

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**UNA APROXIMACIÓN NARRATOLÓGICA AL
SUSPENSO EN ALFRED HITCHCOCK**

TESIS

QUE PRESENTA PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN,

CON LA

OPCIÓN TERMINAL DE PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA MANI

DIRECTOR DE TESIS: MARCOS ENRIQUE MÁRQUEZ PÉREZ.

MÉXICO

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO PRIMERO. LA FOCALIZACIÓN	19
1. Muchos términos para un concepto:	21
<i>La construcción de un concepto</i>	22
<i>Los pecados pre-genettianos.</i>	25
<i>Puntos de vista sobre la focalización</i>	29
<i>Relato focalizado, relato no focalizado</i>	32
<i>La focalización alterada</i>	36
2. De lo visto a lo escuchado y a lo sabido	38
<i>¿Quién ve? ¿Quién oye? ¿Quién sabe?</i>	41
<i>¿Quién ve? Ocularización</i>	45
<i>La auriculización ¿Quién oye?</i>	48
<i>El foco del relato cinematográfico ¿Quién percibe?</i>	50
3. La otra pregunta	52
4. Del otro lado de la narración.	54
CAPÍTULO SEGUNDO. EL SUSPENSO	57

1. Empatía y focalización interna	71
2. El gozo de la angustia: el suspenso de situación	81
3. Sin la sombra de la duda	88
4. El lado oculto de la narración	93
5. La sorpresa, la parte incómoda	99
6. El espectador en conflicto	109
CONCLUSIÓN	113
BIBLIOGRAFÍA	123

INTRODUCCIÓN

*Es inútil atribuirme intenciones profundas:
el mensaje o la ética de una película no me interesa en absoluto.*

Alfred Hitchcock

¿Qué se puede decir de Alfred Hitchcock? Si se ha repetido hasta la saciedad que es el *maestro* o *mag* del suspenso, ese título fácil que, como bien dijo Guillermo del Toro “lo hace ver como el relleno de una variedad en una fiesta infantil”.¹

¿Qué más se puede decir de Alfred Hitchcock y que no se haya mencionado antes? A partir de su *descubrimiento* como *auteur* por la crítica francesa y la entonces joven generación de cinéfilos entusiastas de su obra, posteriormente devenidos cineastas Claude Chabrol, Eric Rohmer y particularmente François Truffaut, en aquel memorable número especial —el 39— de los *Cahiers du cinema*. O su otro descubrimiento, el de Robin Wood, en Estados Unidos quien planteó la ahora absurda pregunta ¿por qué tomar en serio a Hitchcock? Además de una lista casi infinita de comentaristas: González Requena, Robert A. Harris, Guillermo del Toro, etcétera.

¿Qué más podríamos encontrar en su obra? si al parecer ya todas sus *constantes* fueron enumeradas por Guillermo Cabrera Infante, Jean Douchet, Peter Conrad y otros tantos autores quienes han descubierto elementos repetitivos en su filmografía tales como la reversibilidad de los crímenes, la transferencia de la culpa; o el uso reiterado del color verde, las tijeras, las mujeres rubias, el tipo de películas de romance y un largo etcétera.

¹ Guillermo del Toro, *Alfred Hitchcock*, Guadalajara, U de G, 1990, p. 55.

¿Qué más podríamos analizar de las películas de Alfred Hitchcock que la psicología —desde perspectivas Freudianas o Lacanianas—, la filosofía —Eugenio Trías, o aquellos que consideran al suspenso como un algo metafísico o cartesiano— los estudios de género, de arquetipos, de su escritura o sus aportes al cine no hayan encontrado? O que análisis profundos a sus películas (*Vertigo*, *Rear Window*, *Psycho*) no revelaran.

¿Qué encontraríamos respecto a Hitchcock que él mismo no lo haya dicho personalmente? Ya sea en sus numerosas declaraciones a Truffaut o en sus compilaciones de artículos o entrevistas. Hay tantos libros relativos a sus métodos de trabajo, sus relaciones profesionales o su “lado oscuro”; Incluso compilaciones de lo que ya otras personas han dicho sobre él.

“Es difícil que algo no se haya dicho sobre Hitchcock”, mencionó alguien alguna vez, al enterarse de la presente investigación. No estamos de acuerdo, creemos, junto a Slavoj Žižek que “nunca se sabe demasiado sobre Hitchcock”.

El objeto de estudio de la presente investigación es el suspenso en las películas de Alfred Hitchcock. Entendemos por suspenso más un método, un estilo aplicado a las películas que un fin en sí mismo; no lo tomamos como un género cinematográfico específico sino como la forma que adopta una historia determinada. El concepto de suspenso posee una ambivalencia y una dispersión tal que resulta casi imposible obtener una definición única o, por lo menos, lo suficientemente clara como para trabajar en ella: depende de la perspectiva de la que se aborde —la psicología, la filosofía, entre otras—, incluso del autor que escriba. Jean Douchet enumera una larga lista de “tipos de suspenso” como el estético

o el esotérico. En ocasiones, francamente se utiliza el término suspenso para referirse a elementos diametralmente opuestos en una narración. Un estudio bastante complejo al respecto es el que ofrece Christopher D. Morris,² quien encuentra definiciones cartesianas, hermenéuticas, psicológicas, etcétera. Podríamos enumerar desde las definiciones canónicas —la prolongación de una espera, la presentación más dramáticamente posible de los hechos, el interés extremo del espectador en un asunto que se presenta— hasta sorprendentes definiciones que poco esclarecen la materia pero que pueden sonar refinadas, elegantes y que, como acierta en observar Robin Wood, suenan mejor en su idioma original, como aquella de verlo como “la suspensión de un alma cogida entre dos fuerzas ocultas, la oscuridad y la luz”.³ Para citar un ejemplo, la *Enciclopedia ilustrada del cine*, define al suspenso como “una acción dramática cuya resolución viene retardada por otra acción paralela o secundaria al objeto de mantener sin desmayo la atención del espectador”.⁴

Nuestra investigación se acercará al suspenso, ciertamente como un método, pero formado por una variedad de mecanismos narrativos utilizados sistemáticamente con una finalidad: involucrar profundamente al espectador en la narración. Seguimos a Wood en tanto que el suspenso nunca es el fin de la narración de Hitchcock, “el suspenso pertenece más al método de las películas que a sus temas”.⁵ Si tomamos como un axioma que Hitchcock es el “maestro” del suspenso, qué mejor que acudir directamente a él para confrontar sus obras con su propia concepción del suspenso, sus inquietudes narrativas y el interés particularmente demostrado por acercarse a la reacción del espectador. Estudiaremos, entonces, el suspenso como un *método* para lograr una fuerte implicación del

² Christopher D. Morris, *On suspense and the films of Alfred Hitchcock*, Praeger, Westport, 2002

³ Definición de Jean Douchet, recogida por Robin Wood en *El cine de Hitchcock*, México, Era, 1968, p. 50

⁴ *Enciclopedia ilustrada del cine*, Barcelona, Labor, 1970, p. 304.

⁵ Robin Wood, *El cine de Hitchcock*, op. cit, p. 22

espectador en el relato. El suspenso sería el tratamiento de la narración, un tratamiento frecuentemente usado por Alfred Hitchcock.

El suspenso es caracterizado generalmente por “involucrar al público en el asunto”,⁶ por hacerlo partícipe de una situación altamente dramática. José Luis Castro de Paz refiere se trata de “introducir al espectador en la mente del personaje”.⁷ Para lo cual el narrador se vale de personajes que funcionarán como “meras metáforas” del espectador, como *filtro*, por medio del cual, el espectador se encuentra “dentro” del relato. Lograr la identificación del espectador con el personaje, alcanzar empatía con él, compartir sentimientos, deseos, incluso culpas, son señalados frecuentemente por casi todos los comentaristas de la obra de Hitchcock. Se trata de un tipo de narración que se nos presenta, aparentemente, contada *desde* el personaje, desde *su punto de vista*, punto de vista que comparten espectadores y el personaje que se sigue como *foco* de la narración. Hitchcock, “hace que el público no sólo vea, sino *viva* en la experiencia.”⁸ Al respecto, ya en 1966 Robin Wood notaba que la construcción de sus relatos se basa en un personaje que funciona como *foco de interés*. También notaba que en ocasiones había un cambio de ese foco.⁹

Pero a otros mecanismos narrativos también se les llama suspenso. Se suele referirse al suspenso como la espera a que detone una situación, que de antemano se ha planteado ocurrirá. La fatalidad de que suceda lo esperado, abre otra puerta sobre uno de los mecanismos más distintivos del suspenso: la prolongación de una espera.

⁶ José Luis Castro de Paz, *Alfred Hitchcock*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 87

⁷ *Idem*

⁸ Robin Wood, *El cine de Hitchcock*, op. cit, p. 9

⁹ *Ibidem* p.50

Hitchcock hacía hincapié en no confundir al suspenso con la sorpresa. De acuerdo con Hitchcock, para que se dé el suspenso, es necesario que el espectador tenga una posición privilegiada dentro de la narración. En el suspenso, a diferencia de la sorpresa, el espectador tiene conocimiento de todos los aspectos de la narración, aún por encima del personaje. Encontramos que el espectador no necesariamente debe seguir estrictamente al personaje: en momentos no solo puede, sino debe no hacerlo, en función de una característica dramática propia del suspenso.

Hemos mencionado el concepto de sorpresa, un tanto desdeñado por Alfred Hitchcock, por lo menos en lo que se refiere a sus comentarios. A diferencia del suspenso, la sorpresa se basa en lo inesperado, el espectador no tiene privilegio alguno. El suspenso y la sorpresa son mecanismos que comúnmente se confunden pese a que trabajan en forma completamente opuesta

Como se ve, existen diferentes concepciones de suspenso. Sin embargo, la presente investigación pretende comprender la manera en que se logra involucrar al espectador en el relato por medio del suspenso. De qué manera Hitchcock articula el relato para permitir que el espectador juegue un papel importante en él. Partimos de la observación que, generalmente un personaje funciona como *foco*, o como *filtro* del relato: compartimos su *punto de vista*; a partir del cual, se articula la narración, se logra una gran identificación y aparece como un personaje simpático.

Es en función de la relación entre el personaje y el espectador como funciona el suspenso. Las relaciones entre ambos son manejadas en el relato por el narrador. Tales relaciones no son arbitrarias, sino responden a un uso sistemático, por parte de Hitchcock, lo que hace su famoso “toque”. Como atinadamente refería François Truffaut: "El arte de

crear suspenso es a la vez el de involucrar al público en el asunto, haciéndole participar en la película" ¹⁰

Hasta aquí, hemos trabajado con tres conceptos diferentes: la simpatía, el personaje focal y la identificación. Tres conceptos que son ciertamente diferentes. Generalmente trabajan unidos (la simpatía hacia un personaje, que funciona como foco del relato y con el que se establece una muy fuerte identificación) aunque ocasionalmente no coincidan.

La identificación con el personaje, podemos verla en términos de Christian Metz como esa segunda identificación que logra el espectador en el cine, es decir la del espectador con el protagonista del filme —recordemos, la primera es la del ojo del espectador con la cámara.

El personaje que es seguido, resulta casi por regla aquel con el cual se logra la identificación. Introducimos aquí el término de personaje foco para evitar confusiones que precisaremos más adelante. Es un personaje que funciona como *foco* del relato, a partir del cual se articula la narración. El concepto de simpatía, si bien en principio no tendría que apegarse estrictamente a los conceptos mencionados anteriormente, casi por regla se presenta junto a ellos.

La pregunta sería: ¿cómo se logra involucrar al espectador en el relato de suspenso? Nosotros sostenemos que es a partir de la construcción del relato basado en un personaje foco, como se logra la participación del espectador. Las relaciones entre espectador y personaje son lo que articula el discurso del suspenso.

¹⁰ Truffaut, François. HITCHOCK/TRUFFAUT, Madrid, Akal, 1991, p. 11.

Entramos aquí en uno de los grandes problemas de la teoría de la narrativa cinematográfica. Si decimos que el suspenso privilegia el relato narrado *desde* un personaje, a partir del cual se articula la narración, ¿cómo se logra representar, por medios puramente externos, visuales, un relato interno? ¿Cómo introducir al espectador en la mente del personaje? Es decir, de qué manera se logra representar el relato *como si lo narrara el personaje*. El cine es un medio evidentemente externo, que proyecta, que no logra —como sí lo puede hacer, por ejemplo, la literatura— adentrarse en la subjetividad del personaje. El cine muestra, no se presta a introspecciones.

Autores como José Luis Castro de Paz, mencionan que, en el relato de suspenso “coinciden el punto de vista del personaje con el del espectador”,¹¹ si hablamos que se trata de un relato que comparte *el punto de vista* del personaje, comienzan otros problemas. Para empezar, referirse al *punto de vista*, es referirse a una frase hecha que se utiliza desenfadadamente para referirse a cosas distintas. Diríamos, ¿a qué se refiere con punto de vista? Autores como Seymour Chatman, Boris Uspenski o Schlomith Rimmon-Kennan han encontrado conceptos bien diferentes de *tipos* de puntos de vista. Además, resulta obligado hablar de un *punto de vista* cuando nos referimos a una narración cinematográfica, porque siempre se *ve*. En sentido estricto, señala Jean Mitry,¹² el *punto de vista* del personaje corresponde al *Plano de Punto de Vista (POV)*, es decir, aquel que muestra lo que el personaje supuestamente ve. De tal manera que, para sortear tal enredo, hablaremos de un relato *focalizado internamente* en el personaje. La focalización interna es un concepto propuesto por Gérard Genette, en el cual la *perspectiva* desde la que se narra un relato coincide con la de un

¹¹ Castro de Paz, op cit, p. 87

¹² Jean Mitry, *La semiología en tela de juicio*, Madrid, Akal, 1990, pp.115-116.

personaje, precisamente, el personaje foco. Es un tipo de relato restringido, en el cual el espectador sabe lo mismo que el personaje.

El relato de suspenso no se trata sólo de una narración en la cual seguimos a un personaje foco. También consiste en una relación entre lo que se le muestra al espectador y al personaje. La mencionada diferencia, rompe momentáneamente el relato de focalización interna, y constituye un recurso característico del suspenso. La diferencia cognitiva resultante es indispensable en una narración de este tipo, de no presentarse así —la posición privilegiada del espectador— se trataría de un relato de sorpresa.

El presente trabajo pretende establecer los mecanismos que articula la narración del suspenso. Como se ha mencionado, se trata de un método que se vale de diferentes maneras de mostrar un relato, que trabajan en aspectos distintos de la narración y que se utilizan sistemáticamente en la obra de Alfred Hitchcock. Adicionalmente, intentamos lograr diferenciar explícitamente el suspenso de la sorpresa, dos conceptos que, como veremos, trabajan en conjunto y que forman parte del mismo tipo de relato: no se excluyen, se complementan. Debido a que partimos de la observación que el relato de suspenso privilegia la mirada de un personaje —mirada compartida con el espectador— es necesario analizar los mecanismos por medio de los cuales la narración de suspenso logra involucrar al espectador en el relato, mediante un relato contado aparentemente desde el personaje — es él quien lo articula y da sentido. Finalmente, ver el trabajo del espectador como constructor del relato —pues gran parte de la narración se deja en manos del espectador, quien, ya sea mediante lo que se le muestra o lo que se le lleva a intuir o a predecir, adquiere una posición privilegiada en la asignación del sentido. No se le toma como un ente

abstracto y pasivo; todo lo contrario, se le dan herramientas para ir elaborando hipótesis respecto al relato.

Para realizar nuestro análisis echaremos mano de la narratología. La propuesta narratológica de Gérard Genette, consiste en dividir al relato en tres aspectos, a saber: modo, voz y tiempo. El aspecto que llama focalización, corresponde a la categoría del modo y él encuentra que adopta tres formas: focalización interna, externa y cero, dependiendo de dónde se encuentre el *foco* del relato: Si corresponde a un personaje (focalización interna), si no se ajusta a ningún patrón y cambia libremente de personaje a personaje sin restricciones narrativas (cero) o si es una narración lejana (focalización externa). La propuesta de Genette fue reformada por François Jost para su aplicación al relato cinematográfico, donde adquiere nuevos alcances y matices: la focalización cero, Jost la nombra *espectatorial* e introduce nuevos conceptos concernientes a otros aspectos del relato: la ocularización, correspondiente a la parte visual; la auricularización, que trabaja en el registro sonoro, y relega a la focalización a un aspecto meramente perceptual, conceptual.

Nos apoyaremos de otras teorías que, aceptamos, abordan de una perspectiva notablemente diferente al relato cinematográfico. Sin embargo, nos ayudan a comprender nuestro objeto de estudio, de ahí que decidimos apoyarnos en ellas. David Bordwell propone en *La narración en el cine de ficción* una perspectiva distinta para analizar el relato, tomando en cuenta la actitud del espectador, como un ente activo quién mediante pautas construye el relato.

Alfred Hitchcock dejó 53 películas, pero también numerosas declaraciones respecto a su arte, algunas de ellas bastante conocidas por el público. Afortunadamente nunca fue

parco al dar entrevistas y no tuvo empacho alguno a la hora de explicar lo que consideraba “los secretos de su arte”. Podemos acudir a él, de primera mano, para confrontar sus a menudo frívolas declaraciones con sus obras y, más adelante, con la teoría. El gran tomo de entrevistas con François Truffaut resulta una fuente de inestimable valor para conocer la perspectiva del narrador hacia sus relatos. Contamos con otras fuentes, como recopilaciones de material atribuido a él, así como entrevistas filmadas o publicadas.

La cuestión de seleccionar aquellos fragmentos significativos que conviene utilizar para nuestra investigación introduce un serio problema. Es fácil perderse entre la enorme cantidad de producciones que resulta un *corpus* difícilísimo de manejar. Tan sólo mirar las alrededor de sesenta películas constituye un serio problema —ni hablar de conseguirlas. De tal manera que se ha optado por seleccionar fragmentos, escenas, que resulten significativos para ilustrar nuestras observaciones. En algunos casos hemos preferido utilizar secuencias clásicas, fácilmente identificables por casi cualquier espectador, y evitar en la medida de lo posible comentarios de películas de difícil acceso —como aquellas silentes— pues conocemos el obstáculo que constituye ver tal cantidad de películas y recordarlas; no obstante, en algunos casos se ha optado por referirse a momentos quizá no tan conocidos o representativos de su filmografía como forma de demostrar la sistemática utilización de recursos del suspenso o cuando dicho momento sea digno de mencionarse. Seguramente el lector conozca otras tantas secuencias que pudieran servir como ejemplo de lo expuesto, quizá aún más claros.

Como es posible advertir, se trata de abordar dos temas que han dado mucho de qué hablar y han hecho gastar mucha tinta. Ciertamente son dos temas que podrían parecer bastante espinosos. Esperamos no aumentar el enorme cerro de lo prescindible. Se

notará que fácilmente podría salir un trabajo que tratara exclusivamente los aspectos relativos a la focalización en el relato cinematográfico —que reporte la evolución del concepto, las diferentes aproximaciones de distintos autores, sus precisiones, discrepancias y propuestas— y otro sobre todo lo que se ha escrito de Alfred Hitchcock; incluso otro sobre tantos diferentes conceptos que manejamos, quizá de forma más bien superficial, no tanto por gusto, sino porque así lo demanda nuestro trabajo, y aceptamos las limitaciones del mismo.

El trabajo se divide en dos partes. La primera dedicada a precisiones metodológicas de la narrativa cinematográfica. Un tema enorme, del cual sólo nos acercamos a aquellos asuntos que precisan ser revisados, explicados y precisados, en función de nuestro trabajo y para evitar confusiones y clarificar en la medida de nuestra posibilidades tan complicado y revuelto tema. Aceptamos las limitaciones que pudiese tener, y referimos al lector a innumerables referencias bibliográficas que servirán para ampliar la información —esperamos no la confusión— al respecto. En primer lugar, es indispensables establecer lo específico cinematográfico, las características intrínsecas de este tipo de narración: tener conceptos claros que alumbren la segunda parte. Al hablar del relato cinematográfico, procedemos a mostrarlo autónomo, a diferenciarlo del relato literario: precisión indispensable debido a que muchos aspectos del relato utilizados en el análisis parten de él. Iniciamos con un breve rastreo del concepto de focalización, y lo diferenciamos de otros similares con los cuales fácilmente se confundiría, todo en función de lograr una definición con la cual poder trabajar. Mencionamos las precisiones de François Jost y revisamos cada uno de los conceptos que utilizaremos. Posteriormente se revisan las teorías que auxiliarán nuestra investigación, como las de David Bordwell. No nos detendremos en algunos

aspectos que quizá merecieran más espacio, debido a que atendemos los temas en función exclusiva de las necesidades de nuestra investigación. Abundarán las citas, que servirán para guiar al lector en un área que, somos conscientes, puede ser particularmente compleja. No es lugar tampoco para entrar en polémica con temas tan espinosos, así que dejaremos al margen juicios o comentarios que podría motivar profundizar las reflexiones de ciertos aspectos del relato que puede dar lugar a un sinnúmero de comentarios.

La segunda parte es en realidad el análisis. Para alivio del lector no conocedor de los temas, las citas son pocas y las referencias a la obra de Hitchcock, muchas. En tal capítulo, revisaremos el conflictivo concepto de suspenso. Partimos de las numerosas declaraciones de Hitchcock. Revisamos las partes diferentes que consideramos constituyen el suspenso. Lo diferenciamos de la sorpresa y analizamos la manera en que ambos interactúan. Básicamente se trata del análisis de fragmentos de las películas de Hitchcock confrontados con lo que nos dice el director, pero especialmente con lo que nos explica la teoría. El capítulo fundamentalmente consiste en separar las partes del suspenso, definir las y analizarlas. Para lo cual nos valdremos de las muchas afirmaciones de Alfred Hitchcock, así como de los conceptos revisados en el capítulo anterior.

Sólo faltarían algunas precisiones relativas a la manera en que procederemos para nuestro análisis y que pueden prestarse a algunas confusiones. Una referencia obligada, a la cual reiteradamente citaremos y referiremos es el libro de entrevistas entre Hitchcock y Truffaut, todo un clásico de la literatura cinematográfica. En español se cuentan con dos ediciones: la más popular, *El cine según Hitchcock*, editado por Alianza en Madrid, se trata de un libro de bolsillo: es la versión más conocida y más práctica —además de económica. La

traducción es de Ramón G. Redondo y la última impresión de 2008. La otra edición es de AKAL, también en Madrid, con un título ligeramente diferente: *HITCHCOCK/TRUFFAUT*. Se trata de una impresión de gran formato, complementada por numerosas fotografías y traducida por Rafael del Moral. La edición es de 1991. Las referencias al libro son de la edición de AKAL.

Otro gran problema que encontramos es el relativo al título de las producciones. En su idioma original, el inglés, casi no existen divergencias entre el título inglés y el estadounidense, de hecho, en las producciones de Hollywood, el problema desaparece. Sin embargo, en lengua española ese problema adquiere especial relevancia y puede llevar a serios equívocos. En algunos casos, la misma película tiene hasta cuatro nombres diferentes, dependiendo del país en que se haya estrenado. El problema lejos de disminuir aumenta: las numerosas ediciones de discos DVD, en diferentes países, contribuye a la confusión. Así que quizá el espectador conozca *El inquilino*, y quiera ver *El enemigo de las rubias*, sin saber que en ambos casos se trata de *El vengador*, llamada en inglés *The Lodger*, pero conocida como *The Case of Jonathan Drew*. Confusión que podría aumentarse al dudar si *Sabotage* es el mismo film que *Saboteur* y al considerar las dos versiones de una misma película: *The Man Who Knew Too Much*. Existen filmografías de Hitchcock en español: las editadas por Guillermo del Toro, por José Luis Castro de Paz y una en la edición española, del Fondo de Cultura Económica: *Los asesinatos de Hitchcock*, de Peter Conrad. En ellas se encuentran los diferentes nombres —en ocasiones cuatro— de sus películas. Citaremos las películas en su lengua original, el inglés. Y pedimos la paciencia al lector de buscar, al final, la lista de las películas en español y que busque el título con que la conoció, con que la adquirió o el que más le acomode.

Somos concientes de la dificultad que implica describir en un medio impreso, secuencias cinematográficas, audiovisuales en general. Transcribir linealmente un relato en el cual ocurren simultáneamente registros sonoros, visuales y otros, conlleva cierta dificultad, incluso pérdida. Esperamos la comprensión del lector, y pedimos que sirva más como un llamado a ver la secuencia en cuestión, pues nunca intentamos —ni siquiera podemos imaginarlo— suplir la narración cinematográfica con un relato escrito, y por qué no, no sólo ver la secuencia referida, sino la película completa, con lo cual no se perderá el tiempo y quizá, por lo menos se divierta el lector.

Quien lea libros sobre Hitchcock editados en México, estará acostumbrado a términos como *close up*, *flashback*, o *suspense*. En cambio, quienes lean ediciones españolas, incluso de los mismos textos, encontrará términos como *primer plano*, *narración retrospectiva* y muy frecuentemente *suspense*. El *suspense* —así, sin traducir y en cursiva, siempre— se cita una y otra y otra vez. Desconocemos las misteriosas razones por las que no se traduce, razones que parecen no tener los mexicanos, argentinos, cubanos; en general, americanos. Podría parecer que se tratan de conceptos diferentes. Por razones prácticas hemos decidido unificar y poner siempre *suspense*, sin “e” final y sin cursiva.

Ya para finalizar, sólo restaría mencionar que el presente trabajo se realizó dentro del Seminario de Periodismo de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Agradecemos la paciencia y valiosas aportaciones del profesor Marcos Márquez, quien impulsó esta investigación y sin su apoyo sería impensable siquiera haber comenzado con este trabajo, ni qué hablar de su largo desarrollo a lo largo de los años, que parecía infinito. De igual manera, como en esta vida hay que ser agradecidos, no podemos dejar de hacer notar la colaboración y apoyo de la profesora Lourdes Romero, gracias por su generosidad,

amabilidad, interés en el desarrollo del trabajo así como su constante y estimable apoyo de tantas maneras. Por último, no se puede dejar de mencionar las facilidades dadas por los Laboratorios Audiovisuales, cuyos apartados y solitarios rincones, literalmente vieron nacer, crecer y terminarse esta interminable tesis; de la misma manera a la profesora Magdalena Acosta por sus enseñanzas y su cuidadosa lectura, también a quienes revisaron este trabajo: a Angélica y a Vicente por sus valiosas observaciones. Si Guillermo del Toro en su trabajo sobre Hitchcock agradecía a quienes desarrollaron el Betamax, nosotros, 20 años después, no podemos dejar de anotar que sin la existencia del un tanto olvidado VHS y de su relevo, el DVD —especialmente del quemador de DVD— y de recursos como *YouTube*, o la base de datos *IMDb*, sería impensable plantear algunos aspectos de nuestra investigación.

CAPÍTULO PRIMERO

LA FOCALIZACIÓN

La narratología resulta ser un buen remedio para el insomnio

Gérard Genette

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía a mi padre, un tal Pedro Páramo.

Es como inicia la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Al leer el texto advertimos que nos cuenta un hecho: alguien fue a Comala, a buscar a su padre. El narrador decidió narrar ese hecho “desde dentro”, como si fuera el mismo personaje quien nos lo comunicara: adopta el “punto de vista” del personaje; lo narra en primera persona con todas las consecuencias que ello significa: la restricción del conocimiento de los hechos de la historia a sólo lo que sabe el personaje y una visión un tanto subjetiva de la historia. Es una manera propia de las narraciones autobiográficas como el “Yo, señores, soy de Zapotlán el grande...” con que inicia Juan José Arreola su *Confabulario* o bien, de relatos de ficción escritos en primera persona, como el conocido “Llamadme Ismael” al comienzo de *Moby Dick*. Si para contar el mismo hecho, se hubiese optado por un simple:

Alguien fue a Comala.

Donde el autor se limita a narrar “desde fuera”, tomando mayor distancia, ciertamente nos daría menos información, aunque se tratara de narrar el mismo hecho. Más frecuentemente encontraríamos una construcción del tipo:

Juan Preciado fue a Comala, porque su madre le dijo que ahí encontraría a su padre, que se llamaba Pedro Páramo....

El narrador de este último relato, para la misma historia, brinda más información, se podría decir que no tiene restricciones narrativas: sabe y muestra más de lo que sabe el personaje. Una narración de tipo clásica y al que pertenece la mayor parte de los textos.

Un mismo hecho (alguien fue a un lugar a buscar a su padre) puede ser narrado de distintas formas, desde diferentes perspectivas. No solamente en una narración literaria —como en los casos citados, sino en cualquier forma que pueda adoptar un relato: ya sea una pintura, una obra teatral o una película. Las diferencias en las formas narrativas de abordar la historia que acabamos de encontrar, corresponden a aspectos concretos de la narración: decisiones narrativas que el narrador toma respecto a la manera de abordar la historia, específicamente desde dónde, cómo y cuánta información de la historia dará, o no. Por lo tanto se trata del modo que adopte la información narrativa, modo que es modificado por el narrador y que puede limitarse a un patrón o ser libre. Es un principio de selección, pero también de una posible restricción de la información narrativa: Atañe tanto a lo que se muestra como a la manera en que se hace, lo cual implica la elección —o no— de un “punto de vista”, la “perspectiva” desde la cual es narrado el relato. Precisamente ese

aspecto de la narración es el que desarrollaremos más adelante, aspecto que llamaremos “focalización”.

1. MUCHOS TÉRMINOS PARA UN CONCEPTO

“El estudio de las focalizaciones ha hecho correr mucha tinta, sin duda demasiada”,¹³ ya advertía Gérard Genette en 1983. Y no es para menos, se trata de uno de los conceptos más espinosos de la narratología. La focalización ha dado lugar a interminables discusiones, confrontaciones y acusaciones entre autores; así como la formulación de nuevos conceptos, reelaboraciones de otros anteriores, precisiones y comentarios infinitos. Por lo cual, es necesario avanzar con cuidado entre tal vericuetto teórico donde es fácil perderse entre la enorme cantidad de conceptos y autores y caer en uno de tantos embrollos. La focalización es una categoría narrativa que ha dado mucho de qué hablar y de qué pensar, le ha quitado el sueño a más de un analista y también más de uno ha dicho lograr la última palabra al respecto. De hecho, cuando Genette propone el término, lo hace para tratar de resolver ciertas confusiones que veremos más adelante, pues ya se trataba de un tema algo espinoso.¹⁴

Lo que aquí llamamos focalización, ha sido conocido de tiempo atrás por la teoría narrativa que se ha acercado a esos principios de selección y restricción de diferentes

¹³ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 45.

¹⁴ En 1970 —dos años antes de la propuesta de Genette— Françoise Van Rossum-Guyom escribía un artículo (“Point de vue ou perspective narrative, théories et concepts critiques”, en *Poétique* 4, 1970 pp.476-497) donde hacía una revisión de autores que trataban sobre el tema. El artículo más reciente, hasta donde tenemos conocimiento, es el de Göran Nieragden, “Focalization and narration: theoretical and terminological refinements” en *Poetics Today* Vol.23 No.4, Invierno 2002, pp. 685-698. Lo que demuestra que la discusión no ha terminado.

maneras y con diferentes nombres (punto de vista, perspectiva, focalización, restricción de campo, etcétera). Ya en 1970 Françoise van Rossum-Guyon advertía que “la disparidad de vocabulario usado puede conducir a numerosos malentendidos”,¹⁵ y el vocabulario desde entonces, lejos de disminuir, aumenta. Todos los términos surgían de necesidades teóricas de establecer conceptos similares, pero muchas veces incompatibles entre sí: se trata de un concepto que se ha intentado ir refinando y puliendo.

En el presente trabajo adoptaremos la propuesta del crítico y teórico literario Gérard Genette por considerarla funcional, desde el punto de vista práctico y lo suficientemente flexible para adaptarla a nuestras necesidades teóricas. La propuesta de Genette consiste en llamar Focalización a los aspectos del relato que nos han ocupado hasta aquí.

La construcción de un concepto

El concepto de focalización lo propone Genette para sortear positivamente el embrollo surgido a partir de la aparición de diferentes términos referidos a aspectos muy similares del relato que no lograban demostrar su total eficacia; cada autor usaba el término que consideraba más útil o proponía, de plano, uno nuevo. Se trata de la cuestión del “punto de

¹⁵ Van Rossum-Guyon, op cit. p. 477.

vista”, de la “restricción de campo” o la “perspectiva narrativa”, depende de la tradición o el autor que se retome.¹⁶

Llamar al aspecto que nos ocupa focalización, lo propone Genette,¹⁷ al rescatar el término “foco del relato”, propuesto años antes por Warren y Brooks y que por cierto, ya había sido utilizado por el mismo Genette en su libro *Figures II*¹⁸ en un trabajo sobre Stendhal. Jean Pouillon justifica el uso término “foco” por tratarse de “un foco que alumbraba la historia”.

El concepto “punto de vista”, como lo había conocido la “crítica anglosajona”¹⁹ forzosamente lleva connotaciones visuales. Es referirse a la manera en que algo es visto, desde dónde es visto. Es un concepto propio de las artes visuales, relativo a la posición que tiene el observador frente al objeto. Aunado a que la expresión “punto de vista” lleva diferentes connotaciones por ser una expresión ya hecha: se puede decir “mi punto de vista sobre tal tema”. Ya David Bordwell²⁰ ha identificado la raíz del término en la pintura — especialmente renacentista y en el concepto de perspectiva científica— el teatro y la novela del siglo XVIII y XIX. Resulta impropio utilizar un término visual para un concepto narrativo en el que la visión no es el único factor que interviene y se encuentra más

¹⁶ De acuerdo con Van Rossum-Guyon, op cit. y a Raquel Gutiérrez en “La focalización, Génesis y desarrollo de un concepto”, en *Semiosis* 17, Julio-diciembre de 1986, p.113

¹⁷ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 241-252. Ahí mismo, el autor hace un recuento de la problemática de términos encontrados hasta esa fecha (1972).

¹⁸ El mismo Genette brinda la referencia en la nota 46 (ibidem. p.266). Se trata de la página 191 de *Figures II*. También en la p. 185 habla de un “personaje focal”.

¹⁹ Si seguimos a Gutiérrez y a Van Rossum.

²⁰ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 4-6. El autor rastrea el uso del término perspectiva, desde su uso por Aristóteles en su *Poética* —y su aplicación en el teatro griego— pasando por la perspectiva científica del renacimiento tanto en las artes visuales —pintura— como en las escénicas, hasta su adopción como punto de vista literario.

relacionado con la información, con la percepción que con lo que se ve, pues, como se verá más adelante, ha causado diferencias y malentendidos.

Por focalización entiendo, pues, una restricción de “campo”, es decir, de hecho, una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba *omnisciencia*, [...] y que más valdría sustituir por información completa; con ella es el lector quien se hace “omnisciente”. El instrumento de esta (posible) selección es un *foco situado*, es decir, una especie de estrangulamiento de información que no deja pasar más que lo que permite su situación.²¹

La focalización se refiere, entonces, a la manera en que puede ser “estrangulada” esa información, o si no es estrangulada.

La definición que da Genette de focalización es básicamente la relación que mantiene el narrador frente al personaje y a la historia. Genette lo ubica dentro de la categoría del modo, un aspecto entre otros (el tiempo, el orden) en que puede ser analizado el relato. Por modo, entiende la manera que adopta el relato, cómo es contado. La propuesta de Genette consiste en separar quién ve (o quién percibe) de quién dice.

La mayoría de los trabajos teóricos sobre ese tema (que son esencialmente clasificaciones) sufren [...] de una enojosa confusión entre lo que aquí llamo *modo y voz*; es decir, entre la pregunta: *¿Cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta*

²¹ Genette, *Nuevo Discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 51

la perspectiva narrativa? y esta pregunta muy distinta *¿Quién es el narrador?* O, por decirlo más rápido, entre la pregunta *¿Quién ve?* Y la pregunta *¿Quién habla?* ²²

Al separar el Modo de la Voz, el concepto se reduce, al contemplar que el relato puede ser focalizado de dos maneras o bien, no focalizado, situaciones que más tarde atenderemos, sin importar la forma que adopte la Voz. Aunque parecería resuelta la cuestión de la diferente terminología, el concepto seguiría dando mucho de qué hablar.

Más tarde, Genette regresaría a matizar sus propuestas: lamenta el predominio visual por sobre lo perceptivo y propone cambiar el *¿quién ve?* por un *¿quién percibe?* O, de una forma más neutral, un *¿dónde está el foco de percepción?* foco que podría o no encarnarse en un personaje. ²³

Los pecados pre-genettianos.

Antes de Genette, los estudios sobre el punto de vista consistían en varios conceptos analizados a la luz de complejas situaciones narrativas, en las que intervenían multitud de conceptos diferentes tales como la distancia del narrador para con el texto, la forma que adquiriría la narración (conocidos tradicionalmente como mimesis o diégesis), *Showing* o *telling*; la persona gramatical; la confiabilidad del autor, si es homodiegético, heterodiegético, su posición frente a la historia, o si se trata de un autor omnisciente. Conceptos que aparecían

²² Genette, *Figuras III*, p. 241.

²³ Genette. *Nuevo discurso del relato*, p. 45.

una y otra vez. Algunos autores tratan de ver en el “punto de vista” una categoría antiquísima, desde tiempos de Platón, quien ya en sus *Diálogos* consignaba que el autor puede “adoptar seguir o no a un personaje.”²⁴ Casi es unánime —quizá lo único que compartan muchos autores sobre el tema— considerar a Henry James el primero en hablar respecto a la noción, entonces remotísima, de focalización, al utilizar “personajes reflectores”.²⁵ Ya bien lo apunta Chatman: James nunca esperó que el asunto que introducía diera tanto de qué hablar.

Durante el siglo XX, diferentes autores proponían distintas aproximaciones al concepto, por lo mismo, daban lugar a malentendidos por la diferencia de términos. Cleanth Brooks y Robert Penn Warren²⁶ lanzan como propuesta en 1943 el término “foco narrativo”, que puede verse como equivalente a la combinación de diferentes categorías de modo y voz de Genette. Son considerados los creadores del término “foco”, que como vimos, supera la connotación visual de “Punto de vista”.

Más adelante, el estadounidense Norman Friedman²⁷ propone diferentes situaciones narrativas concernientes al “punto de vista” —todavía lo llama así—, categorías consistentes en complejos mecanismos bien codificados de los que podían valerse los narradores para

²⁴ Una referencia la tenemos en Raquel Gutiérrez, op. cit, p.113, quien lo da como un antecedente del término, así como a Aristóteles en su *Poética*

²⁵ De acuerdo a Wayne C. Booth. Fue Percy Lubbock quien da la noticia del empleo que hace James de la “conciencia central” en “Distance et point de vue” aparecido en *Poétique* 4, 1970, p. 511. Por su parte, Enriq Sullá, edita un fragmento del prólogo a *The princess Casamassima*, donde, según el editor, James utiliza la expresión “personajes reflejados”. Es el indispensable referente del tema: casi no hay autor que no lo cite, Seymour Chatman hace un análisis en especial del supuesto uso y su equivalencia con la focalización en “Characters and narrators: filter, center, slant and interest”, en *Poetics Today*, Vol. 7 No. 2, 1981, pp. 189-204.

²⁶ Respecto a los trabajos de esos teóricos, la noticia nos llega por diferentes fuentes: Carlos Reiss en su *Diccionario de narratología* los consigna en la p. 99 como los introductores del término “foco narrativo” en 1943. También lo hace Genette en *Figuras III*, p. 241.

²⁷ “Point of view in fiction: the development of a critical concept” en *PMLA*, Vol. LXX No. 5, Diciembre, 1955. También aparece en *Point of view*, originalmente publicado en 1955 y traducido al español en 1996 en *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996. Editado por Enric Sullá.

presentar un texto. Friedman presenta una clasificación de los tipos de narración que, de acuerdo con él, puede adquirir el relato: omnisciente, en primera persona, omnisciente selectiva, entre una larga lista. Wayne C. Booth²⁸ en 1961, propone, a su vez, una rica clasificación de las diferentes formas que adopta el "punto de vista", sin separar todavía al modo de la voz. Realiza un intento de distinción de las diferentes clases de narradores: implícito, representado, no representado, digno, indigno de confianza; todos ellos correspondientes a la categoría de voz de Genette.

El crítico alemán Franz Stanzel,²⁹ ofrece en 1955 una compleja enumeración de lo que llama "situaciones narrativas", equivalentes de la combinación de lo que en Genette se presenta como diferentes categorías de modo y voz. En su trabajo, intenta desarrollar todas las posibilidades que puede adoptar un narrador para presentar un relato. Su trabajo es más bien sintético mientras que el de Genette, analítico.³⁰ Sus tres situaciones narrativas (Narración autorial, Narración figural — personaje reflector—, y narración en primera persona) tienen que ver con el centro de orientación de la narración y se corresponde muy cercanamente a los tipos de focalización propuestas por Genette combinadas con los tipos de narrador expuestos por él mismo. Su trabajo, más tarde retomado por el mismo Stanzel en 1978,³¹ por Dorrith Cohn³² y comentado por el mismo Genette,³³ es uno de los más

²⁸ "Distance et point of view", op. cit. pp. 511-524.

²⁹ Franz K. Stanzel, "La mediación narrativa," editado por Enric Sullá en *Teoría de la novela* (op cit) Su complejo modelo, enumera todas las situaciones posibles mediante esquemas donde se complementan y se excluyen, se interceptan situaciones que puede adquirir un relato con ejemplos y que es retomado, comentado y complementado por Genette en el *Nuevo discurso del relato* donde compara los dos sistemas.

³⁰ A Dorrith Cohn le debemos el rescate y revaloración del sistema de Stanzel, así como su comparación con el de Genette, donde marca sus diferencias y numerosas similitudes en "The encirclement of narrative; Franz Stanzel theorie des Erzählens" en *Poetics Today*, Vol.7 No.2, Invierno de 1981, p. 159.

³¹ Stanzel regresa en 1978 a algunos de sus conceptos. Igualmente en 1981 en la revista *Poetics Today*.

³² Cohn, Dorrith, op cit.

³³ Genette, aunque lo cita en su *Discurso del relato*, lo retoma, revalora, comenta y complementa en el *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1988. Donde compara los dos sistemas ya con la luz de la lectura de los

complejos, por lo mismo complicado. Para ilustrar sus categorías, elabora una rueda en la que se interceptan, enfrentan y complementan todas las posibilidades que puede adoptar un relato, equivalentes a la combinación de todas las categorías de modo y voz propuestas por Genette. Categorías que por cierto, más tarde retoma Jaap Lintvelt³⁴, y trata de conciliar con las de Genette. En el *Nuevo discurso del relato*, Genette revisa a Stanzel, admite la validez del complejo trabajo del teórico alemán y acepta que ambas aproximaciones, si bien desde perspectivas diferentes, se complementan. En el trabajo de Stanzel, señala Genette al analizarlo bajo sus propias categorías, existen categorías que no se limitan en describir los tipos de relatos existentes, sino, al tratar de todos los relatos posibles —incluso algunos que parecieran imposibles—, llega a proponer “casillas en blanco”, tipos de relatos todavía no escritos pero posibles, si bien poco probables. Los cuales ve Genette como retos narrativos en espera de ser propuestos por audaces narradores.

Genette da noticia de otros trabajos sobre la misma problemática, específicamente los trabajos franceses elaborados por George Blin y Prévost,³⁵ sobre la obra de Stendhal. Hasta donde sabemos, son los únicos en utilizar la categoría de "restricción de campo".

Si bien todos los trabajos anteriores se refieren a análisis literarios, y el nuestro es sobre un discurso audiovisual —el film—, sientan antecedentes sobre la manera de acercarse a una misma situación narrativa. Más adelante tendremos ocasión de revisar aquellos referidos específicamente a la narración filmica.

comentarios de Cohn; quien, por cierto y como dato adicional, daría material para un “Nuevo Nuevo discurso del relato”.

³⁴ El texto de Lintvelt es citado repetidamente. Tanto por Carlos Reiss (p.100), por Neira Piñeiro

³⁵ Georges Blin, de acuerdo a lo citado por Genette en el *Discurso del relato*, es el único en utilizar el término (p. 241) donde también recuerda los ya citados trabajos de Percy Lubbock. También los cita Carlos Reiss en su *Diccionario de narratología*, op. cit.

Puntos de vista sobre la focalización

Como vemos, la focalización, tal y como la concebimos aquí, es una faceta netamente conceptual, perceptual, respecto a la manera que adoptará el relato. Entonces resulta una categoría, de entrada, diferente al conocido anteriormente como “punto de vista”, que más bien tendrá otras connotaciones. Otros autores proponen diferentes manifestaciones del mismo concepto:

Boris Uspensky³⁶, teórico ruso, elabora casi paralelamente a Genette, aunque con una perspectiva diferente y más ambiciosa, un trabajo muy completo, el más elaborado hasta donde sabemos, en el cual toma al "punto de vista" en las artes —en general, no sólo en el relato literario— y el cual divide en diferentes facetas, a saber: ideológica, fraseológica, temporal y psicológica. La faceta psicológica guarda multitud de similitudes con la focalización tal y como la hemos definido. Uspenski acepta que múltiples puntos de vista pueden diferir. De acuerdo con el propio autor, su trabajo está “interesado en qué tipos de punto de vista son posibles, qué clases de relaciones pueden ocurrir entre ellos y cuáles son sus funciones”.³⁷

Por su parte, Mieke Bal³⁸ ha elaborado a partir del modelo propuesto por Genette —del que al final guarda diferencias irreconciliables— un complejo sistema en el que inciden

³⁶ Boris Uspenski, *A poetics of composition. The structure of the artistic text and typology of a compositional form*, Berkeley, University of California, 1983, Uspensky analiza la escultura, la pintura, la novela, el teatro y el cine. Genette en su *Nuevo discurso del relato* también lo retoma y comenta.

³⁷ Uspensky, op. cit. p.6

³⁸ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 106-121. Para más información, referimos directamente al lector al texto citado, donde hace un resumen de su obra. Sus precisiones se encuentran en otros trabajos más adelante citados.

varios niveles de focalización, insistiendo en que “es importante determinar qué personaje focaliza qué objeto”,³⁹ pues siempre encuentra Bal una instancia focalizadora y otra focalizada y no se aleja del todo de una connotación visual; de tal manera que siempre va a existir por una parte, un focalizador, es decir el sujeto de la focalización, que puede ser o no un personaje, pues “focalizan todos los elementos”⁴⁰ y por otro lado un objeto focalizado. Los niveles de focalización surgen pues un focalizador “ofrece focalización” a otro personaje y así se pueden tener personajes focalizadores que se conviertan a su vez, en focalizados de otros en diferentes momentos de la narración hasta el infinito. Polémico sistema que entró en controversia con el que inicialmente surge, el de Genette⁴¹—con el cual, finalmente no se reconoce— y que ha sido ampliamente comentado —para bien y para mal— y reelaborado.

42

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Es muy comentado que las raíces de la discusión es el uso con “desenfado” y de manera “imprecisa” que hace Genette del término, o por lo menos así lo acepta el autor y lo ven autores como Bal, Chatman o Nelles. Precisiones y críticas obligan al autor a regresar en el *Nuevo discurso del relato* y el *Nuevo nuevo discurso del relato*. Al igual que Nelles y Chatman, Genette considera que Bal le atribuye conceptos no propuestos por él, en lo que de acuerdo con el autor se trata de una “voluntad abusiva de convertir la focalización en instancia narrativa” (*Nuevo discurso...*, p. 50). Genette no tiene empacho en mostrar sus diferencias respecto a los nuevos conceptos que se le atribúan: “para mi, no existe personaje focalizador o focalizado: focalizado sólo se puede aplicar al propio relato, y focalizador si se aplica a alguien, sólo puede ser al que focaliza el relato, es decir, al narrador o, si se quiere salir de los protocolos de la ficción, el autor, tanto si delega en el narrador su poder de focalizar, o no; como si no lo hace” (*Ibidem* p.50). Otro punto de diferencia es considerar a la focalización cero como un conjunto de focalizaciones internas variables (Bal) lo cual no lo acepta del todo Genette, aunque más bien hace ciertas precisiones: “focalización variable y a veces cero” (*Ibidem* p. 51)

⁴² Si sobre la focalización se ha gastado mucha tinta, a Bal le debemos la mayor parte de ella. Se puede seguir la interminable discusión —de la que nadie, a nuestro parecer sale ganador— en las páginas de *Poetics Today*, *Style* o *Poétique*. Iniciada en su artículo “Narration et focalization”, que aparece en el No. 29 de *Poétique*, (febrero de 1977), Bal continuaría con “The laughing mice: or in focalization” (*Poetics Today* Vol. 2 No. 2 Primavera de 1981); Replicada por Bronzwaer, quien revisa algunos de sus postulados (“Mieke Bal’s concept of focalization, a critical note,” en *Poetics today* Vol. 2 No. 2, 1981), por Pierre Vitoux (“Le jeu de la focalisation,” traducido al español: “El juego de la focalización” en *Semiosis* 17, julio-diciembre de 1986) y por Genette en el *Nuevo discurso del relato*. También es comentada por diversos autores en los siguientes años como William Nelles (“Getting focalisation into focus” en *Poetics today*, Vol. 11 No, 2 Verano de 1990 p. 365-382). De acuerdo a Nelles, el inicio de todo fue una mala lectura por parte de Bal hacia Genette —a quien acusa de “confundir manzanas con naranjas” (p. 375). Y ya abierta la oportunidad de crear nuevos términos, no tardan en salir términos como “prefocalización”, “focalizadorio” o “quasifocalización”.

Seymour Chatman,⁴³ elabora a partir de Genette otras categorías diferentes de punto de vista o focalización. Parte de los tres usos ordinarios que damos al término “punto de vista”, término que, por cierto, retoma: uno literal (que llama perceptivo), o lo que uno ve con los ojos; uno figurativo (que nombra conceptual) que tiene que ver con la manera de pensar y uno transferido (que le dice de interés) y que tiene que ver con la posición de interés.⁴⁴ Acepta que se pueden dar más de uno de ellos y, de existir disparidad puede, o no, ser irónica. Y ya entrado en la polémica de nombres y conceptos, propone separar al punto de vista de la focalización así como nuevos términos: el filtro y el *slant*.⁴⁵

El clásico trabajo de Schlomith Rimmon-Kennan⁴⁶ retoma algunos conceptos anteriores y menciona otras formas que puede tener la focalización, además de las tradicionales de interna y externa a las cuales llama “facetas”, diferentes de los tipos de focalización. Las facetas son: la perceptual, que divide en del espacio y del tiempo; la psicológica, dividida en cognitiva y emotiva; así como la ideológica. Acepta que las tres pueden concurrir, pero también pertenecer a diferentes eventos;⁴⁷ y los tipos los clasifica dependiendo de la posición relativa a la historia (interna/externa) y el grado de persistencia (fija, alternada o múltiple). Tanto Rimmon-Kennan como Chatman retoman el concepto de *punto de vista*, y le dan nuevos significados y alcances.⁴⁸

⁴³ Seymour Chatman. *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus, 1990 pp. 163-173

⁴⁴ Ibidem. p.163.

⁴⁵ Propuesto en su artículo “Characters and narrators: Filter, center, slant and interest”. Publicado en *Poetics today*, Vol. 7 No. 2, 1986, donde hace algunas observaciones a lo escrito en *Historia y discurso* (originalmente publicado en inglés en 1980) retoma y amplía algunas de sus propuestas, así como intenta ampliar la terminología al proponer nuevos términos. Es retomado por otros como Stam o Nelles.

⁴⁶ Shlomith Rimmon-kenan, *Narrative fiction: Contemporary poetics*, Londres, Methuen, 1983, pp. 70-85.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Jahn Manfred, “Windows of focalization: deconstruting and reconstruting a narratoligal concept” en *Style* Vol. 30 No. 2, Verano de 1996, pp. 241-267, pugna por revivir el concepto original a la vez que revisa la terminología existente hasta el momento. Barry Stampfl, en “Filtering Rimmon-Kennan, Chatman, Black

Relato focalizado, relato no focalizado.

Regresemos a Genette, quien encuentra que el relato puede ser focalizado de tres maneras; rectificamos, puede ser focalizado de dos maneras o bien, no ser focalizado. División que no inventa, retoma de Pouillon, que había sido ya retomada por Tzvetan Todorov.

Jean Pouillon,⁴⁹ en un trabajo sobre la novela —*Tiempo y novela*— con una perspectiva meramente psicológica, describe tres actitudes que puede tener el narrador dirigido hacia sus personajes. Sus categorías carecen de connotación narrativa alguna debido a su interés sobre la comprensión psicología de los personajes. Pouillon describe tres modos de comprensión resultado de la pregunta: "¿Cuál es la posición del autor respecto de sus personajes? ¿Cuál es la naturaleza de lo alcanzado por la comprensión?"⁵⁰ La perspectiva clásica —de acuerdo con Pouillon— conceptualiza siempre un adentro, la vida interna, y un afuera de la realidad psíquica de los personajes. La cuestión sería, entonces, cómo captar el “adentro” de los personajes, desde afuera: cómo colocarse directamente en el personaje. Para lo cual propone tres tipos de “visión”, que corresponden a la manera en que el lector “ve” el relato. Si bien se trata de una categoría inadecuada, como ya hemos visto, debido a los equívocos que conlleva lo impropio de utilizar un término visual. En sentido estricto, el lector no “ve”, sino “lee”, o, de una manera más amplia, percibe el relato.

Sus tres categorías son:

Freud and James: focalization and the divided self in «the beast and the jungle» en *Style* Vol.36 No. 3, Otoño de 1992, pp. 388-399 revisa todas esas concepciones al considerar que se ha perdido el sentido del término.

⁴⁹ Jean Pouillon, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970, p. 60ss.

⁵⁰ Idem.

La visión con, que correspondería a "estar en la piel" del personaje y que significa no ver desde, sino junto al personaje. Se logra una empatía, una simpatía hacia el personaje seguido; mientras a los demás los vemos externos, a él no, sino desde dentro.

La visión por detrás, la cual no pertenece, no se encuentra dentro del mundo narrativo. Es una visión en la que el autor se encuentra separado de su personaje.

Visión desde fuera. Consiste en la mera transcripción "objetiva" de los hechos, sin la intervención del narrador o de la conciencia del personaje.

Categorías que fueron retomadas por Tzvetan Todorov,⁵¹ y sistematizadas en tres fórmulas que describen la manera en que puede aproximarse el autor al relato. Con el concepto de "los aspectos del relato", Todorov menciona que "al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe",⁵² "es a los diferentes tipos de percepción reconocibles en el relato que nos referiremos con el término aspectos del relato [...] El aspecto refleja la relación entre un él (de la historia) y un yo (del discurso), entre el personaje y el narrador".⁵³ Cabe aclarar que el narrador, si seguimos a Genette, "no tiene que «saber» nada, puesto que inventa todo",⁵⁴ y bien podría darse el caso que el narrador sepa pero no quisiera dar la información. Así que más que hablar de qué sabe o qué ignora el narrador, sería más prudente hablar de lo que sabe el lector o espectador, por medio de la información que da el narrador (que puede saber o inventar como se le antoje) respecto a los personajes.

⁵¹ Tzvetan Todorov, "Las categorías del análisis literario" en: *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1991. pp. 180-182 .

⁵² *Idem.*

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, op. cit., p. 51.

Los aspectos de la propuesta de Todorov son:

Narrador > personaje. La más usada en el relato clásico, donde el narrador sabe más que su personaje; sus personajes no tienen secretos para él y presenta diferentes grados.

Narrador = personaje. Que es muy usado en la modernidad donde el narrador conoce tanto como los personajes y no puede dar una explicación hasta que la encuentran los personajes. Puede adoptar la primera o tercera persona.

Narrador < personaje. En la cual el narrador sabe menos que cualquier personaje, no se tiene acceso a ninguna conciencia.

Todorov describe también una “visión estereoscópica”, la cual consiste en que varios personajes cuentan el mismo acontecimiento desde diferentes aproximaciones.

Genette retoma las categorías anteriores, reelaborando algunos conceptos, y elaborando nuevas subcategorías. La clasificación que propone es:

Relato no focalizado o de focalización cero. Correspondiente al relato clásico, en el cual, el narrador sabe más que los personajes y no tiene restricción narrativa alguna: pasa libremente de uno o a otro personaje así como da cualquier tipo de información respecto al relato. Por ejemplo: “El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo”, el inicio de la *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez. Aquí el narrador ofrece mucha información que el personaje desconoce, adelanta sucesos (la muerte del protagonista) así como da información

muy detallada: la hora en que se levantó y por qué fue a esa hora.⁵⁵ El narrador pasa de un personaje a otro libremente, al igual que aparentemente no restringe la cantidad de información y detalles respecto a la historia.

Relato de focalización interna. En el relato de focalización interna, la información se encuentra “filtrada” a través de uno o varios personajes, que funcionan como “cuello de botella” de la información narrativa. No corresponde necesariamente con la narración en primera persona (yo) pues puede adoptar la forma de la tercera persona (el), de acuerdo con la fórmula que da el mismo Genette y Roland Barthes,⁵⁶ mediante la cual, si al transcribir un fragmento escrito en tercera persona en primera no pierde coherencia, se trata asimismo de un relato de focalización interna. “En la focalización interna, el foco coincide con un personaje que se convierte en el “sujeto” ficticio de todas las percepciones, incluidas las que le afectan como objeto.”⁵⁷

Puede adoptar la forma fija, variable o múltiple. “Raras veces se aplica de forma rigurosa”⁵⁸ y no se realiza plenamente “sino en el relato de “monólogo interior”,⁵⁹ ya que, como apunta Pouillon —recordemos que esta categoría corresponde con la suya de “visión con” —un personaje no se describe a sí mismo, como tampoco tendría necesariamente que dar información acerca de él o de sucesos ya conocidos —obviados— por el personaje.⁶⁰

⁵⁵Algunos autores pugnan por utilizar el término *no focalización*, o *focalización libre*, ya que más de uno ha caído en la cuenta —como Manfred, op.cit. p. 241— que hablar de focalización cero puede dar el equívoco de pensar que se pueden dar grados o cantidades de focalización. Por su parte, Bal (op. cit) ve que la focalización cero se trata de una focalización interna variable.

⁵⁶ Genette, *Figuras III*, pp. 247-248. Refiere el autor a la *Introducción al análisis estructural del relato* de Roland Barthes donde usa la expresión “modo personal”.

⁵⁷ Genette, *Nuevo Discurso del relato*, p. 51.

⁵⁸ Genette, *Figuras III*, p.247.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Pouillon, op.cit, p. 63 ss.

Focalización interna fija: en la cual, un mismo personaje es seguido como “foco de conciencia” a lo largo de todo el relato.

Focalización interna variable. Varios personajes son utilizados como “foco”; es decir, la focalización interna cambia de uno a otro personaje durante el relato. Por ejemplo, la novela *Dos crímenes* de Jorge Ibarguengoitia, donde la mitad se encuentra narrada por el protagonista en primera persona (Marcos) y la segunda parte, por el boticario, también en primera persona.

Focalización interna múltiple. Correspondiente a la “visión estereoscópica” de Todorov, varios personajes son focalizados internamente al dar diferente información sobre el mismo suceso narrativo.

Focalización externa. La más extraña, muy utilizada en el relato de entre guerras “el héroe actúa ante nosotros sin que en ningún momento se nos permita conocer sus pensamientos ni sus sentimientos”.⁶¹ De los pocos ejemplos citados encontramos *Hills Like White Elephants* de Ernest Hemingway.

La focalización alterada

De acuerdo con Genette, encontrar uno de estos tipos de focalización en estado puro es raro; comúnmente se encuentran mezclados, pues la combinación de los tipos es lo que da variedad y enriquece la narración. Encontrarlos en estado puro, constantes a lo largo de

⁶¹ Genette, *Figuras III*, p.245.

toda una narración, correspondería a escasísimas narraciones, algunas experimentales, la mayor parte realizadas en los últimos cien años. “El criterio de focalización no se mantiene necesariamente constante en toda la duración de un relato [...] la fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera, sino más bien a un segmento narrativo determinado que puede ser muy breve”.⁶² No se trata de establecer leyes fijas, sino en describir la manera que suele adoptar el relato.

El concepto de alteración, surge en Genette ante la evidencia de la imposibilidad de establecer categorías prescriptivas rígidas,⁶³ más bien categorías que describen de una manera simple y adaptable las formas de focalización que puede adoptar un relato de acuerdo con la singularidad de cada texto. “No es un catecismo, es una elección puramente operativa”,⁶⁴ según el propio Genette, no se trata de establecer finalmente que el tipo de focalización “depende de los días, el contexto y la velocidad del viento”,⁶⁵ ya que sus conceptos deben proporcionar la flexibilidad necesaria para ser utilizables en otros textos y que se ajusten no a casos excepcionales, por no decir casos extremos que se encuentren en los límites (focalizaciones puras a lo largo de toda una obra) sino en cualquier obra. El narrador no *debe* por fuerza adoptar forzosamente solamente una de las tres clases de focalización. Por el contrario, de su combinación surge la variedad: “Un cambio de focalización [...] puede analizarse también como una infracción momentánea al código que rige dicho contexto, sin que por ello resulte impugnada la existencia de dicho código”.⁶⁶ En otras palabras, en un relato que adopta la forma constante de focalización interna, puede en

⁶² Ibidem, p. 246.

⁶³ Como advierte Wayne C. Booth no se trata de prescribir cómo se debe escribir un relato, sino en describir la manera que puede adoptar: no decir si está bien o mal, sólo cómo se escribe, op.cit, p. 511

⁶⁴ Genette *Nuevo discurso del relato*, p.51.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Genette, *Figuras III*, p. 249.

un momento dado de la narración, cambiar momentáneamente a focalización cero, para más tarde volver a la focalización interna. Debido a que el sistema de Genette funciona en las grandes articulaciones, no necesariamente en momentos específicos, que el relato cambie en un momento de tipo de focalización, no quiere decir que se deba impugnar el sistema de la focalización, pues dichos cambios se encuentran ya previstos: son las *alteraciones*.

Entendemos, entonces, por alteración aquellas “infracciones aisladas, cuando la coherencia del conjunto sigue siendo, sin embargo, bastante fuerte para que el concepto de modo dominante siga siendo pertinente”.⁶⁷ Las alteraciones pueden adoptar dos formas:

Paralipsis, que consiste en ofrecer "menos información de la que en principio es necesaria".

La Paralepsis, por el contrario, da "más de la que en principio autoriza el código de focalización que rige el conjunto".⁶⁸

2. DE LO VISTO A LO ESCUCHADO Y A LO SABIDO

Volvamos a nuestro ejemplo inicial. La célebre frase "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo" era la manifestación literaria de un hecho, el de alguien —Juan Preciado— que llegaba a un lugar, Comala, para encontrar a su padre —Pedro Páramo—; hecho que podría referirse de una manera escrita, como en efecto lo es, pero que bien puede ser expresada de otras muchas maneras; en nuestro caso, la

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.

manifestación audiovisual, mediante el relato cinematográfico es de interés. Para manifestar esta historia, nos valdríamos ya no de palabras, sino de diversos materiales propios del relato audiovisual. De tal manera que en el film basado en la historia de Pedro Páramo dirigida en 1966 por Carlos Velo,⁶⁹ vemos a un hombre —que suponemos Juan Preciado—, en el lecho de quien suponemos es su madre, donde ella le dice: "Ve a Comala, Juan, allá vive tu padre..." al tiempo que una música de fondo acompaña la escena. En este caso, es su madre, no el propio Juan quien introduce a la escena y quien habla, a diferencia del monólogo interior que es utilizado en la novela. Sin duda se da la misma información, aunque cambie ligeramente el orden en que son presentados los hechos (en la novela sabemos que lo mandó su madre hasta después que Juan informa que está en Comala). Nos encontramos en la manifestación audiovisual de la misma historia.

El relato cinematográfico resulta sólo una de tantas manifestaciones narrativas posibles, como el relato escrito, el relato oral, etcétera. Es un relato que posee particularidades y que obligan a ser revisadas por nosotros en función de poder descubrir la forma que adquiere la focalización en este tipo de narración.

Es obligada la referencia a Christian Metz, cuyos trabajos por definir “lo cinematográfico”⁷⁰ y, en especial, el lenguaje cinematográfico, son clásicos en el análisis del relato cinematográfico. Metz encuentra que el lenguaje cinematográfico, ha “nacido de la unión de varias formas de expresión preexistentes que no pierden por completo sus leyes propias (la imagen, la palabra, la música, los ruidos incluso) el cine está obligado desde el

⁶⁹ Nos referimos a la versión de Carlos Velo filmada en 1967. Igualmente resulta diferente en la segunda versión cinematográfica (*El hombre de la media luna*) realizada por José Bolaños en 1978.

⁷⁰ Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Paidós, 2002.

principio a *composer*, en todos los sentidos del término”.⁷¹ Se trata de una compleja narración, en la cual el narrador compone un solo relato mediante el uso de varias formas de la expresión —concepto que retoma de Hjelmslev— que interactúan y pueden coincidir simultáneamente, o no. Las cinco materias de la expresión propias del lenguaje cinematográfico que encuentra Metz son: la imagen fotográfica en movimiento, los ruidos, la música, el lenguaje verbal hablado y las menciones escritas.⁷² Materias que no son excluyentes una de la otra y que pueden combinarse perfectamente.

Definido por el autor como un medio *pluricódigo*, en el relato cinematográfico se presentan una gran cantidad de códigos que lo enriquecen. Encontramos códigos cinematográficos específicos (los movimientos de cámara, el montaje, etcétera.) y otros que no lo son: los códigos gestuales, espaciales, culturales, el timbre de voz, entre otros.⁷³

François Jost⁷⁴ ha analizado las características del relato cinematográfico y su especificidad; entre las particularidades que encuentra —además de las descritas por Metz— son: el no ser un relato inmediato (como el relato oral), el que la imagen no “diga”, sino muestre; la ausencia de categorías gramaticales propias del relato escrito (ej. primera o tercera persona) o de tiempos verbales (toda imagen cinematográfica está, forzosamente en presente), entre otras. También analiza la interacción de algunas de sus materias de expresión ya sea que trabajen juntas (el sonido como “anclaje” de la imagen, por ejemplo) o en direcciones opuestas. “El cine trabaja en dos registros: puede *mostrar* lo que un personaje

⁷¹ Ibidem, p. 83.

⁷² Christian Metz, *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 273.

⁷³ Ibidem, p.87.

⁷⁴ En un principio, el artículo “Narration(s): En deçà et au-delà” aparecido en el Número 38 de *Communications* (1983), y ampliado largamente en el libro, escrito por el autor y por André Gaudreault *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995. Sus trabajos son retomados y citados por múltiples autores, convirtiéndolo en referente obligado.

ve y *decir* lo que piensa”,⁷⁵ dice Stam.

María del Carmen Neira Piñeiro,⁷⁶ a propósito de las características formales del lenguaje cinematográfico, comenta que

es fundamental tener en cuenta la pluralidad de los componentes fílmicos y el modo en que esta característica formal repercute en la construcción del relato. En primer lugar, el narrador fílmico dispone de elementos muy diversos (imágenes, palabras, música, etc.) que puede utilizar y combinar entre sí de diversas formas para elaborar con ellos la narración [...] los diversos elementos que componen el discurso [...] pueden sucederse unos a otros, pero también pueden coexistir al mismo tiempo.⁷⁷

¿De qué manera se dará la focalización en la narración cinematográfica? Un concepto de por sí espinoso, al trasladarse al cine ha provocado equívocos y desvelos de más de un investigador, debido a ambigüedades conceptuales y a proposiciones de corto alcance.

¿Quién ve? ¿Quién oye? ¿Quién sabe?

En el cine, los términos punto de vista y perspectiva son, forzosamente literales, no metafóricos, a causa de que en el relato cinematográfico interviene casi ineludiblemente el aspecto visual, parte necesaria para que el lenguaje cinematográfico sea tal. El mecanismo de la “cámara subjetiva” y del Plano —o toma— de Punto de Vista (POV, en inglés) han

⁷⁵ Robert Stam, et.al., *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999, p.115

⁷⁶ María del Rosario Neira Piñeiro, *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, Arco libros, 2003

⁷⁷ *Ibidem*. pp. 28-29.

llevado a descuidados autores a ser tomados al pie de la letra y considerarlos las manifestaciones evidentes del equivalente de la focalización, como una manera en que puede verdaderamente adquirir el punto de vista. En realidad, ellos no son más que algunos de los mecanismos que pueden ser utilizados para mostrar la vida interior de los personajes. En resumen, no debemos caer en el error de confundir el punto de vista (de la cámara) con la focalización. “A diferencia del cineasta, el novelista no está obligado a poner su cámara en ningún sitio: no tiene cámara”.⁷⁸

Uspensky, a quien ya habíamos citado al momento de hablar de la focalización, es quizá de los primeros en ocuparse sobre el “punto de vista” cinematográfico, al ser el suyo un trabajo extensivo a todas las artes. Se ocupa del caso que nos interesa, desde el nivel del plano, hasta el de la estructura del texto, con especial interés en el montaje: “En el filme, el punto de vista está primordialmente conectado con el montaje. El uso de múltiples puntos de vista es evidente en la estructura del filme. Los elementos formales de la composición del cuadro —la elección de fondos, de los *foreshortening* del campo visual y de los varios tipos de movimientos de cámara- son inmediatamente dependientes del punto de vista.”⁷⁹ También es un referente el de Nick Browne⁸⁰ respecto al mismo tema.

Hasta donde tenemos noticia, el único trabajo dedicado exclusivamente al punto de vista en el cine es el extenso escrito de Edward Branigan⁸¹ de 1984. Se trata de un completo —y complejo— trabajo sobre la manifestación de la vida interna de los personajes en el cine. Interesado en la construcción de la subjetividad mediante mecanismos propiamente

⁷⁸ Genette, *Nuevo discurso del relato*. p. 51.

⁷⁹ Uspensky, op. cit. p. 3.

⁸⁰ Nick Browne, “The spectator-in-the-text: the rhetoric of *stagecoach*”, En *Film theory and criticism*, Leo Braudy y Marshall Cohen (Compiladores), Oxford University Press, New York, 2004, p. 118.

⁸¹ Edward Branigan, *Point of view in the cinema: A theory of narration and subjectivity in classical film*, Berlin, Mouton, 1984.

cinematográficos, describe minuciosamente la forma en que trabaja especialmente el *point of view shot* o POV (plano o toma de punto de vista), plano que no necesariamente corresponde con la mirada del personaje, sino con su estado interior y que funciona como un mecanismo para mostrar la representación subjetiva. Otros mecanismos son los sueños, recuerdos (*flashbacks*), fantasías, etcétera. Que son comprendidas mediante su contraparte, las imágenes no subjetivas, pues concluye que la subjetividad se configura mediante la objetividad que permite distinguirla. También propone que la representación interna, subjetiva del personaje se encuentra directamente relacionada con la construcción del espacio, actividad de ensamblaje y de asignar significados que realiza el espectador⁸² que adquiere un significado más bien psicológico. Otro trabajo al respecto es el de Vanoye,⁸³ publicado en 1989.

Para sortear tantos aprietos y vericuetos metodológicos, François Jost propone adaptar las categorías de Genette con las modificaciones pertinentes propias del discurso audiovisual. La propuesta de Jost ha sido favorablemente y ampliamente aceptada, ya que ofrece una plausible manera de acercarse al relato cinematográfico, pues parte del hecho evidente de la naturaleza primordialmente doble del discurso audiovisual: su doble registro, visual y auditivo. Si Genette partía de las preguntas ¿quién percibe? y ¿quién dice?, y debido a que la primera propuesta del autor era un malhabido ¿quién ve?, bien podríamos ver a la propuesta de Jost como fruto de las preguntas: ¿Quién ve?, cuestión que adquiere un significado totalmente diferente en este nuevo contexto, ¿quién oye? fruto de la concepción dual del relato cinematográfico: sonora y visual, ¿dónde se encuentra el foco del relato?

⁸² Branigan, op. cit, p. 179.

⁸³ Vanoye es citado por Neira Piñeiro.

relegado aquí a un contexto cognitivo y ¿quién muestra? Ya que el quién dice adquiere un carácter muy asimilado a lo auditivo en el contexto cinematográfico.

Jost da por sentado la naturaleza audiovisual del relato cinematográfico y, en lugar de forzar la clasificación de Genette, la reelabora a partir de las peculiaridades del mismo relato. La mentada connotación visual la clasifica como ocularización, el aspecto sonoro auriculización, mientras que el concepto de focalización adquiere una naturaleza psicológica y cognitiva, muy relacionada con la dosificación de la información y muy parecido a la propuesta inicial de Genette.⁸⁴

Aplicar directamente la propuesta de Genette se prestaría a equívocos producto de una innecesaria pero tentativa simplificación de las narrativas. Jost da la muestra: Si tomamos el ejemplo de Genette de focalización interna múltiple (el film *Rashomon* de Akira Kurosawa⁸⁵), caeríamos en el error de tomarlo como focalización externa, pues los personajes no se ven desde “dentro”, pues siempre son mostrados exteriormente, “desde fuera”, ante la imposibilidad —o absurdo— de situar la cámara dentro de los personajes. De ahí la pertinencia de separar el aspecto visual del cognitivo y del auditivo. Surgen nuevas interrogaciones respecto al paso de la focalización de lo escrito a lo cinematográfico: ¿Cómo mostrar “lo interno”, propio de la focalización interna, en el cine?, ¿cómo construir esa “identificación”, necesaria en el planteamiento de Genette entre el personaje y el espectador? Podríamos caer en el equívoco de Robert Montgomery al plantear en su filme

⁸⁴ A propósito, Nelles retoma y comenta las precisiones de Jost y advierte su utilidad para el relato fílmico frente al absurdo que resulta en el relato literario. No sin ironía, apunta que, por extensión, se hablará de “gustativización, olfactivización y tactilización” (Nelles, op. cit, p.375) Muy de acuerdo al sistema de Bal que no abandona del todo la concepción visual. Resulta aquí, una categoría bastante similar al punto de vista “psicológico” propuesto mucho antes por Uspenski.

⁸⁵ Recordemos la película: Los personajes dan diferentes explicaciones respecto a un mismo suceso.

*Lady In The Lake*⁸⁶ un ejemplo extremo: toda la película está construida mediante “tomas subjetivas”, es decir, de cómo “vería las cosas” el protagonista. La cámara aquí adquiere verdaderamente el lugar de los ojos del protagonista. Jean Mitry insiste en que la verdadera “focalización interna” es siempre la que corresponde al POV o a la cámara subjetiva.⁸⁷

Regresamos entonces a Christian Metz, pero a otro trabajo: *El significante imaginario*,⁸⁸ donde plantea dos tipos de identificaciones del espectador cinematográfico. Identificaciones que trata de adaptar François Jost con las categorías de Genette.⁸⁹

La identificación primaria, es aquella del espectador con la cámara, mediante la cual, sus “ojos” se convierten en la cámara, es retomada por Jost —y reelaborada— como ocularización.⁹⁰

La identificación secundaria es aquella del espectador con el personaje; propiamente la identificación interna.

¿Quién ve? Ocularización

Vayamos por partes. El aspecto visual, como lo hemos mencionado, el “punto de vista”, literalmente hablando —con todas sus connotaciones visuales— lo llamaremos Ocularización. Pero ya lo plantea Branigan: ¿Cómo podemos llegar, en cine, a comprender

⁸⁶ *Lady in the lake*, Robert Montgomery, USA, 105 min.

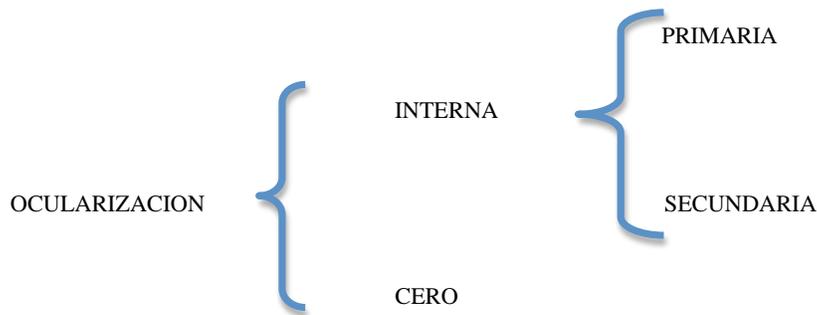
⁸⁷ Jean Mitry, *La semiótica en tela de juicio*, Siglo XXI, México, 1988.

⁸⁸ Christian Metz, *El significante imaginario: cine y psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1979, pp. 54-59

⁸⁹ Jost, “Narration(s)...” p. 207.

⁹⁰ Idem.

que lo que vemos equivale a la mirada de un personaje?⁹¹ criterio necesario para establecer la llamada Ocularización interna. En caso contrario (cuando la imagen no corresponde con lo que ve el personaje) sería una ocularización externa, mucho más común, por cierto. El autor nos propone el siguiente cuadro en el que se muestran las diferentes maneras que puede mostrarse una imagen, partiendo de su relación diegética, es decir, con la historia:



Explica Jost: “En realidad [...] un plano, o bien está anclado en la mirada de una instancia interna a la diégesis y se produce entonces una ocularización interna, o bien, no conlleva tal mirada y es una ocularización cero”.⁹² El concepto de ocularización se define partiendo de establecer el origen de la mirada; si se encuentra o no relacionada con el personaje y, si así es, la manera en que lo está. El autor define los tipos que puede adquirir de la siguiente manera:

Ocularización interna: Es aquella en la que se puede establecer una correspondencia entre la imagen y lo que “ve” el personaje. O sea, “se referirá a aquellos planos donde la cámara parece ocupar el ojo del personaje”.⁹³ Se subdivide en:

⁹¹ Idem.

⁹² Gaudreault y Jost, op. cit. p. 141.

⁹³ Stam, op. cit. p.116.

Ocularización interna primaria: Es la que se da cuando es posible establecer, de cualquier manera, una relación que permita saber que la imagen corresponde a la mirada de un personaje no presente en el cuadro, sin recurrir al contexto. “Se trata [...] de sugerir la mirada, sin obligación de mostrarla; para ello, se construye la imagen como un indicio, como una huella que permite que el espectador establezca un vínculo inmediato entre lo que ve y el instrumento de filmación”⁹⁴ Ejemplos hay muchos, casi todos se remontan a antes de la existencia del *raccord* de mirada: la imagen vista desde una cerradura, un barrido, el movimiento característico de la cámara en mano, el efecto conocido de mirar a través de unos prismáticos o un microscopio, o cuando se ve la imagen borrosa, y remite a un personaje mareado o borracho, etcétera. Otros mecanismos menos gráficos y más sofisticados son la muestra de una parte del cuerpo —un personaje que se ve las manos, por ejemplo— o los movimientos propios de la llamada “cámara subjetiva”, por ejemplo, el temblor propio de la cámara en mano, etcétera. Un ejemplo muy claro lo encontramos en la película *Vertigo*, donde Scottie (James Stewart) se asoma hacia abajo de una escalera. Debido a que siente vértigo, es decir, miedo a las alturas, nosotros miramos inmediatamente después de un plano en donde él voltea hacia abajo, la imagen distorsionada de las escaleras, semejando la manera en que las ve el personaje, es decir, con una sensación de mareo.

Ocularización interna secundaria: Es la que establece mediante el contexto —es decir, el *raccord*, el montaje, etcétera— que la imagen corresponde a la mirada de un personaje. Es decir, el “plano contraplano”, el POV (plano de punto de vista) en el cual se ve al personaje para inmediatamente mostrar lo que se supone “está viendo”, aunque no corresponda necesariamente con su punto de vista real. En palabras de Jost, en la ocularización interna

⁹⁴ Gaudreault, y Jost, op. cit, pp. 141-142.

secundaria “la subjetividad de la imagen está construida por los raccords”.⁹⁵ Un claro ejemplo lo encontramos en el filme *Rear Window*, donde el personaje, Jeff (James Stewart) mira a través de unos binoculares. El narrador presenta un plano del personaje mirando a través de ellos, seguido de uno del objeto mirado, por lo que se relaciona el personaje con su mirada.

Ocularización cero. Es la que se da ante la imposibilidad de establecer una relación entre una instancia intradiegetica (es decir, al interior del relato) y su mirada; cuando aparentemente nadie dentro del relato ve la imagen proyectada al espectador. Jost propone tres casos: ya sea para olvidar las marcas que señalan como fruto de un acto de narración — tratar de esconder al narrador— o al contrario, para demostrar que nos encontramos en una película que “alguien narra”, no se aparece sola, o simplemente por una elección estilística.

La auriculización ¿Quién oye?

El otro registro en que trabaja el cine es el sonoro, y por lo tanto, se deja abierta la posibilidad de establecer un “punto de vista sonoro”: es lo que Jost llama la auricularización, aunque el mismo autor admite la dificultad de un análisis semejante. Problemas como la localización espacial de los sonidos, la individualización de la escucha, o la inteligibilidad de los diálogos ponen en evidencia —y en aprietos— la complejidad de la categoría. Tanto es

⁹⁵ Gaudreault, y Jost, op cit, pp. 141-143.

así, que, comparado con la focalización o, incluso con la ocularización, es casi nada lo que se ha escrito sobre ella. La auricularización es definida por medio de las relaciones que tienen los sonidos (las informaciones auditivas) y los personajes. Se trata de una categoría prácticamente poco estudiada, debido a los problemas que ya hemos enumerado; incluso, podríamos decir que se trata de una categoría más bien teórica, expuesta por Jost y Gaudreault como posible. Es un área inexplorada y que podría dar lugar a muchas reflexiones y elaboraciones, sin embargo, nos limitaremos a retomar brevemente sus propuestas.

Auricularización interna secundaria, será cuando la banda sonora parezca “filtrada” por un personaje.

Auricularización interna primaria, Es un concepto que se da cuando existe subjetividad de la escucha. Si un personaje se encuentra bajo el agua, escucharemos el sonido como lo escucharía el personaje: distorsionado.

Auricularización cero Se da en la distancia de la escucha respecto al personaje. Cuando parece que nadie escucha dentro del relato. Sin duda, corresponde a la gran mayoría de los relatos.

Al igual que la ocularización, para definir si se trata de una auricularización interna o cero, hay que preguntarse qué relación mantiene la banda sonora respecto al relato, en específico, a los personajes: o bien es "filtrada" por algún personaje (caso de la auricularización interna) o no lo es (y se trata de una auricularización cero).

El foco del relato cinematográfico ¿Quién percibe?

Queda la focalización separada ya de sus aspectos visual y sonoro; limitado a un concepto meramente cognitivo. Al perder sus componentes concernientes a la mirada, el concepto “punto de vista” pierde ambigüedad, al no tener razón de ser, pues carece de connotación visual alguna. En Jost, es un asunto meramente cognitivo, no directamente relacionado con la percepción; un concepto correspondiente con la información y la forma en que se presenta la historia, si se “filtra” por medio de algún personaje o no, así como aspectos psicológicos. Las categorías reelaboradas por Jost a partir de Genette son:

Focalización interna. En el relato cinematográfico, la focalización interna se da cuando el relato está restringido a lo que pueda saber el personaje. Uno de los grandes retos de la cinematografía ha consistido en expresar la vida interna de los personajes por medio de recursos “externos”, ante la imposibilidad de la cámara de lograr el registro directo de la psicología de los personajes, la imposibilidad de introducirse a su mente. Ha desarrollado una serie de recursos que permiten lograr la identificación y recrear la interioridad de los personajes. La cámara subjetiva, el plano de punto de vista son sólo algunos de ellos, ante la nulidad de categorías gramaticales —como el “yo” o el “nosotros”— usadas en el relato escrito.

Paradójicamente, el cine logra una gran identificación por medio de la focalización interna, al nivel que, en palabras de Sánchez Noriega “el texto fílmico parece abocado — incluso en ausencia de todo punto de vista literal desde el personaje o de voz en off que lo

identifique con el narrador— a establecer la focalización interna en virtud del hecho de que el personaje esté presente constantemente en la diégesis [...] ya que el saber del espectador se corresponde exactamente con el del personaje en ausencia de todo narrador intermediario”.⁹⁶ A fuerzas de seguir un personaje a lo largo del relato, se logra un altísimo nivel de identificación por parte del espectador —la identificación secundaria de Metz.

Focalización externa. La paradoja es proporcionada por Jost: “desde el momento en que no estuviera en ocularización interna primaria, [el relato cinematográfico] estará en focalización externa.”⁹⁷ Al ver siempre a los personajes “desde fuera”, toda focalización cinematográfica sería externa; de acuerdo con un rápido y equívoco análisis, sólo la cámara subjetiva y el POV corresponderían a la focalización interna. Ha quedado demostrada la falsedad de tal premisa. La propuesta de Jost consiste en que la Focalización Externa corresponda a aquella en que el espectador tenga restricciones de su saber del relato respecto al del personaje, —que resulta más cercana, por cierto, a la fórmula de Todorov— con lo que se logra salvar perfectamente el obstáculo y constituye una valiosa oportunidad de acercarse al relato. La Focalización Externa como retención de información, es igualmente que en el relato escrito, ciertamente poco frecuente en cine.

Finalmente, Jost propone llamar focalización espectral aquella que consiste en “dar ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes”;⁹⁸ una reelaboración de la focalización cero de Genette, sólo que en la propuesta de Jost sí se trata de un texto

⁹⁶ José Luis Sanchez Noriega, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000, p.94.

⁹⁷ Gaudreault, y Jost, op. cit. p. 150.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 150.

focalizado. Es propia de los relatos policíacos, donde el espectador sabe más que todos los personajes. Cabe notar que esta focalización domina las adaptaciones literarias, relatos en los que es un recurso más comúnmente utilizado que el propiamente cinematográfico.

3. LA OTRA PREGUNTA

“Del tronco brotan las ramas, y de éstas, las ramitas. De igual modo, en los temas productivos, brotan los capítulos”, dice Hermann Melville en *Moby Dick*. Así con nuestra investigación, surgen nuevos conceptos que debemos revisar. Dos consideraciones finales, respecto a conceptos que han sido usados más o menos con desenfado a lo largo de estas páginas, pero que conviene definirlos para mayor claridad de las categorías que trabajamos.

Hemos mencionado ya reiteradamente que la focalización, tal y como la hemos intentado definir, se trata de una relación tripartita, entre un narrador, un personaje y un espectador (o lector, dependiendo del relato). La combinación de tipos de conocimiento (y en un término ampliado, de percepción) es lo que nos da las diferentes maneras que puede adquirir la focalización. ¿Qué narrador? ¿Qué espectador? Es lo que trataremos de resolver en las siguientes páginas.

Gérard Genette parte de una distinción: separar la pregunta ¿Quién percibe?, — cuestión que ya hemos tratado lo suficiente para nuestros fines— de la pregunta ¿Quién dice?, de la que no nos hemos ocupado y que ya es momento de tratar. Es donde entra otro tema escabroso para la teoría narrativa, que ha quitado el sueño a teóricos y ha provocado

tanta o más tinta derramada como la focalización: ¿Quién es —si existe— aquel que narra una película? Entramos en un concepto, llamado por Genette *voz*, ciertamente un tanto menos escabroso que el *modo*, para alivio de los lectores.

No entraremos, pues no es nuestra intención, en camisa de once varas ni en polémicas y callejones sin salida; dejemos eso para sesudos teóricos. Nos limitaremos a desarrollar un tipo de narrador. Pero si bien, podemos afirmar que no existe "relato sin instancia narradora", debemos de construir una imagen de lo que consideremos un narrador, o lo más que se le parezca.⁹⁹ "Para nosotros, el narrador será el realizador, *en tanto que es quien escoge* un tipo de planificación, un tipo de montaje, *por oposición a otras posibilidades* ofrecidas por el lenguaje cinematográfico", dice Aumont.¹⁰⁰ El concepto de narrador, un concepto bastante funcional —a nuestra forma de ver— es una construcción abstracta, que no corresponde —necesariamente— con el realizador de carne y hueso. Es una figura narrativa, una instancia. Debemos entonces, si seguimos a Aumont, "hablar de *instancia narrativa* al referirnos al lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y de la historia, donde juegan o son conjugados los códigos y donde se definen los parámetros de producción del relato fílmico".¹⁰¹

Tal como lo concebimos, es muy parecido al "gran imaginador" propuesto por Laffay,¹⁰² y retomado por Gaudreault.¹⁰³ Gaudreault acepta la existencia de un "meganarrador" del "megarrelato" que constituye el relato fílmico, equivalente al gran

⁹⁹ Ibidem. p. 147

¹⁰⁰ Jacques Aumont, et.al. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1996, p.111.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Albert Laffay es quien propone esa figura en *Lógica del cine: Creación y espectáculo*, Barcelona, Labor, 1973, p. 75 ss. Donde hace algunas interesantes propuestas respecto a los personajes y el "punto de vista".

¹⁰³ Gaudreault, y Jost, op.cit, p. 52.

imaginador. Es una instancia que ha sido dividida en “mostrador fílmico” (el encargado del rodaje, es decir, la articulación de fotograma en fotograma) y narrador fílmico, como responsable del montaje y la articulación de plano en plano.

Dicha instancia narrativa sería la encargada de efectuar las relaciones entre historia —“el significado o el contenido narrativo (incluso si ese contenido es, en algún caso, de débil intensidad dramática o de escaso valor argumental)”¹⁰⁴— y relato: “el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia”¹⁰⁵

4. DEL OTRO LADO DE LA NARRACIÓN

Pasaremos finalmente a construir el concepto de espectador: el otro gran implicado en el proceso de focalización. Para lo cual, seguiremos la concepción propuesta por David Bordwell,¹⁰⁶ quien retoma aspectos cognitivos y perceptuales.

Tomaremos al espectador, como: “Una entidad hipotética que realiza las operaciones relevantes para construir una historia partiendo de la representación del filme”.¹⁰⁷ Valga una larga cita del autor, para dejar claro, en pocas palabras, su concepto:

¹⁰⁴ Aumont, op. cit, p. 113

¹⁰⁵ Ibidem, p. 106

¹⁰⁶ Bordwell. op. cit, p. 30

El perceptor de un filme narrativo llega armado y activo a la tarea. Toma como objetivo central labrar una historia inteligible. Para hacerlo, el perceptor aplica los esquemas narrativos que definen los acontecimientos narrativos y los unifica por medio de los principios de causalidad, tiempo y espacio. Los componentes prototípicos de la historia y los esquemas estructurales de la “historia canónica” ayudan también en este esfuerzo por organizar el material presentado. En el transcurso de la construcción de la historia, el perceptor usa esquemas y claves recibidas para hacer asunciones y extraer inferencias sobre los acontecimientos de la historia en cuestión, y estructura y ensaya hipótesis sobre los acontecimientos pasados y venideros. Con frecuencia, deben revisarse algunas inferencias y dejar pendientes algunas hipótesis mientras la narración se retrasa en momento decisivo¹⁰⁸

No se trata de un “despreocupado espectador”, sino uno bien armado y conciente de lo que está haciendo. Un espectador que tiene diferentes tipos de motivaciones o reglas y de patrones, que funcionan como sistema de rellenado de las “Las formas huecas [...] se deben complementar naturalmente, por muchos tipos de conocimientos específicos”.¹⁰⁹

Es un espectador que realiza hipótesis porque el relato así se lo demanda. Sigue a Stenberg quien considera que “Los modelos de información de la historia que revela la obra predisponen al perceptor para hacer hipótesis de varios tipos ya sean hechos pasados, o venideros”.¹¹⁰ Pues el espectador es capaz de anticipar y sopesar las probabilidades de

¹⁰⁷ Idem

¹⁰⁸ Ibidem p. 39

¹⁰⁹ Ibidem p. 30.

¹¹⁰ Ibidem p. 37

acontecimientos narrativos futuros. Considera a la historia como “sistema dinámico de pautas retardadoras que compiten y se bloquean mutuamente”.¹¹¹

¹¹¹ Ibidem p. 38

CAPÍTULO SEGUNDO

EL SUSPENSO

*El suspenso es como una mujer:
cuanto más se deja a la imaginación, mayor es la excitación.*

Alfred Hitchcock

Entre la abrumadora cantidad de trabajos sobre Hitchcock, si hay consenso en algo, es en considerarlo el maestro, o el mago, del suspenso. En lo que parece no haber acuerdo alguno es en definir esa materia en la que es tan experto. El suspenso como tal resulta un concepto bastante amplio, por no decir vago, debido a la diferencia entre definiciones y a los múltiples enfoques que se han acercado a él. Distintos autores hablan de él para referirse a cosas muy distintas, mencionan diferentes clases de suspenso de acuerdo con su primordial interés. Alfred Hitchcock personalmente, en numerosas ocasiones, abordó el tema sin empacho alguno y de cierta manera regodeándose respecto a su supuesta maestría: no escatimaba en explicaciones respecto a la manera en que había obrado en tal filme o explicaba por qué actuó de tal o cual manera. Es cierto que la mayoría de las veces, sus reflexiones y observaciones resultan más bien superficiales y dispersas, valiéndose para mostrar sus ideas, más de ejemplos que de definiciones. Seguramente el director no sabía, o no era del todo consciente respecto a lo que era en sí el suspenso; en cambio sí sabía cómo hacerlo.

Comenzaremos por definir esa materia de la que con insistencia se considera maestro. Estableceremos los diferentes conceptos que forman parte de lo que es llamado

suspense, valiéndonos para ello de las abundantes declaraciones de Alfred Hitchcock. Definiremos al suspense como un conjunto de mecanismos que trabajan de forma complementaria.

El interés mostrado reiteradamente por parte de Hitchcock consistió en defender lo que él consideraba como suspense, que no necesariamente implicaba lo que el común del público, o la crítica, entendía por tal. Parece ser tenía muy claro lo que llamaba suspense, y lo defendía de comunes confusiones con otro término, la sorpresa, que no sólo no era similar, sino consistía exactamente en lo contrario. Para dejar en claro sus ideas y establecer de forma clara que sí era el suspense, Hitchcock partía de ejemplos cuya función era, fundamentalmente separar los dos conceptos. De acuerdo con sus observaciones, eran generalmente confundidos, en parte debido al uso que hacía de ambos: el suspense y la sorpresa, sin que haya sido considerado nunca por ello “el maestro de la sorpresa”, título que ciertamente podría considerar incluso ofensivo. Siempre defendió a capa y espada su campo de acción: el suspense.

La diferencia entre ambos conceptos, la establecía en términos negativos, como uno contrario al otro: diferencia que forma la parte medular de su propuesta cinematográfica. Estudiemos pues, un ejemplo:

La diferencia entre el suspense y la sorpresa es muy sencilla y hablo de ella muy a menudo. Sin embargo, en las películas frecuentemente existe una confusión entre estos dos conceptos. Nosotros estamos hablando, tal vez hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy normal, no sucede nada especial y de repente: «¡Bum!» Explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo, le hemos mostrado una escena

completamente normal, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense, la bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe probablemente porque ha visto al anarquista ponerla. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado). La misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa en la escena. Tiene ganas de decirles a los personajes que están en la pantalla: «No deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar». En el primer caso, se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión, en el segundo caso le hemos ofrecido quince minutos de suspense. La conclusión de todo esto es que se debe informar al público siempre que se pueda, salvo cuando la sorpresa es un «twist»; es decir, cuando lo inesperado de la conclusión constituya la sal de la anécdota.¹¹²

Declaración muy relevante respecto al sentir de Hitchcock sobre la narración cinematográfica. Es notable el interés que demuestra por el espectador en dos aspectos fundamentales: primeramente, en lograr la máxima intensidad narrativa. En segundo lugar, la inquietud producto de la observación respecto a la necesidad de mantener informado al espectador de todos los asuntos de la historia y sus consecuencias. Hitchcock privilegia al espectador, lo consiente de una manera especial ganándose con ello su confianza: se presenta ante él como un narrador confiable. El poder narrativo, ese privilegio, es con la finalidad de involucrar al público en el asunto, materia que representaría su gran interés como narrador y para lo cual explotaría, mediante experimentaciones narrativas, el lenguaje cinematográfico, con poco —o nulo— interés en la verosimilitud del relato.

¹¹² François Truffaut, *Hitchcock / Truffaut*, Barcelona, Akal, 1991. p. 59

La evidencia y la fuerza persuasiva de la imagen son tales que [...] gracias a la tensión creada por el frenesí de la imagen, la urgencia de la acción, no podrá ponerse en duda. Una dramatización tan deliberada no puede aparecer arbitraria, pero el arte de Hitchcock está precisamente en la imposición de esta arbitrariedad contra la que se rebelan a veces los “listos” que hablan de inverosimilitud.¹¹³

A propósito de lo cual, Truffaut propone una definición: “El suspenso es ante todo, la dramatización del material narrativo de una película o incluso la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas”.¹¹⁴ Situaciones dramáticas por un lado, y por el otro involucrar al público, constituyen constantes inquietudes del narrador, manifiestas reiteradamente en sus declaraciones y confirmadas en su obra: informar al espectador y darle un lugar favorecido en la narración por medio de ofrecerle información privilegiada en medio de un frenético relato; es la manera en que Hitchcock se gana la confianza del espectador.

Por otro lado, las palabras de Hitchcock se acercan igualmente a la tradicional manera de definir al concepto de suspenso, como la prolongación de una espera. Confrontado por Truffaut, respecto a ella, y retomando el ya utilizado ejemplo, el director refiere:

FRANÇOIS TRUFFAUT: ¿Es suspense la prolongación de una espera?

ALFRED HITCHCOCK: En la forma corriente del suspense, es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en presencia, si no, no hay suspenso [...]

¹¹³ Ibidem p. 11

¹¹⁴ Idem

En la situación clásica de la bomba que estallará a determinada hora, es el miedo, el temor para alguien, y ese miedo depende de la intensidad con que el público se identifique con la persona en peligro.

Podría ir más lejos y decir que con la vieja situación de la bomba, convenientemente expuesta, se podría tener un grupo de gangsters en torno a la mesa,... un grupo de malvados [...] Sí, e incluso en este caso, no creo que le público dijera: «¡Ah!, muy bien, van a ser despedazados todos» sino más bien: «cuidado, hay una bomba». ¿Qué quiere decir todo esto? Que la aprensión a la bomba es más poderosa que las nociones de simpatía o antipatía hacia los personajes. [...] Evidentemente, si la persona que registra es un personaje simpático, se duplica la emoción del espectador ¹¹⁵

Declaración de la que se puede rescatar otra característica propia del relato de suspenso: la identificación y la simpatía del espectador hacia un personaje de la narración. Como puede verse, no basta con mostrar a los espectadores detalladamente toda la información necesaria para lograr la anticipación de un hecho, al ir sembrando pistas que guían al espectador hacia una situación narrativa determinada. Tampoco basta con alargar la tensión narrativa mucho tiempo. Es necesario, antes que nada, lograr la identificación, la simpatía del espectador hacia un personaje, sin importar la moral: puede ser el “bueno” o el “malo” de la película; personaje que será tratado como “filtro”, es decir, en función de él el narrador cuenta la historia. Partimos de que dicha identificación es fundamental para el relato de suspenso, base de la construcción de este tipo de relato. Sin embargo, Hitchcock llega al punto de plantear la simpatía hacia personajes perversos o hacia más de un personaje a lo largo de una película. La identificación trabajada por el director durante el relato, y la confianza puesta por el espectador en él, produce férreas leyes que conoce perfectamente el

¹¹⁵ Ibidem. p. 57-58

espectador. Sin duda, al experimentar con el uso de la simpatía y la identificación, los efectos pueden ser complejos e impredecibles.

Al revisar la filmografía de Hitchcock descubrimos cómo fue adquiriendo las reglas del suspenso; cómo se fueron construyendo y, en su caso, cambiaron: mediante el ensayo y error, la reflexión sobre el oficio y la observación de la respuesta de los espectadores, pero ante todo mediante la experimentación de casi todos los recursos narrativos de los que pudo echar mano. En torno de lo cual, puede notarse una evolución a lo largo de su carrera: se vuelve más osado e intrépido, y responde a las nuevas exigencias cinematográficas. Sus experimentos sitúan a Hitchcock como un intrépido director y no sólo como el maestro del suspenso, que domina sus técnicas; más bien, quizá, frente al creador del suspenso tal y como lo conocemos. Considerados en muchas ocasiones por él como errores, al analizar los experimentos descubrimos complejas relaciones entre la empatía y los diferentes personajes, llegando a hacer al espectador sentir simpatía por los antagonistas o, en relatos más complejos, provocar un conflicto de simpatías así como otro tipo de conflictos entre lo que se espera y lo que sucede en realidad, o entre lo que se sabe y lo que se muestra.

El suspenso, por tanto, debe guiar al espectador a lo largo del filme: para hacerlo, le muestra o le insinúa —muchas veces, sutilmente— lo que sucederá; mejor dicho, prepara al espectador para sentir, para lograr una predisposición de lo que debe imaginarse será el desarrollo de la película. El director construye una imagen de espectador de películas de suspenso: prevé cómo reaccionará y, basándose en ese modelo, creará la película, en la cual el director “guiará” al espectador hacia donde considere debe ser llevado para lograr una mayor tensión narrativa. “Por lo que a mí respecta —nos ilustra Alfred Hitchcock— hay

suspense cuando se deja que los espectadores jueguen a ser Dios”.¹¹⁶ Veamos por ejemplo la película *Sabotage*, sobre la que dice el director: “En éste caso concreto no se le pide al público que tenga miedo, sino, claramente que tenga ganas de matar, y eso es más difícil [...] El primer trabajo es crear la emoción y el segundo trabajo es mantenerla”¹¹⁷

Podemos, ver a las películas de suspense como lo hizo Cabrera Infante: “un triángulo: [formado por] el perseguido, los perseguidores, el espectador; la cámara, casi siempre es la hipotenusa”.¹¹⁸ No resulta difícil localizar las tres instancias que intervienen en el proceso narrativo: el espectador, y el personaje dentro de una historia propuesta por el narrador. Hasta aquí hemos descubierto que el suspense se compone de varias partes:

1.- La identificación de un personaje con el espectador, personaje al que seguimos, en la mayoría de los casos, detenidamente a lo largo de todo el relato. Proponemos es la base de la construcción de este tipo de relato.

2.- El privilegio narrativo del espectador sobre los personajes en momentos clave. Se trata de siempre mantener informado al espectador con lo indispensable para comprender el relato.

3.- El trabajo activo por parte del espectador en la construcción del relato. Gracias a la información privilegiada con que cuenta, que le permite ir llenando huecos en el relato, que a propósito ha dejado el narrador.

4.- Las pautas impuestas al narrador respecto a qué información dar y cuál ocultar.

¹¹⁶ *Hitchcock por Hitchcock*. Edición de Sidney Gottlieb, Madrid, Plot 2000, p. 109

¹¹⁷ Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, op. cit. p. 92

¹¹⁸ Guillermo Cabrera Infante, *Infantería*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 548.

5.- La sorpresa como mecanismo opuesto, pero a la vez complementario del suspenso. Su uso resulta más frecuente de lo que pudiera esperarse.

El interés demostrado por el director en el espectador, esa hipotética entidad ignorada por tantos realizadores; ese inusitado entusiasmo en prever sus reacciones y en guiarlo por historias siempre similares pero nunca idénticas, a más de serle necesario por motivos comerciales, demuestra el profundo conocimiento de su medio, y una actitud más artesanal en el diseño de sus relatos, por mantener siempre la oferta de dar siempre algo original. La constante reflexión de las formas cinematográficas, de su oficio como narrador y de la actitud por parte de los espectadores lo llevó a mantener una constante renovación y experimentación narrativa, en muchas ocasiones, creando nuevas formas cinematográficas.

El director nos lleva a los espectadores por un camino lleno de sorpresas y angustias: es el gozo de la ansiedad. Nos marca por dónde debemos ir, cómo debemos ir, a qué temerle y a qué tenerle simpatía. Recordemos lo que dijo al respecto André Bazin, quien no era precisamente un ferviente admirador de su trabajo —no compartía el entusiasmo de su discípulo Truffaut o de su compañero Claude Chabrol—: “Hitchcock llega hasta la última imagen, a hacernos caminar sobre una cuerda tensa sobre un precipicio, empujándonos ligeramente a veces a la izquierda, a veces hacia la derecha, para cogernos cada vez en el momento preciso en el que creíamos íbamos a caer.”¹¹⁹

El uso reiterativo de los mecanismos que hemos establecido, constituyen el suspenso: es el considerado “toque Hitchcock”, una escritura particular desarrollada por él, gracias a

¹¹⁹ André Bazin, *El cine de la crueldad: Eric von Stroheim, Preston Sturges, Alfred Hitchcock, Carl Th. Dreyer, Luis Buñuel, Akira Kurosawa*, Bilbao, Mensajero, 1977, p. 123.

la observación y a la experimentación. Escritura de la que era conciente. “Para ciertos críticos todas mis películas se parecen, pero, es curioso, para mí cada una de ellas representa una cosa completamente nueva”.¹²⁰ Acusarlo de dirigir siempre la misma película —seguimos a su discípulo francés François Truffaut—, sería “acusarlo de ser el directorh menos aburrido”. Dirigir la misma película tuvo no poco que ver con la *Politique des auteurs*, que no resulta para nada ser coincidencia se haya desarrollado en los *Cahiers du cinéma*, y específicamente por François Truffaut.¹²¹ Esa “misma película” que, acusan, dirigió una y otra vez, no revela sino el interés y la preferencia constantes a lo largo de toda su obra. Constantes que han sido, por cierto, ampliamente estudiadas. No se trata más que de elementos presentes a lo largo de su obra. Eso que Robin Wood llamó la variedad y la unidad de su obra: unidad de argumentos, temas y actitud moral; variedad en su tono, estilo y método de enfoque.¹²²

Primordialmente, es indispensable escoger una determinada historia, a la que se le dará determinado tratamiento, consistente en la aplicación de recursos narrativos propios del suspenso. Si bien, al analizar la vasta filmografía del director, nos damos cuenta de su preferencia por determinados asuntos, no escapan algunas excepciones —que dicen, confirman la regla— por lo que podemos afirmar que es el tratamiento de la historia, no la historia en sí lo que hace que una narración sea de suspenso.

¹²⁰ s/a, *Una década sin Hitchcock*. México, RTC, [¿1990?].

¹²¹ En el célebre artículo de François Truffaut *Une certaine tendance du cinéma français*, publicado originalmente en el número 31 de los *Cahiers du cinéma*, de enero de 1954, en el cual, por cierto, pone de ejemplo al propio Hitchcock. Tal trabajo se encuentra traducido y recopilado por Joaquim Romaguera i Ramio y Homero Alsina Thevenet en *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993.

¹²² Robin Wood, *El cine según Hitchcock*, México, Era, 1968, pp. 20-21

No podemos hablar de una historia de suspenso como hablar de un tipo especial de historia, como hablamos de una comedia o un drama: Incluso, Hitchcock señaló reiteradamente que él prefería filmar melodramas. En cambio, sí podemos hablar de una película, de una narración de suspenso, no importa el género de la historia. El mismo autor, por ejemplo, nos habla de besos de suspenso (en el caso de *Rear Window*). Aceptamos que cierto tipo de historias se prestan más (las de aventuras, los thrillers, por ejemplo) pero las evidencias revelan otra cosa: *Spellbound* se trata de un drama psicológico; *Mr. & Mrs. Smith* de una comedia romántica y *Under Capricorn* es una película de época. El suspenso, por lo tanto no necesita necesariamente de asesinos, crímenes, o espías. Se trata del tratamiento de la historia, sea del género que fuere.

Sin duda las situaciones fuertemente dramáticas son las preferidas por el autor.

organiza sus intrigas a partir de una enorme coincidencia que le aporta la situación fuerte que necesita. Después su trabajo consiste en alimentar el drama, ahogarlo de manera cada vez más apretada dándole un máximo de intensidad y de plausibilidad antes de resolverlo rápidamente tras un paroxismo. Como norma general, las escenas de suspense constituyen los *momentos privilegiados* de una película, los que la memoria mantiene. Pero, observando el trabajo de Hitchcock se aprecia que, a lo largo de su carrera, trata de construir películas en los que cada momento sea un *momento privilegiado*¹²³

Así es como Truffaut describe la construcción de sus historias. Veamos ahora lo que dice el propio director:

¹²³ Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, op cit. p. 11.

Esta exigencia [dramática] implica la necesidad de un firme desarrollo de la intriga y la creación de situaciones punzantes que se desprenden de la propia intriga y que deben presentarse ante todo, con habilidad visual. Esto nos conduce al suspense que es el medio más poderoso para mantener la atención del espectador¹²⁴

Director extremadamente meticuloso, el azar no tenía cabida en elemento alguno de su obra: todo responde a un perfecto plan que permitía una visualización entera del relato aún antes de ser rodado: Consideraba a la filmación como la parte más aburrida en el desarrollo de una película. “No basta con tener un montón de ideas para hacer una buena película si no se presentan con el suficiente cuidado y con una conciencia total de la forma”.¹²⁵ Subordinaba todos los aspectos de la historia para conseguir el mayor impacto dramático. Muy a pesar de su reiterado interés en el aspecto visual, se ha demostrado el particular cuidado que tenía en otros aspectos de la narración tales como el montaje, y particularmente el sonido, campo en el cual puede considerarse un revolucionario.¹²⁶

Una revisión de su nutrida filmografía revela una predilección por dos situaciones narrativas que detonan todas las combinaciones posibles. A partir de ellas, y de su reelaboración, Hitchcock crea, reelabora, una y otra vez contextos narrativos para sus personajes. Las dos situaciones básicas que Truffaut encuentra en su filmografía son: 1.- Un hombre ha cometido un asesinato: ¿Cómo lo van a descubrir?; 2.- Un hombre inocente al que acusan de un crimen logrará demostrar su inocencia.

¹²⁴ Ibidem. p. 57.

¹²⁵ Ibidem. p. 125.

¹²⁶ Elizabeth Weiss, “El sonido en «Los Pájaros», La evolución del estilo aural de Hitchcock”, en: *Estudios Cinematográficos*, No. 27, abril - julio de 2005.

La transferencia de culpa, como lo definen Chabrol y Rohmer,¹²⁷ es uno de los temas caros al director, quizá el rasgo distintivo y persistente. Se podría decir que todas sus producciones tienen algo de transferencia de culpa. Es un mecanismo que consiste en que una persona comete un crimen que debería hacer otra, o sufre por el crimen que no cometió. La “reversibilidad de la culpa”, los delitos “cambiados” —es decir, una persona comete el crimen que debería cometer otra— así como la fuerte identificación física y moral entre dos seres, forman parte del mecanismo enumerado por Eric Rohmer.¹²⁸ La narración es de tal manera, que logra compartir, transferir la culpa del personaje con el espectador. El ejemplo más representativo es el de *Strangers on a train* en donde los dos personajes pactan realizar uno el asesinato que debería cometer el otro, para así quedar impunes. Al final, sólo uno de ellos cumple el pacto, por lo que “transfiere” su culpa al otro personaje, quien es inocente. Mecanismo desarrollado por Rohmer y Chabrol donde el falso culpable es considerado como un verdadero misterio pascaliano.¹²⁹ Veamos cómo, al revisar la filmografía del director, la transferencia de culpa puede adquirir dos maneras principalmente:

1. EL FALSO CULPABLE.- Alguien, puede ser cualquiera, es perseguido, es acusado de algo que no realizó y debe de luchar, literalmente, contra el mundo. Pese a que todo apunta a su culpabilidad, siempre se plantea su inocencia, que debe demostrar. A lo largo de la narración, debe ir ganando la confianza de algunas personas —entre ellas alguna bella mujer que se enamorará

¹²⁷ Eric Rohmer y Claude Chabrol, *Hitchcock*, Paris, Editions Universitaires, 1957.

¹²⁸ Eric Rohmer, *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000.

¹²⁹ Guillermo Cabrera Infante, *Infantería*, op. cit., p. 456

profundamente de él— e ir sorteando obstáculos que ponen en peligro su vida. A este tipo de películas, aparte de la que tiene ese mismo nombre, pertenecen otras muchas como: *North by Northwest*, *Frenzy*, *Saboteur*, *I Confess*, *Strangers on a Train*, *To Catch a Thief*, *39 Steps*, entre otras.

2. LA SOMBRA DE UNA DUDA.- Alguien tiene una sospecha, o es testigo, del crimen de otra persona, pero no puede demostrarlo. Debe lograr demostrar la realidad de su sospecha por medio de arriesgadas situaciones, que muchas veces involucran poner en peligro la vida. Se encuentran en una situación en la cual deben dar sentido a una situación que muchas veces parece absurda. Aunque llegara a parecer que su planteamiento es falso, el personaje se empeña en descubrir la realidad pese a todos los obstáculos. A esta clase de tramas pertenece, además de la película que le da nombre, *Suspicion*, *Rear Window*, *The Man Who Knew Too Much*, *Vertigo*, *Rope*, *The Lady Vanishes*, *Marnie*, etcétera.

Resulta evidente la preferencia por los llamados Thrillers, o películas de aventuras, géneros en los que se encasilló al director pese a las evidencias de su versatilidad (ejemplo, *Rebecca*) y no puede decirse que únicamente dirigía este tipo de películas porque tenían demostrado su éxito. “Si filmara *La Cenicienta* —dijo el director— tendría que poner un cadáver en la carroza para que quedaran contentos. Me interesa menos la historia en sí, que la forma de contarla”¹³⁰.

El suspenso es un tratamiento especial de una historia, pero la selección de una historia que habría de ser tratada así es el punto de partida. El siguiente será, como

¹³⁰ *Una década sin Hitchcock*, op. cit.

veremos, tener paradójicamente un objetivo claro, pero vago. Resulta evidente que es el objetivo que se debe alcanzar, pero lo que sea ese objetivo, es absurdo. Estamos frente al “McGuffin”.¹³¹ Se perseguirá y será el objetivo de los personajes alcanzar el McGuffin, que puede ser cualquier cosa (uranio, planos, información) aunque generalmente no es nada. Debe quedar muy claro que el objetivo es el McGuffin, no importa que no se diga de qué se trate. Los antagonistas, los llamados “malos”, harán todo por impedir que el protagonista logre alcanzar el objetivo. “Cuanto más lograda sea la figura del malo —dice Hitchcock— más lograda será la película”.¹³²

El propio Hitchcock reconocería que, algunas de sus películas, eran idénticas. Algunas como *Secret Agent*, *39 Steps* o *North by Northwest*, acepta que tienen la misma trama. Mientras que, de *The man who knew too much* de plano volvió a repetirla.

Entonces, una historia generalmente muy dramática donde interviene un personaje que claramente necesita lograr un objetivo (que bien, aunque no se sabe bien cuál, sí se sabe que debe lograrlo) y los "malos" harán lo posible por impedirlo. O, en palabras del director: “En una película de aventuras el personaje debe tener un objetivo, es vital para la evolución de la película y para la participación del público que debe defender al personaje y casi diría que ayudarle a conseguir ese objetivo”.¹³³ Afirmación en la cual introduce lo que será nuestro primer punto de análisis: la posición del espectador frente al personaje.

¹³¹ Al respecto del McGuffin, volveremos más tarde en el mismo capítulo. Puede verse más abajo una definición del propio Alfred Hitchcock. Por el momento, nos limitaremos a afirmar que el McGuffin es el pretexto, el detonante de la situación, que permanece oculto al espectador, pero que aparentemente conocen los personajes.

¹³² *Una década sin Hitchcock*, op. cit.

¹³³ François Truffaut. *Hitchcock/Truffaut*, op. cit., p.85

1. EMPATÍA Y FOCALIZACIÓN INTERNA

El primer punto que analizaremos es el relativo a la empatía o identificación del espectador con uno o varios personajes; generalmente el personaje que va en busca del McGuffin. Nosotros partimos de que se trata fundamentalmente de un proceso de identificación del espectador con el personaje —llamada segunda identificación por Metz— y que corresponde a lo que en términos narratológicos conocemos como focalización interna.

François Truffaut, respecto a esta observación, describe el trabajo de Hitchcock como una narración que tiende a “privilegiar un personaje a través de cuyos ojos se verán las cosas (que nosotros el público experimentaremos) a este personaje se le filmará constantemente de cara y en plano cercano, de manera que nosotros nos identificaremos con él”.¹³⁴ A fuerza de seguir al personaje tan cercanamente, se crea cierta complicidad entre el espectador y él. Hitchcock lo llamaba empatía hacia el personaje. Empatía que se trabaja lenta y constantemente.

La “empatía” conlleva una serie de implicaciones. La narración tiende a lograr que, entre el espectador y el personaje con el que se desarrolla la empatía, se compartan deseos, inquietudes, miradas, sentimiento, culpas, cuyo resultado es “introducir”, implicar al espectador en el relato. Sin duda influye notablemente la construcción visual: el seguimiento constante que realiza la cámara del personaje y el predominio de primeros planos de él.

¹³⁴ François Truffaut, *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 1999, p.92

De tal manera que la narración logra inmiscuir al espectador en los pies —o en los ojos— del mencionado personaje. El personaje deviene un mero pretexto para involucrar, adentrar al espectador en el relato, quien participa de la forma de ver al mundo del personaje. Mecanismos utilizados por el narrador para inmiscuirnos en la mente del personaje, justificar sus actos, y el *punto de vista*¹³⁵ del personaje respecto a los acontecimientos que suceden en el relato. El personaje se convierte en un mero vicario de los sentimientos y miradas del espectador, quien siente a través de él y de las miradas que comparten.

El personaje aparece como un filtro, a través del cual el espectador percibe la narración. Los hechos se muestran desde la perspectiva del personaje, cómo los ve y sus percepciones. El espectador comparte los conocimientos de la historia, que se le muestran generalmente a la par que al personaje. Al seguir el espectador al personaje tan cercanamente, actúa también como filtro respecto a los conocimientos de la historia que tiene el espectador, pues sólo se le muestra, generalmente, conocimientos que comparten. Frecuentemente ambos, espectador y personaje, tienen igualdad de condiciones respecto al conocimiento de la historia.

En la filmografía de Hitchcock el mecanismo de la identificación mediante la simpatía resulta fundamental. Ejemplos emblemáticos, en los cuales el director logra que se compartan sentimientos y deseos son: el ya mencionado ejemplo de *Blackmail* en el cual se le pide al espectador compartir las ganas de asesinar, pues la protagonista porta un cuchillo y escucha repetidamente la palabra “Knife” (cuchillo) así que toda la puesta en escena apunta

¹³⁵ Al respecto, ver el cap. 1.

a lograr los deseos del protagonista.¹³⁶ En otros casos seguimos a personajes perversos como los asesinos que acompañamos en *Rope* y a quienes no queremos que descubran, o a ladronas como a Marnie de la película del mismo nombre o a la protagonista de *Psycho* o los charlatanes que seguimos en *Family plot*. “Los personajes buenos y malos se definen como tales sólo gracias a la identificación del público” Señala acertadamente Guillermo del Toro.¹³⁷

El suspenso viene de la identificación de lo que sufre el protagonista y lo que siente el espectador. El personaje se convierte en un medio para los sentimientos, deseos del espectador quien comparte la mirada, la angustia y la culpa del personaje. "El tema del hombre acusado injustamente —señala Hitchcock— facilita a los espectadores un mayor sentimiento de peligro, pues se imaginan con mayor facilidad en la situación de este hombre que en la de un culpable intentando huir: Yo siempre tomo en consideración al público.¹³⁸ El personaje deviene en un vicario del espectador, que sufre lo que sufre él y comparten la angustia de un relato turbulento y una frenética sucesión de imágenes. Se desarrolla una fuerte complicidad en la cual el personaje se vuelve el pretexto para involucrar al espectador en el relato.

Existen claros puntos de encuentro entre la focalización interna y lo que Hitchcock llama “simpatía” a lo largo de toda su filmografía: en ambos casos tenemos la inminente necesidad de seguir a un personaje, a quien acompañaremos estrictamente a lo largo de

¹³⁶ Al respecto, referimos las interesantes y reveladoras palabras que, a propósito del tema, Hitchcock dice a Truffaut. En Hitchcock/Truffaut, p. 92.

¹³⁷ Del Toro, Guillermo. *Alfred Hitchcock*, Guadalajara, U de G, 1990. p. 106

¹³⁸ Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, p. 35

toda la película. En el caso de Hitchcock era un imperativo tener un personaje simpático —por lo menos así se presentaba al espectador— constante a quién seguir: la focalización interna consiste precisamente en un personaje que funciona como el foco de la narración.

Debe quedar claro que un personaje puede parecernos simpático sin que sea por ello el foco del relato; si bien es cierto que generalmente coinciden, puede darse el caso —y vaya que si se da—, en el cual un personaje se presente simpático y no sea el foco, o se presente más de un personaje simpático. Para la focalización interna no es requisito seguir a un personaje simpático: con que un personaje sea el “foco” de la narración, se da este tipo de relato: puede ser un patán o causar nuestra antipatía. Debemos establecer que, en el planteamiento del director, resulta indispensable lograr una identificación con un personaje, personaje foco del relato, pues al seguirlo, lograremos una gran empatía, además de que todo el relato nos aparecerá “filtrado” por él, al estructurarse la narración a partir de él; los espectadores nos convertimos en sus cómplices.

La combinación de un personaje simpático, que causa nuestra identificación, en un relato de focalización interna, provoca un tipo característico de relato. La identificación lograda permite que la mencionada transferencia de culpa sea de un personaje a otro y que incluso pueda ser compartida con el espectador. Establecer un personaje al cual habremos de seguir a lo largo de toda la película resulta, entonces, primordial y la base de otros mecanismos que veremos más adelante.

Lo que en términos de Genette conocemos como focalización interna se define como aquel régimen de focalización en el cual el narrador sólo muestra al espectador lo que conoce el personaje. Se trata de la conocida fórmula de Todorov espectador = personaje, pues, como hemos visto, el personaje comparte la información del relato con el espectador,

a fuerza de tan estricto seguimiento. El relato aparece “filtrado”, como se ha dicho ya anteriormente, pues seguimos a uno o varios personajes y, es a través de ellos, como se nos muestra y se presenta el relato, es en función de ellos por los cuales el relato adquiere sentido. Sin embargo, cabe señalar lo común de las llamadas “alteraciones” al régimen de focalización. La focalización interna se define frente a otros tipos de focalización (la espectral o la externa) por la retención que el narrador hace de la información mostrada, limitándola simplemente a lo que puede conocer un personaje y la posibilidad del cambio de foco de un personaje a otro a lo largo del film. Se trata por lo tanto, de un régimen restrictivo de la información narrativa.

La abrumadora mayoría de las producciones de Hitchcock se basan en el uso de la focalización interna: resultan del seguimiento detenido de algún personaje —ya sea un espía o un hombre común— a lo largo de múltiples peripecias. Lo seguimos muy de cerca, casi no hay momento en que no lo tengamos a cuadro o en que descuidemos su presencia. Atrapa toda la atención. Filmes como *The Wrong Man*, resultan el ejemplo extremo en el que no sabemos más de lo que sabe el personaje. El protagonista es encarcelado, sin saber, ni él ni nosotros, por qué. En otras películas se utiliza igualmente como en *North by Northwest*, *The Birds*, *Frenzy*, *Rear Window*, *Vertigo*. Películas en las que sabemos, en general, lo mismo que los personajes, por lo que nos encontramos, cognitivamente respecto a la historia, en igualdad de condiciones. El resultado es el fortalecimiento de la identificación hacia el personaje foco del relato, pues parece que seguimos su historia, al no existir —por lo menos todavía— un desequilibrio respecto a los conocimientos del relato. No nos podemos adelantar positivamente a lo que pasará en la historia, si bien se pueden ir creando hipótesis; vamos

descubriendo a la par del personaje los hechos narrativos: nos sorprendemos junto a él, nos emocionamos e intrigamos junto a él y nos enamoramos junto a él.

Hemos, hasta aquí, planteado que un personaje es el que es el foco del relato, sin embargo, debemos aclarar que más tarde pueden ser focalizados otro u otros, constituyendo la llamada focalización interna variable, en la cual la focalización interna se alterna de un personaje a otro. Aunque resulta cierto fundamentalmente para un personaje, puede darse entre varios, aunque sea momentánea. Por ejemplo, en *Torn Curtain*, donde son dos los personajes que seguimos, también en *Rear Window*, película en la que principalmente es focalizado Jeffries (James Stewart), pero por momentos también lo es Lisa (Grace Kelly).

Revisar algunas situaciones demuestra que se trata de un procedimiento relativamente frecuente cambiar el personaje foco, más no el régimen de focalización. Tal es el caso de *Shadow of a Doubt*, filme en el cual primero seguimos al tío Charlie, (Joseph Cotten) y después a su sobrina homónima (Teresa Wright). Casos similares encontramos frecuentemente a lo largo de toda su obra: es momentáneo el paso de la focalización en *Under Capricorn*: casi la totalidad de la película seguimos al protagonista, pero, al sufrir la herida de una bala, la focalización pasa a Henrietta (Ingrid Bergman), para regresar posteriormente con el protagonista.

Mediante la focalización interna se logra el suspenso propio de la complicidad creada entre el personaje y el espectador proveniente de la información compartida entre ambos pero que resulta por lo común desconocida para otros personajes. El suspenso crece en la medida que se desarrolla la película. Ejemplos claros es el de *Young and Innocent* cuando compartimos saber que la protagonista es la asesina desde el principio, algo que todos los demás personajes desconocen; no sólo eso, sino que la seguimos cuando descubre que su

novio ya lo sabe y, además, es el detective encargado del caso. Otro ejemplo es la manera en que seguimos al padre Michael (Montgomery Clift) de *I confess* donde sabemos que no puede decir la verdad por encontrarse en secreto de confesión, los demás personajes no lo saben y lo acusan falsamente, por lo que compartimos su inocencia y sentimiento de culpabilidad inevitable. La complicidad se convierte muchas veces en un asunto de moral y compartimos la culpa con el personaje foco.

Para lograr la simpatía, es indispensable contar con un actor adecuado que interprete de manera correcta al personaje. Hitchcock menciona varias películas que considera fallidas, debido a que las interpretó una persona que no era adecuada o alguien que no estaba pensado para ese papel: “el público le da menor importancia a las dificultades y problemas de un personaje interpretado por un actor con el que no está familiarizado”. Debido a que la focalización interna debe lograr una fuerte empatía entre el actor y el espectador, es necesario un actor que favorezca la identificación.

Debe quedar claro a quién se va a seguir, con quién debe estar la simpatía, lo cual tiene reglas bien rígidas, pues si un personaje al que seguimos en la focalización es presentado haciendo trampa, no lo perdonaría el espectador. La simpatía, en este caso, se encuentra “más allá del bien y del mal”, no es una categoría moral, pues bien podemos sentir simpatía por asesinos y por ladrones.

Una detenida observación e las películas revela que, en muchos casos, el personaje foco aparece simpático, pero la simpatía se desarrolla, momentáneamente por otros, creando un efecto interesantísimo: un conflicto de simpatías, entre el personaje foco y el personaje simpático. Tendremos ocasión de volver al tema más adelante. Aquí los fines justifican los medios. Permitiremos de buena gana que al personaje que seguimos asesine,

robe o haga trampa, pero no permitiríamos al director que los personajes sean asesinados o asaltados.

Revisemos aquellos mecanismos que utiliza muy frecuentemente Hitchcock para lograr la focalización interna. En primer lugar, ya mencionamos lo importante de la elección de la historia, una historia con fuerte contenido dramático ayuda al espectador a sentir empatía hacia la persona que sufre tantas situaciones. La construcción visual merece especial atención, seguir constantemente al personaje, casi sin que salga de cuadro, particularmente en planos cerrados favorece un sentimiento de confianza, de cercanía entre el espectador y el personaje foco.

El recurso fundamental para la focalización interna y su resultante simpatía es la mirada compartida entre el espectador y el personaje. Como ya Castro de Paz ha observado, la utilización constante del punto de vista subjetivo del personaje masculino crea con su mirada el filme y hace partícipe al espectador de lo que piensa y siente.¹³⁹ El uso reiterado de cámaras subjetivas, que hacen parecer, mediante esa llamada identificación primaria por Metz —es decir, la del ojo del espectador con la cámara—, que nosotros veamos lo que el personaje supuestamente observa, poniendo al personaje como un filtro entre la historia y el ojo del espectador, que aparentemente la mira directamente. De igual manera, la estructura de las miradas, estudiadas ya por Mercedes Borrás en su estudio *La representación de la mirada*¹⁴⁰ en el caso específico de *Rear Window* tienen como consecuencia

¹³⁹ José Luis Castro de Paz, *Alfred Hitchcock*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 35. También trata el tema en su estudio de la película *Vértigo* en *Vertigo*, Barcelona, Paidós, 1999.

¹⁴⁰ Mercedes Miguel Borrás, *La representación de la mirada: La ventana indiscreta*, Valencia, Ediciones de la mirada, 1997.

una mayor implicación, una mayor identificación del espectador quien siente no solamente que mira, sino que siente lo que el personaje.

Dichos mecanismos, conocidos en términos narratológicos como ocularizaciones, permiten presentar de una manera visual informaciones al espectador, como si fueran vistas por el personaje. Si se puede identificar la correspondencia de las imágenes mostradas con las miradas de un personaje se trata de ocularizaciones internas. Sin duda, procedimiento bien frecuente en el director. Las ocularizaciones internas, mediante recursos técnicos tales como la cámara subjetiva (aparentar la imagen como si la viera y como si la sintiera el personaje) el plano de punto de vista (planos en los cuales lo mostrado es similar, aunque no exacto a lo que mira el personaje) o los conocidos como “*raccord* de la mirada”, en el que por medio de las miradas se puede establecer una relación entre personajes u objetos.

Vale la pena detenerse un poco para analizar los ejemplos del uso de tan frecuente recurso. Una película como *Rear window*, es construida casi totalmente mediante este recurso de miradas compartidas. En *Rear Window*, se establecen las miradas de Stewart hacia sus vecinos, gracias a las cuales se revelan relaciones entre personajes, situaciones y acciones. Toda la narración se basa en el uso de dicho mecanismo. Se muestra un plano de Stewart en plano medio, seguido de lo que él mira. Toda la información aparece como si el espectador la mirara directamente, por medio de la cámara de Stewart. Nosotros nos convertimos, al igual que el personaje, en mirones.

En *Vertigo*, Seguimos junto a Scottie (James Stewart) a Madeleine (Kim Novak), el espectador comparte la mirada y la búsqueda, de una manera muy minuciosa, y se construye una idea de ella a la par que Scottie.

En *Psycho*, Norman Bates (Anthony Perkins) mira escondido a la protagonista bañarse en la ya famosísima escena de la regadera. Compartimos la mirada de Perkins, quien observa a través de un agujero, desde el cual nosotros también lo hacemos. El espectador comparte su mirada y, mediante ella, sus sentimientos, pensamientos y deseos.

Otros ejemplos muestran lo fundamental del recurso. Desde el inicio de su carrera, Hitchcock buscó involucrar al espectador en el relato y adentrarlo en el interior del personaje. En su primer película, *The Pleasure Garden*, utiliza para la escena de apertura, el recurso de compartir la mirada de un personaje que observa mediante unos binoculares las piernas de una bailarina. Hitchcock muestra al espectador lo que ve el personaje “filtrado”, mediante una ocularización interna, como si el espectador viera a través de los binoculares. En *Spellbound*, Constance (Ingrid Bergman) apunta con un arma, en seguida se comparte la mirada de lo que “observa” la protagonista, mediante una distorsionada pistola. Y así como éstos, una larga lista de otros ejemplos igual o quizá más ilustrativos.

Todos los recursos, aparentemente apuntan a una construcción del filme parezca “filtrado” por el personaje, lo que nos lleva a determinar la focalización interna en términos cognitivos, es decir, en términos ya no estrictamente o necesariamente visuales —lo que ve un personaje— o psicológicos —la empatía hacia tal o cual personaje que nos aparece simpático—, sino de la información de la historia que posee el espectador respecto al personaje. La relación propuesta por Todorov, espectador = personaje, en la cual el espectador sólo tiene los conocimientos relativos a la historia que posee el personaje se cumple cabalmente, y esa llamada por Poullon “mirada con” el personaje, deja de ser solamente una metáfora para adquirir un nuevo sentido, ahora literal. Se trata de una

estricta continencia informativa del narrador, quien parece no tener permitido dar más de la que puede tener el personaje.

Al tener esta predisposición hacia la historia, el narrador va marcando pautas respecto a la manera en que el espectador debe comprender, juntar, dar sentido a la historia. Los acontecimientos de la historia adquieren sentido, aunque estén contados malamente, como diría Cabrera Infante. El resultado final es que nos situamos junto al personaje, vemos con él. Dicha mirada con, y su persistencia a lo largo de todo el filme, lleva como consecuencia que todo adquiere una lógica, si bien macabra, propia del relato de suspenso

2. SUSPENSO DE SITUACIÓN: EL GOZO DE LA ANGUSTIA

Si nos atenemos a la clásica diferencia entre el suspenso y la sorpresa, en la cual el suspenso consiste en informar más al espectador y la sorpresa en no hacerlo, resulta que el régimen de focalización interna restringiría necesariamente a que el espectador sólo sabría lo que el personaje foco. Analicemos un ejemplo:

En la película *Frenzy*, vemos cómo el asesino, Bob (Barry Foster) mata a una mujer, ex esposa del protagonista, en su oficina. Después sale y, al poco tiempo llega el protagonista, Richard (Jon Finch) pretende entrar pero encuentra la puerta de la oficina cerrada y se retira. Lo alcanza a ver la secretaria, quien para entonces se dirige allá, entra y encuentra a la mujer muerta, de tal manera que asume que el asesino fue el protagonista.

Del complejo ejemplo anterior podemos rescatar múltiples observaciones: en primer lugar, el espectador sabe quién es el asesino, pero el personaje lo desconoce. Sabe, al igual que el personaje, que llegó y no pudo abrir, y sabe que la secretaria lo vio entrar, lo cual desconoce el personaje. Nos encontramos frente a una situación donde hay un desequilibrio de informaciones entre el personaje y el espectador: no se cumple cabalmente la focalización interna, existe un rompimiento en el régimen de focalización.

Parecería una contradicción. Tanto en el ejemplo citado, ejemplo clásico y que fue llamado por Hitchcock como “suspense de situación” —o sea una situación llevada al máximo dramático posible—, como en el mencionado ejemplo de los anarquistas y la bomba, tan citado por Hitchcock, es evidente que el espectador sabe más que el protagonista. Anteriormente hemos dejado establecido que el suspenso se trataba de un tipo de focalización interna, en la cual, la información del espectador se encontraba limitada a la del personaje; situación mediante la cual el personaje era quien “filtraba” lo que deberíamos saber nosotros espectadores. Ciertamente en lo general, vemos una importantísima infracción del código. Cuando no seguimos propiamente a un personaje, nos encontramos en un régimen de focalización espectral, según la terminología de Jost,¹⁴¹ en la cual, los espectadores sabemos más que cualquier personaje al tener acceso a informaciones que resultan imposibles para personaje alguno.

Abundan los ejemplos que siguen el modelo dado por el director respecto al desequilibrio cognitivo, mediante el cual el espectador aventaja al personaje en tanto el conocimiento de la historia, lo cual resulta finalmente en un privilegio narrativo. Dos

¹⁴¹ Gaudreault, Andre; Jost, François, *El relato cinematográfico, cine y narratología*, Madrid, Paidós, 1995. Corresponde a lo que en Genette conocíamos como focalización cero.

ejemplos que ilustrarían su predilección por este tipo de mecanismo narrativo, uno al inicio y otro al final de su carrera. La película *The Lodger* de 1925, considerada su primer *Hitchcock movie*, presenta cómo los caseros del protagonista sospechan que se trata realmente del “asesino de las rubias”; personaje ampliamente buscado en ese momento en la ciudad; tranquilamente, el protagonista regresa a su hogar, sin saber que es considerado por ellos como un asesino. Aquí el espectador ya sabe que, al volver a su casa el personaje, será confrontado y mal visto, así que cuando aparece en la casa, se crea el suspenso: ¿cómo responderá el hombre frente a semejante acusación? En su última película, *Family Plot*, de 1976, vemos la manera en la cual uno de los “malos” destruyen los frenos de la pareja protagonista, mientras ellos esperan una cita a la que nadie acude, pues se trata sólo de un pretexto para tenderles una trampa. Cuando ellos salen, desconocen qué le ha pasado a su auto, pero nosotros sí sabemos lo que realmente ocurre. Tranquilamente manejan de regreso por un camino montañoso, cuando descubren que no pueden detener el auto. Ante la dificultad de manejar sin frenos, se encuentran en grave peligro: se trata de una situación extremadamente intensa. Mientras ellos tranquilamente manejan su auto, los espectadores ya saben que los frenos se encuentran rotos.

Revisemos detenidamente un ejemplo relativo a la manera en que se va construyendo el relato mediante mostrar información al espectador que los protagonistas no saben. El caso concreto de una escena de la película *Dial M for Murder* en la que es tan fuerte la focalización interna, que es difícil saber lo que pasa a otros personajes que no sean los personajes foco, porque todo se desarrolla —casi— en un solo escenario: la sala de una casa. Hemos seguido a la pareja de Tony Wendice (Ray Milland) y Margot Mary Wendice (Grace Kelly) a lo largo de toda la película. De repente, salimos de la focalización interna en

un movimiento de alteración para ver la manera en que un ladrón se acerca a su casa por la noche. Lo vemos desde afuera, y anteriormente quedó establecido que Tony estaría en una cena y, Margot está dormida. Ninguno de los dos, por supuesto, sabe la incursión del extraño. El personaje misterioso se acerca, entra y empieza a tomar las cosas. Volvemos a la focalización interna: vemos a Tony, en la cena a la cual asistió, mirar el reloj. Alteración: vemos al ladrón en la sala de la casa. Regresamos con Tony que mira la hora en su reloj en la cena, pregunta la hora y descubre que se le ha hecho tarde para hacer una llamada. Regresamos a la imagen del ladrón donde se ve, como parte del decorado, un teléfono; después a la de Tony que quiere hablar, pero el teléfono está ocupado, logra marcar y vemos cómo se retira el ladrón mientras entra la llamada. Margot se levanta a contestar. Mientras levanta el auricular y habla, poco a poco se mueve el encuadre y aparece el ladrón, quien pretende ahorcarla. Por supuesto que ella no lo ve. Finalmente el ladrón se decide a atacar y forcejean, mientras el auricular está descolgado y Tony escucha todo lo que pasa. En la que quizá resulta la escena más representativa del film, ella levanta una mano, encuentra unas tijeras y se las clava al ladrón, todo lo cual es escuchado por Tony. Se mezclan en la escena cosas que saben los protagonistas con cosas que sólo sabemos nosotros. El privilegiado es el espectador, que sabe muy bien lo que pasa, así que no resulta sorprendente cuando ataca el asesino.

La importancia de esta infracción del régimen de focalización —la llamamos así pues invariablemente se regresa al esquema de focalización interna—, reside en su repetición. Muy frecuente en el caso del cine de Hitchcock, casi antonomasia del suspenso. Dar a los espectadores información que desconoce el personaje, ayuda a aumentar de manera exponencial la tensión narrativa. Si nos atrevemos a afirmar que dicha infracción

no corresponde a la negación del código de focalización interna, en la cual no podríamos saber más que lo que el protagonista, es debido a que lo consideramos una alteración: una momentánea salida del régimen de focalización sin que, en general, ponga en duda que éste se dé.

Las alteraciones a un régimen de focalización, fueron ya previstas como situaciones comunes por el mismo Gérard Genette. El autor observa que los relatos generalmente presentan este tipo de modificaciones de un tipo de focalización en los cuales, debido a finalidades que responden a una necesidad dramática, el autor o bien se abstiene de dar menos información de la que en un principio debería dar; o bien, da más de la que estaría “autorizado” a mostrar, caso en el que nos encontramos. Es debido a que son rarísimos los relatos en que una focalización se mantiene estrictamente fija a lo largo de todo él; la evidencia, abrumadora, muestra que, si bien un relato mantiene a lo largo un tipo predominante de focalización, eso no impide dar un poco u ocultar otro tanto de información.

Los dos tipos de alteración descritos por Genette son: ¹⁴²

Paralepsis: Infracción que consiste en dar mayor información de la establecida por el tipo de focalización establecido.

Paralipsis: En la cual, por el contrario, se ofrece menos información que la que normalmente estaría permitida.¹⁴³

¹⁴² Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 249.

¹⁴³ Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.

Por lo tanto, podemos afirmar que los relatos de suspenso están focalizados internamente, pero las paralepsis sistemáticas resultan un componente indispensable en el relato de suspenso. Ahora veremos por qué.

De acuerdo con declaraciones respecto a sus películas, Alfred Hitchcock sostiene reiteradamente la necesidad que el espectador sepa más que los personajes en determinadas situaciones. Realmente, esos conocimientos son los que definen al suspenso —lo que más arriba ya vimos— como contrario de la sorpresa. Son estos momentos, lo que el autor llama “suspenso de situación”.

Son estas paralepsis las que definen al suspenso como tal, por lo menos en el uso que le da a la acepción Alfred Hitchcock —o, uno de los que más utiliza. En todas sus películas se vale de ello. Es quizá el elemento más distinguible del toque Hitchcock. El repetido uso de las paralepsis, en momentos muy determinados logra una mayor tensión dramática, no resulta una elección al azar. Las paralepsis, quedan clarísimamente establecidas, para que no quede duda a espectador alguno que debe ponerse atención en ese instante, pues lo que se muestra es muy importante para el posterior desarrollo del relato. Podríamos decir que, narratológicamente, este suspenso de situación, se llama paralepsis.

Paradójicamente, esa identificación, esa simpatía lograda mediante la focalización interna, crece cuando se rompe. Al tener, momentáneamente un poco más de información, información crucial, crece la simpatía hacia el personaje focalizado, debido a que el espectador es capaz de adelantarse, de ir creando hipótesis de lo que va a suceder en el relato. El espectador, tiene una situación privilegiada, mediante la cual logra anticiparse a lo que va a pasar. La impotencia de no poder modificar el devenir narrativo, junto a la inminencia de lo que invariablemente sucederá, porque ya lo ha plateado así el narrador,

aumentan la angustia. El narrador da más armas al espectador para acercarse al relato, y se gana por completo su confianza.

Al respecto, y sólo para mostrar lo conciente que era de este tipo de mecanismos el narrador, veamos lo que nos dice el propio director de la película *Vertigo*:

Cuando empieza la segunda parte, cuando Stewart se encuentra con la chica morena, decidí desvelar en seguida la verdad, pero sólo para el espectador: Judy no es una mujer que se parezca a Madeleine, es la *misma* Madeleine.

[...]

Yo me imaginé que era un niño sentado en las rodillas de su madre y que ella le cuenta un cuento. Cuando la madre se detiene, el niño le pregunta invariablemente: «Mamá, ¿qué pasa después?»

[...]

Con mi solución, el niño sabe que Madeleine y Judy son una misma y única mujer, y ahora le pregunta a su madre: «y entonces James Stewart no lo sabe? —no.»

[...]

Así hemos creado un suspense fundado en esta pregunta: ¿Cómo reaccionará James Stewart cuando descubra que ella le ha mentado y que es efectivamente Madeleine?¹⁴⁴

Hitchcock muestra a los espectadores lo que no puede saber el personaje. Al hacerlo, les permite adelantarse a la acción. El espectador puede saber lo que sucederá, no porque lo

¹⁴⁴ Truffaut. *Hitchcock/Truffaut*, op. cit. p. 206-208.

haya visto en el relato, sino porque, debido a la información que el director le ha dado, es capaz de hacer hipótesis respecto a la manera en que el relato continuará su curso. Con lo cual, además de lograr la mencionada mayor identificación —proveniente del planteamiento “lo que no sabe el personaje es que...”— la imposibilidad de actuar, de hacer algo ante el devenir del relato, y la capacidad de pensar “si el personaje supiera lo que yo”. Es ahí donde el despistado espectador sale a gritarle al personaje o se tapa los ojos para no ver lo que es imposible no suceda. El suspenso, por tanto, se nos presenta como la fatalidad ante la impotencia de modificar una situación.

3. SIN SOMBRA DE DUDA

Seguimos a Alfred Hitchcock: “En la forma corriente del suspenso es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en presencia, si no, no hay suspenso.”¹⁴⁵ Cuando se debe mostrar algo, el director no duda en hacerlo, las constantes paralepsis demuestran que siempre llama la atención al espectador para que no quede duda respecto a lo que debe saber para armar el relato: le da las armas para ir a la guerra. Abundan ejemplos de la manera en que se asegura perfectamente que el espectador note algo, que como vimos, no necesariamente debe compartir con el personaje. Un movimiento característico es el utilizado eficazmente en *Young and Innocent*, *Saboteur* y *Notorious*, en donde el director parte de lo general hacia lo particular para señalar aspectos importantes del relato y que no duda en llamar la atención del espectador con ellos. En los citados casos,

¹⁴⁵ Ibidem. p. 57.

inicia en un gran salón con una gran toma general, se va acercando poco a poco, por medio de un movimiento de grúa, hasta llegar a un acercamiento en el que no quedará duda de lo que debemos notar entre la multitud, algo que notamos nosotros, pero no el resto de la concurrencia. En *Young and Innocent*, vamos de una toma general a un acercamiento a un falso negro, que parpadea, mientras la banda a la cual pertenece, la canción que toca, repite una y otra vez en el estribillo que “es él”. En *Saboteur*, en un baile, vamos de una panorámica de la multitud hasta cerrarnos a la pareja que tenemos que notar; finalmente, en *Notorious*, igualmente en una fiesta, la grúa se cierra hasta un acercamiento de la llave que lleva Alicia (Ingrid Bergman) en la mano. Estos movimientos que van de lo general a lo particular, sirven para ir guiando al espectador y llevar su atención a “algo importante”. Similar al vaso de leche que, por una escalera lleva en la mano Johnnie (Cary Grant) en *Suspicion*, y que suponemos envenenado; o el cuchillo que repetidamente vemos en *Blackmail*, mientras se escucha una y otra vez la palabra “Knife”. Es ahí donde se plantea que esa llave debe ser importante, que ese falso negro es la persona a quien buscamos y que algo importante debe pasar con ese cuchillo, quizá asesinar a alguien. Gran cantidad de otros ejemplos: una pequeña paralepsis en la que se muestra al espectador, pero no a la protagonista, mediante un espectacular acercamiento, el frasco que lleva la sirvienta en la mano hacia el final de *Under Capricorn*, o ahí mismo, aquel acercamiento en que la cámara baja por la escalera para, espectacularmente, abrir la puerta —el timbre ha estado sonando todo este tiempo— y ver que alguien importante es quien entra.

Veamos ahora un extenso y complejo ejemplo sobre la manera en que Hitchcock asegura todos los detalles relativos a cómo llevar la atención del espectador a pequeños e importantes detalles, relativos a la construcción de la película *The Man Who Knew Too Much*,

en donde vemos cómo, desde el inicio, quedan establecidos ciertos elementos importantes para toda la comprensión de la obra y que tendrán sugestionado al espectador de que “si muestra eso, debe ser importante”:

Los espías han decidido matar a este hombre de Estado extranjero aprovechando un concierto en el Albert Hall. Han decidido que el asesino deberá disparar durante la ejecución de la cantata en el momento exacto en que se dé el único toque de platillos de la partitura. Han «ensayado» el atentado en frío, escuchando varias veces la cantata grabada en disco.

Empieza, pues, el concierto, todos los personajes están en su sitio y esperamos con creciente angustia el momento en que el músico de los platillos, impasible, va a utilizar su instrumento¹⁴⁶

[...]

FRANÇOIS TRUFFAUT: Pero, en su “remake” norteamericano tomó usted enormes precauciones frente al público en lo que se refiere a los platillos. Al final de los titulares del reparto, muestra usted al músico blandiendo los platillos de manera ostentosa y un texto en superposición decía más o menos: «un simple choque de platillos y cómo puede tambalearse la vida de una familia norteamericana». Más adelante en la película, cuando los espías escuchaban la grabación de la cantata antes de ir al concierto, usted hacía oír dos veces seguidas los compases que precedían al toque de platillos; es muy preciso y muy insistente.

ALFRED HITCHCOCK: Tenía que hacerse así para que el público participara completamente. Probablemente hay personas entre el público que no sabe lo que son los platillos y, para esto, era conveniente mostrar a la vez el instrumento y la palabra «platillos» escrita con todas sus letras; después no sólo era preciso que el público fuese capaz de identificar el

¹⁴⁶ Ibidem, p. 73

sonido de los platillos, sino incluso de imaginarlo por anticipado y por tanto de esperararlo. Este condicionamiento del público es la base misma de la creación del suspenso. Los compases de la cantata que se oyen dos veces en el disco están destinados a evitar cualquier confusión en la mente del espectador sobre lo que esperará a continuación. Me he dado cuenta muchas veces de que determinadas situaciones de suspense quedan comprometidas cuando el público no comprende claramente la situación. Por ejemplo cuando dos actores llevan trajes casi iguales y el público no los distingue; el decorado es confuso, la gente no reconoce muy bien los lugares en que se encuentra y se le ha vaciado toda la emoción. Por eso hay que clarificar constantemente.¹⁴⁷

[...]

la llegada de James Stewart en plena ejecución de la cantata permite dilatar el suspense; encuentra a Doris Day , se explica con ella por gestos, ella le indica la situación, le señala al asesino, y luego al embajador en peligro; Stewart va a intentar algo, por los pasillos pretende llegar al palco del embajador, pero a su paso tiene que discutir con los policías. Aquí también sólo por los gestos se comprende que los policías lo envían siempre a alguien de grado superior y toda esta mínima refuerza el suspense y constituye a la vez la ironía de la escena¹⁴⁸

Se trata del afán por la claridad, por dejar perfectamente sentado qué es lo importante. Por muy atarantado que sea el espectador, siempre sabe por qué sucede lo que está pasando, el relato adquiere siempre, pues, sentido; también puede comenzar a ocuparse de lo que va a pasar. El director dirige la atención del espectador, pero como veremos, no de un espectador pasivo. De hecho, el espectador, tal y como lo entiende Hitchcock, es un ente extremadamente activo, capaz de realizar operaciones sumamente complejas, no sólo de

¹⁴⁷ Ibidem p. 75-76

¹⁴⁸ Ibidem p. 76.

dar significado al filme, sino de seguir todas aquellas pistas que “sembró”, aunque no sean explícitas. La mayor parte del trabajo de la narración le toca a él terminarla. Hitchcock trabaja para un espectador que no solamente tiene un bagaje cultural cinematográfico promedio, que ya conoce este tipo de películas de suspenso, que sabe que el director no lo va a defraudar. Conoce los mecanismos básicos a fuerza de ver otras películas del género y acepta el reto. El reto del narrador que establece un pacto con el espectador.

Las constantes paralepsis contribuyen, pues, a la claridad. Estas interrupciones del estricto régimen de focalización interna establecen, sin lugar a dudas, lo que debe de conocer el espectador. Se gana la confianza del espectador, ya trabajada anteriormente, pues no permite que se escapen detalles tan importantes. No duda en llamar la atención del espectador, mediante llamativos movimientos de cámara, para que advierta que se aproxima a mostrar información fundamental. Rompe la focalización interna para mostrar algo que debe saber el espectador. Guía su mirada hacia aspectos fundamentales del relato. El espectador no duda de que Hitchcock lo lleva por lugares seguros, pues ya el narrador se ha ganado su confianza.

Es tan inusitado el interés y el conocimiento de Hitchcock hacia con el espectador, que en muchos casos sabe exactamente no sólo la manera en que el espectador reaccionará, sino que manipula el relato para llevarlo a determinado nivel, como lo permiten ver sus entrevistas con Truffaut. De tal manera, que los planteamientos, por tácitos que parezcan, por pequeños, no escapan al espectador. El director, no reparará en recursos para dejar muy bien claro —en su afán por clarificar— aquella información que necesita el espectador para ir construyendo no la historia de la película, sino solamente el relato tal y como lo planeó desde un principio el director. De ahí, que sus célebres errores (los malos

actores del *The Paradine Case*, la escena del falso *flash-back* en *Stage Fright*, el niño que explota en *Sabotage*) le hayan costado aparentemente tan caro: no sólo pierde la confianza del espectador al romper ese “pacto”, sino que hace fundamentalmente ambiguo un relato que pasa como uno de tantos de suspenso.

El pacto entre el narrador y el espectador, procede de que el espectador ya conoce, aunque no sea conciente de ello, la manera de trabajar del director, sabe cómo son las películas y cómo se desenvuelven. Es decir, no es un despreocupado espectador, sino uno con todas las competencias necesarias para comprender un filme de suspenso, en específico, un film de Alfred Hitchcock, con todas las partes que ya hemos analizado. Como siempre pretende adelantarse al relato, aquellos momentos en que el espectador, gracias a la información previamente suministrada es condicionado a que suceda algo.

4.- LA CARA OCULTA DE LA NARRACIÓN

Al tener el privilegio de la información narrativa, nos encontramos frente al otro tipo de suspenso, no el llamado de situación, sino el que lleva al espectador a preguntarse “¿y ahora qué va a pasar?” Con los datos mostrados, el espectador es capaz de ir elaborando hipótesis no sólo sobre lo que pasa, sino sobre lo que puede llegar a pasar. Lo que no muestra el relato, lo llena el espectador, generalmente a favor del personaje, por medio de aseveraciones que puede más o menos ir aventurando para dar sentido al relato. Dichas hipótesis se irán confirmando a lo largo del film, y dependiendo del tiempo que tardan en ser completadas, será la tensión narrativa. Aquí ya no se trata de lo que sabe o no el espectador, sino de lo

que se imagina. Entre más elementos se tengan para confirmar una hipótesis, ésta se tomará como cierta, aunque no se confirme todavía, como ya lo ha propuesto David Bordwell.

Al irse imaginando el espectador, por medio de dichas hipótesis las soluciones a aquello que no se ha resuelto, o no se ha dado tanta atención, tiene mayor implicación en la construcción del relato, por lo tanto, habrá mayor tensión narrativa. Son hipótesis que, conforme avanza el relato se dan por ciertas. Hay una suerte de pacto, donde el narrador deja que parte del relato lo resuelva el espectador. De acuerdo con el tiempo que tarde en resolverse, favorablemente para el personaje, y por lo tanto, también para el espectador, crecerá la tensión dramática. Nos encontramos con la estrategia del suspenso como prolongación de una espera: la espera entre que se cumpla o no, lo que el director ha dejado que espere el espectador. El suspenso trabaja eminentemente en dos registros, uno que es propuesto por el director explícitamente, mediante información mostrada, y otro que trabaja las lagunas que deja llenar al espectador y, por lo tanto, entrar definitivamente en la construcción del relato. La tarea del narrador, consiste tanto en mostrar como en ocultar; decidir qué es lo que se muestra, y qué es lo que se oculta.

El relato de Hitchcock ocupa frecuentemente paralipsis, es decir, oculta determinada información que se supondría debería dar, pero que puede llenar el espectador. Primero le informa, insinúa o sugiere lo que puede suceder para después callar y dejar al espectador terminar la narración, con lo cual logra involucrarse más, ahora directamente en la construcción del relato.

Aquello que no se dice, y que da lugar a que el espectador comience a sacar sus propias conclusiones, lo llamaremos, siguiendo a Bordwell, lagunas¹⁴⁹. Pueden ser temporales, que se resuelvan a lo largo del relato, o permanentes, que nunca se aclaran. El espectador va llenando esas lagunas con hipótesis, como ya hemos dicho. Son movimientos narrativos que consisten ya no en la paralepsis —mostrar más—, sino en mostrar lo mismo que el personaje o, en ocasiones, en la paralipsis —mostrar menos—, aunque debe quedar muy claro, que en muchas ocasiones ni siquiera los personajes saben dichas informaciones. Más que un afán por ocultar la información narrativa, responden a necesidades dramáticas y forman parte de la lógica del relato de suspenso; un mecanismo muy frecuente y cuyos resultados de impacto dramático, como ya hemos visto, resultan de sobremanera efectivos. Para demostrarlo, basta con revisar una de las marcas más famosas de Hitchcock, el MacGuffin, es decir, el pretexto, el detonante de la situación. Algo que no se resuelve hasta el último momento, si se resuelve. Dicha solución se retrasa lo más posible, tanto como lo permita el relato; generalmente el narrador realiza un *tour de force* narrativo, antes de revelarlo, casi siempre poco antes del final, que se resolverá de manera espectacular.

FRANÇOIS TRUFFAUT: El «MacGuffin» es el pretexto, ¿verdad?

ALFRED HITCHCOCK: Es un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un «gimmick» [...]

El MacGuffin es, por tanto, el nombre que se da a este tipo de acciones: robar... los papeles —robar... los documentos—, robar..., un secreto. En realidad esto no tiene importancia y los lógicos se equivocan al buscar la verdad en el «MacGuffin». En mi trabajo, siempre he pensado que los

¹⁴⁹ David Bordwell, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 30.

«papeles» o los «documentos» o los «secretos» de construcción de la fortaleza deben ser extremadamente importantes para los personajes de la película pero nada relevantes para mí, el narrador.¹⁵⁰

FRANÇOIS TRUFFAUT: Podría decirse que además de que el MacGuffin no necesita ser serio, mejora cuando es irrisorio, como la cancioncilla de *The Lady Vanishes*¹⁵¹

Gracias a lo que sí se ha mostrado, el espectador construye hipótesis referentes a cómo será y cómo se alcanzará el McGuffin. Que puede ser una ridícula cancioncita —el citado caso de *The Lady Vanishes*—, puede ser un dato aprendido de memoria un hombre espectáculo, como es el caso de Mr.Memory en *39 Steps*, etcétera.

Lo sospechado, entonces, desarrolla un papel indispensable en los relatos de suspenso, es un componente más, como hemos visto, estrechamente ligado a la prolongación de una espera: la prolongada espera de la resolución del McGuffin.

Por lo que, si algo tiene que ser mostrado, algo que resulte indispensable de ser comprendido para la comprensión futura de la historia, se asegurará de que quede establecido perfectamente. Si algo sólo debe ser insinuado, no se mencionará, pero se encargará de dejar entrever.

Otro tipo de omisión de información del relato consiste en la que puede ser completada por el espectador mediante las informaciones que ya anteriormente se habían establecido. Ejemplos abundantes encontramos en la filmografía de Hitchcock: En *Topaz*, vemos que un hombre se acerca a una casa, entra, se congela el fotograma y se escucha un

¹⁵⁰ Truffaut. *Hitchcock*, op cit. p. 111.

¹⁵¹ Ibidem. p. 112.

disparo: el espectador puede concluir que se ha suicidado atendiendo a lo que anteriormente se había establecido en la trama. Un ejemplo más complejo e ilustrativo lo encontramos en una de las primeras películas del director: *Easy Virtue*, donde se establece que un hombre pedirá matrimonio a una señorita. Se espera que lo haga pero, solamente vemos cómo, en una central telefónica, la operadora que enlazó la llamada escucha atentamente la plática entre ambos. El espectador es capaz de sacar conclusiones respecto a lo que está ocurriendo, de cómo le pide matrimonio, cómo no se sabe lo que contestará y su respuesta afirmativa. Al dejar que el espectador complete la escena, tiene mayor participación.

El uso de metáforas visuales, tan característico del director, responden a la misma finalidad. Ejemplos como el de los repetitivos espirales mostrados en la película de *Vertigo*, o la sombra que forma los bigotes del “malo” en *Blackmail*, son ejemplos de imágenes sugerentes que son una llamada de atención al espectador muy despierto que es capaz de sacar conclusiones de tan sutiles insinuaciones.

Ejemplos de aquello que no se muestra pero que igualmente se da por conocido, también los encontramos en *Rear Window*, donde nunca vemos a Mr. Thornald (Raymond Burr) asesinar a su mujer, pero estamos seguros de su culpabilidad, como lo propone Stewart, el personaje que seguimos en focalización interna. Otro ejemplo es el de *The Skin Game*, donde la familia a la cual seguimos en la focalización, tiene un secreto relativo a la otra familia, que le hace el “juego sucio”. Nunca sabemos, como espectadores, el secreto que dicen tener: sin embargo, creemos que debe ser muy importante. Dicho secreto finalmente se revela cuando no se puede esperar más. Por lo tanto, la revelación de la información juega un papel muy importante. Otro ejemplo: en *To Catch a Thief* sucede un

robo, nunca sabemos quien lo hizo, sin embargo, es acusado Robie (James Stewart), un antiguo ladrón ahora regenerado; sin embargo, el espectador cree que no lo pudo haber hecho él, aunque no quede la certeza de que realmente no fue él. Si bien nunca vimos a nadie hacerlo, tampoco vimos a Robie no hacerlo. Nunca sabemos qué sucedió realmente en *The Paradine Case*. En *Family Plot*, en el último plano de la última película de Hitchcock, aparece la protagonista Blanche Tyler (Barbara Harris) guiñando un ojo, un plano muy sugerente para el espectador.

Resulta que el film, por una parte, no deja lugar a dudas, acerca de cómo debe interpretarse, se trata pues de un relato muy cerrado: la parte no mostrada, lo ambiguo, lo termina de crear el espectador. Por otro lado, las lagunas que hemos visto, el espectador es capaz de llenarlas sin problema, porque se ha insinuado algo, porque ha visto varias películas del director y sabe cómo funcionan. Como el espectador toma el pacto del narrador, no duda respecto a que la persona que vemos, por muy dudosos que sean sus actos, estos deben ser así. Puede asesinar, puede robar: está bien, siempre y cuando el personaje sea simpático. Si hay alguna duda al respecto, siempre se resolverá a favor del personaje, a favor del director. El juego del suspenso consiste precisamente en ocultar y mostrar información: de acuerdo con la manera en que se de el juego, adquirirá matices el relato. Es indispensable la actitud del espectador, quien estará ocupado en la función de llenar huecos o de estar atento a las indicaciones que le dé el narrador respecto a cómo ver el relato.

5.- LA SORPRESA: LA PARTE INCÓMODA.

Existen ciertos momentos en los cuales la lógica del relato de suspenso, lógica que hemos tratado de analizar, aparentemente se rompe. Corresponde tal ruptura a aquellos momentos en los cuales el autor ofrece un tratamiento de suspenso al relato: sigue sus reglas que ya hemos visto, de acuerdo con un tipo de relato que ya es conocido por el espectador, pero algo sucede que irrumpe en la narración y no permite se dé la situación planteada. Hitchcock se aprovecha de la confianza que ha ganado y que le tiene el espectador. Se podría decir, que el narrador rompe el pacto narrativo propuesto en el suspenso, juega sucio al no privilegiar al espectador de la manera que lo venía haciendo. Se trata justamente de lo que Hitchcock denominó la sorpresa. Mecanismo basado —como ahondaremos más adelante— en la irrupción de lo inesperado, en un trabajo sobre el asombro del espectador, por cierto, más frecuente de lo que podría creerse.

A pesar del aparente desdén del director hacia este recurso, tras revisar su filmografía, encontramos su sistemática utilización, particularmente en sus trabajos tardíos. La sorpresa funciona como complemento al suspenso, como su contraparte, lo cual no indica, como lo quiere dejar ver el director, que deban ser tomadas como conceptos necesariamente excluyentes. Aquel conjunto de mecanismos narrativos que hemos denominado como suspenso, tiene una contraparte narrativa en la sorpresa, que igualmente funciona mediante no uno, sino varios mecanismos narrativos; que son creados, precisamente como contrapesos de los propios del suspenso y que, en su unión, conforman un catálogo de recursos narrativos más grande.

La construcción del suspenso se basa en la confianza por parte del espectador en el director. El espectador asume, al ver una película de este tipo, que el director va a construir la narración de acuerdo con las otras películas que ya ha visto. Como el espectador conoce las reglas del suspenso, y es capaz de adelantarse al relato por medio de hipótesis, asume que el director seguirá jugando así. La confianza del espectador en el relato, y esta capacidad de imaginarse lo que seguramente sucederá, en la sorpresa es puesta en duda por el director, ya sea por medio de pistas equívocas, de información falsa o por la inesperada irrupción en el relato de un elemento inesperado. Veamos cómo se refiere, en un caso muy concreto, el director ante esta actitud del desafiante espectador:

FRANÇOIS TRUFFAUT: El género de películas en el que usted se mueve tiene algo de ingrato, porque los espectadores acostumbran a disfrutar viéndolas, pero tienden a manifestar que no se dejan engañar, y eso les lleva a veces a intentar esconder su placer.

ALFRED HITCHCOCK: Así es; van al cine, se sientan y dicen: «vamos a ver», después sienten deseo de anticiparse: «adivino lo que va a suceder,» y yo me veo obligado a recoger su desafío: «¡Ah sí! ¿Ud. Cree? ¡Muy bien! ¡Veremos! » En *The Birds* actué de tal manera que el público nunca pueda adivinar cuál será la escena siguiente.¹⁵²

Gracias por una parte, a la confianza puesta por el espectador en el director, y en la otra por la posición privilegiada que tiene el propio espectador —posición que, por cierto, se la dado el narrador—, entramos una nueva relación entre el narrador y el espectador. El

¹⁵² Ibidem p. 245.

espectador espera más y más de los relatos, llega a conocer perfectamente la manera de narrar del director, después de ver tantas películas de Hitchcock, y otras que retoman elementos del suspenso propios de él. El nuevo espectador ya no se sienta a esperar a dónde lo va a llevar el director sino pretende adelantarse, es tal el poder que le ha dado el director que quiere más, ya no sobre el personaje y el relato sino sobre el director; ahora es capaz de formular hipótesis no solamente en relación a lo que sucederá con el personaje: se adelanta y empieza a lanzar retos narrativos sobre lo que va a venir en el relato y la forma en que lo va a abordar el director.

Hitchcock muestra tal conocimiento del medio que, no solamente es capaz de percibir los cambios de los espectadores, sino del lenguaje cinematográfico. De tal manera que además de aceptar el reto, sale airoso de él. Cuando advirtió la manera en que las reglas del suspenso, reglas que ayudó a crear, eran copiadas y sistematizadamente utilizadas; al ver que el espectador, que siempre quería ir más hacia delante, ya no sentía reto alguno respecto a las películas de suspenso, decidió comenzar a utilizar la sorpresa, esa “sal” que le da sabor al relato.

Para evitar volverse mecánico, totalmente predecible, el suspenso deja siempre, aunque sea de manera muy sutil, abierta la duda ¿qué tal si no sucede lo que parece que va a suceder? Así que, para evitar caer en lugares comunes, Hitchcock da un brinco en la historia por medio de ese *twist*, ese giro que, según el propio director, es lo único que justificaría la sorpresa. Veremos como es realmente frecuente encontrar ese *twist*, de manera más bien esporádica, no tan sistemática como el suspenso.

Debemos aceptar la realidad respecto a que, si bien la sorpresa es utilizada con mayor frecuencia en los trabajos tardíos del director, era conocida y usada por él casi desde

el inicio de su carrera. Podemos observar que incluso existen películas basadas en una sorpresa tras otra, mismas que retrasan la solución de lo que es planteado en el relato de suspenso.

Debemos pues, tratar de definir un poco la sorpresa, para poder así comenzar a analizar sus partes y mecanismos.

En la clásica situación de la bomba y los anarquistas, el suspenso consistía en la prolongación de la espera de la solución de una situación que sí conocía el espectador, pero no el personaje, con el que lográbamos una fuerte identificación. En la sorpresa, el espectador tendría los mismos conocimientos que el personaje, su única simpatía sería la que se hubo trabajado mediante la focalización interna y no habría más angustia que la planteada en la situación inicial. En una situación “corriente” de suspenso, habría una alteración de la focalización del relato, una *paralepsis*; en el caso de la sorpresa, no habría tal: la situación de focalización interna, que implica que el espectador tenga los mismos conocimientos que el personaje, se mantendría constante. Veamos algunos ejemplos.

Algunas películas son construidas de tal manera que ofrecen al espectador una sorpresa tras otra. Al brindarlas, retrasan la solución final de lo que se haya planteado al inicio —el *MacGuffin*— y brindan giros narrativos al relato. Veamos dos ejemplos de dichas películas: *39 Steps*, al inicio de la carrera de Hitchcock y *North by Northwest*, varios años después. En el caso de *39 Steps*, repetidamente se suceden inesperados asesinatos de personajes clave, asesinatos de los cuales no teníamos ni idea que iban a pasar. Finalmente, la sorpresiva muerte de Mr. Memory (Wylie Watson) poco después de aclarar qué son los 39 escalones, corresponde un inesperado final. En el caso de *North by Northwest* la muerte del agente de la ONU a la que va a ver Thornhill (Cary Grant), corresponde a un momento de

sorpresa en el que, no solamente no teníamos información respecto a que iba a suceder, sino que resulta rápido y dan un giro al relato para que no sepamos alguna parte importante de la historia. A pesar de ello, son constantes los momentos de suspenso que se complementa con las ya anotadas sorpresas.

La sorpresa resulta de la ausencia de un cambio en la focalización cuando se debería dar. La focalización no sufre alteración alguna, no hay la paralepsis que significa el suspenso. Si no hay alteración —paralepsis— hay sorpresa, no suspenso. Si a lo largo de la narración se ha dado una focalización interna, como es el caso que hemos estado analizando, dicha forma de focalización se mantiene constante y no sufre alteraciones, por lo menos no donde se esperaría. Las pistas, la información que va mostrando el narrador apuntan a que va a pasar algo, que o no sucede o sucede de una manera diferente. Cuando el espectador espera y pide más información, no siempre le es dada por el narrador. En una situación de suspenso común, el narrador se asegura de dejar perfectamente claro toda la información y ofrece la que tiene que dar para que el espectador construya el relato y adivine lo que va a seguir. En el caso de la sorpresa no. Los relatos se vuelven ambiguos, las lagunas narrativas nunca se cierran y las hipótesis, son constantemente frustradas.

La sorpresa, por lo tanto, trabaja en muchas ocasiones como paralipsis, es decir, en la supresión voluntaria de información, mecanismo contrario a la paralepsis que define al suspenso. Sin embargo, el uso de la paralipsis responde a un plan dentro de la narración.

Como hemos visto, al tener el espectador la misma información de la historia respecto al personaje, al no poder adelantarse a lo que vendrá más adelante en el relato, surge un malestar, una sensación de que no debería de ocurrir, de fatalidad. Aunque no crece la angustia, sí crece el malestar.

Analicemos ahora ejemplos bastante complejos que nos muestran la manera en la cual interactúa el suspenso con la sorpresa y de la cual podemos concluir varias cosas: que efectivamente, no se repelen, se combinan y que, efectivamente, es un recurso más propio de sus tardíos trabajos y constituyen una suerte de experimentación del trabajo narrativo cinematográfico y su lenguaje con consideración a las formas clásicas ya establecidas y a los nuevos espectadores. Especialmente dos películas como *The Birds* y *Psycho*, en las cuales el narrador se esforzó especialmente por sorprender al espectador y se convierten en verdaderos retos narrativos.

FRANÇOIS TRUFFAUT: Sé que se esforzó usted en *Psicosis* por lanzar al público por pistas falsas [...]

Sí, me parecía precisamente que en *Psicosis* tenía usted en cuenta la renovación del público en los últimos diez años y que la película estaba llena de cosas que no habría hecho usted antes, en sus otras películas.¹⁵³

[...]

ALFRED HITCHCOCK. Usted sabe que el público busca siempre anticiparse y que le gusta poder decir: "Ah, ya sé lo que va a pasar ahora". Entonces no sólo hay que tener en cuenta eso, sino dirigir completamente los pensamientos del espectador.¹⁵⁴

Efectivamente, *Psycho* se trata de un acontecimiento inesperado tras otro, de una hipótesis frustrada tras otra. Como ya hemos dejado establecido, uno de los mecanismos de que se valía el suspenso era dejar al espectador que sacara conclusiones o que fuera elaborando

¹⁵³ Ibidem p.227.

¹⁵⁴ Ibidem p. 230.

conclusiones gracias a la información que se le iba dando poco a poco, muchas veces, apenas sugerida. La sorpresa trabaja de la manera opuesta, al permitir que el espectador, mediante los datos mostrados por el narrador, pueda ir haciéndose una idea de lo que va a pasar, que pueda querer adelantarse al devenir del relato, esperar la manera en que los personajes, el relato y el narrador trabajaran, pero terminar rápidamente con una salida opuesta al planteamiento aparente. Incluso, el narrador llega al extremo de suministrar datos falsos para llevar al equívoco al espectador, quien puede considerar tener un dominio sobre el relato. Pero no, el director sorprende con algo fuera de toda lógica, ya que frustra las hipótesis que pudiera realizar el espectador, que tratando de ser más competente que el narrador, queda como iluso. Sembrar información falsa, aparentar equivocadamente situaciones o confundir al espectador: son algunos de los recursos narrativos de los que puede valerse la sorpresa para proponer giros inesperados en el relato.

Veamos la manera en que el propio director nos explica la manera en que ideó la película *Psycho*.

Sí, elevé la cámara cuando Perkins (Norman Bates) sube a las escaleras, entra en la habitación y no se le ve más, pero se le oye: «Mamá, tengo que bajarte a la bodega porque van a venir a vigilarnos». A continuación, se ve a Perkins que desciende a su madre a la bodega. No podía cortar el plano porque el público empezaría a sospechar: ¿por qué se retira la cámara de repente? Por eso mantengo la cámara suspendida siguiendo a Perkins cuando sube las escaleras, entra en la habitación y sale del encuadre, pero la cámara continúa subiendo sin ruptura y, cuando estamos encima de la puerta, la cámara gira, mira de nuevo hacia la pared, baja de las escaleras y, para que el público no se pregunte por ese movimiento, lo distraemos haciéndole oír una discusión entre la madre y el hijo. El público presta tal

atención al diálogo que ya no piensa en lo que hace la cámara, gracias a lo cual estamos ahora en la vertical y el público no se extraña de ver a Perkins transportando a su madre, vista en la vertical por encima de sus cabezas. Me parecía apasionante utilizar la cámara para distraer la atención del público.¹⁵⁵

El reto del espectador que pretende ir más allá es tomado por el director, quien aparentemente lo lleva por lugares conocidos para finalizar con un giro total a su propio estilo. Lo que parecería ir contra de sus propios principios narrativos que tanto se había ufano en seguir, es en realidad una muestra del conocimiento de los alcances del relato y del lenguaje cinematográfico. Constantemente surgen en *Psycho* situaciones que se prestan para que el espectador intente adelantarse a lo que va a venir en el relato y, a la mera hora, se defrauda. Por ejemplo, el asesinato de la protagonista al poco tiempo de iniciarse la película, o tratar a la madre como un personaje cuando en realidad no existe.

La propuesta es llevar a tal grado el relato mediante los recursos del suspenso, que se logra trastocarlos, darles la vuelta. El espectador, al ver defraudadas sus hipótesis, al irrumpir acontecimientos inesperados, sorprendentes, queda en una situación de malestar. Se abren nuevas posibilidades para los relatos, al incluir ya no solamente aquellas reglas que tanto trabajo costó definir, sino demostrar que las cosas pueden pasar de una manera diferente, asombrosa.

No es exclusivo, como ya hemos establecido, de los tardíos trabajos del director, el uso de dichos aspectos del relato. Analicemos como ya eran utilizados, algunas veces más

¹⁵⁵ Ibidem p. 234

bien tímidamente, en anteriores producciones; quizá se trataba de experimentos, quizá ya adivinaba los alcances de su uso. Existen dos ejemplos realmente sorprendentes: la película *Suspicion*, basada prácticamente en su totalidad en frustrar las hipótesis que logra hacer el espectador, nutridas maliciosamente por el narrador, para finalmente, cuando ya no puede más, regresar a la felicidad planteada por el final feliz. El otro ejemplo es el célebre *flash-back* mentiroso de *Stage fright*; en el cual, primero se muestra una situación que resulta ser falsa al final de la película, por lo que toda la narración cambia radicalmente de sentido. La sorpresa en ambas situaciones —mayoritariamente en la segunda— cae como cubetada de agua fría para el espectador. Veamos con más atención cada uno de los ejemplos:

En *Suspicion*, toda la película gira en torno a la sospecha que tiene Lina (Joan Fontaine) respecto a la dudosa actitud de su marido Johnnie (Cary Grant): llega incluso, a pensar que desea asesinarla. El director maliciosamente nutre las sospechas mediante actitudes poco claras de él, actitudes que nunca se ocupa en clarificar, rompiendo así, voluntariamente y engañosamente, su mandamiento de clarificar todos los aspectos del relato. El relato se da en una rigurosísima focalización interna, en la cual el narrador no nutre al espectador de más datos que los que el personaje foco puede tener. Es quizá uno de los relatos más rígidos en tanto la organización de la narración en una focalización interna. Compartimos las sospechas, inquietudes y sentimos pánico al igual que ella. Al final, todo vuelve a la normalidad, pues el dudoso marido explica cada una de sus extrañas acciones: las explica cuando ya no puede soportar el relato más dudas y está a punto de llegar a su final. Si bien queda maliciosamente un tanto abierto el relato como para considerar si es cierta su declaración o si sólo una más de sus mentiras. Un final un tanto ambiguo que deja al espectador la tarea de asignarle sentido final ¿final feliz o una mentira más?.

Surge aquí un nuevo concepto, aparentemente opuesto a la raíz del suspenso, es decir, mantener informado siempre al espectador: ocultar la información y no permitir al espectador concluir lo que realmente sucede. Una característica de la sorpresa es, entonces, su silencio, muchas veces disimulado, en relación a cierta información, en ocasiones fundamental para el relato. Un ejemplo es el clásico de *The Lady Vanishes*, en el cual se oculta para nosotros, al igual que para los protagonistas, el paradero de la mujer que se encuentra desaparecida, con interesantes consecuencias pues se pone en juego lo que espectadores y personajes creen, o saben, es decir, la existencia o no, de tal señora.

Veamos el otro ejemplo: El extraño caso del falso *flash-back*: cuando se muestra una imagen, ésta tiende a tomarse como cierta, a menos que quede establecido lo contrario. El problema aquí, es que se establece su falsedad poco antes de que termine la película. El espectador da por sentado que el testimonio, mostrado en *flash-back* al inicio es cierto, cuando se rompe la ilusión, todo lo que se construyó a su alrededor “se cae”, los papeles se invierten, y hay una gran sorpresa. Hitchcock siempre se lamentó de tal decisión, pero ha quedado como una muestra de la osadía del director, no sabemos hasta donde fue conciente de lo que hacía.

Vemos cómo, abiertamente miente el director. Ya no sólo omite la información, sino que la muestra malamente, falsamente. Hace que el espectador, confiado en la manera ya conocida de proceder del director, caiga en trampas narrativas.

Como resulta evidente, el uso de la sorpresa siempre fue para darle la vuelta a la situación: mediante pistas falsas, mediante lagunas difíciles de llenar o mediante la rápida irrupción, sin anticipación alguna, de elementos nuevos al relato. El anteriormente citado ejemplo de *The Birds* resulta extremadamente revelador: el relato nunca deja adelantarse al

espectador al acontecer del relato: siempre ofrece algo nuevo, algo diferente, sucediendo tan rápidamente los acontecimientos, que no deja tiempo para especulaciones.

El suspenso y la sorpresa resultan una pareja que se alterna y complementa, en ningún momento se excluyen. El director advierte cuándo es preferible romper la focalización y cuándo mantenerla, cuando dar más información y cuándo guardarla, cuándo dejar que el espectador resuelva una situación y cuándo no. A continuación, y ya para finalizar, revisaremos algunas muestras de la manera en que trabajan de manera conjunta dichos mecanismos.

6. EL ESPECTADOR EN CONFLICTO

Por último, nos resta estudiar la manera en que trabajan juntos el suspenso y la sorpresa. Para lo cual, veremos una forma característica del relato Hitchcockiano, que consiste en hacer creer al espectador que tiene el control o los conocimientos de todo lo concerniente a la historia, pero siempre queda algo que no “cuadra”, algo que no le es revelado o que no funciona de acuerdo con lo planteado. Por lo tanto el espectador entra en conflictos entre lo que se le ha mostrado anteriormente o se le ha hecho creer, y lo que la narración plantea o muestra. Veamos algunos ejemplos de tales contradicciones:

En la película *The Trouble With Harry* se ha propuesto una situación: se encuentra un cadáver en la casa de la Sra. Rogers (Shirley MacLaine), donde están reunidos todos los personajes involucrados con el cuerpo. En ese momento, llega el responsable de la policía

local. Se ha establecido anteriormente una puerta que constantemente se abre aparentemente sin ninguna razón. Cuando entra el encargado de la policía, Wiggs (Roger Dano), el cadáver ha desaparecido. La pregunta que se plantea es ¿descubrirá el cadáver? Ya que el protagonista Sam Marlowe (John Forsythe) se encuentra recargado en la puerta para que no se abra, se crea la hipótesis de que el cadáver está ahí adentro, hipótesis reforzada porque, cuando en un momento se abre la puerta, Marlowe rápidamente la cierra: se pensaría que es fácil que es esconder un cadáver en un armario; aunado a que dicha puerta ya anteriormente había quedado mostrada claramente. Pero el cadáver no se encuentra ahí: hipótesis frustrada. Se trabajó una angustia en el espectador que finalmente resultó ser injustificada. El resultado es una inquietante escena con un final con el que descansa el espectador. Vemos cómo se juntan varios mecanismos: en primer lugar, se establece una situación de paralipsis, pues nosotros como espectadores no sabemos dónde está el cadáver, mientras que los personajes sí. El desequilibrio de información se da de forma poco común para el suspenso de Hitchcock: nosotros no sabemos, tampoco el antagonista: los protagonistas sí. También se lleva a establecer una hipótesis: la puerta, que ya ha quedado muy claro se abre sola, y un personaje tapándola. Por último, una situación de sorpresa pues la situación se frustra ante la falsa hipótesis.

Adelante, en la misma escena vemos al niño Terry (Arnie Rogers) abrir la puerta del baño: seguimos al niño y observamos unos pies: los del cadáver. La situación cambia: nosotros sabemos, al igual que los personajes, dónde está el cadáver; no así Wiggs. De tal manera que ahora nos sentimos “de parte del personaje”. Cada vez que está en peligro de ser descubierto, la angustia crece, pues nosotros sí sabemos —somos cómplices— algo que Wiggs no. Es una situación más común para el suspenso.

Memorable escena en *Marnie*, en la cual se encuentra la protagonista Marnie (Tippi Hedren), que intenta robar la caja fuerte de su oficina. Paralepsis: nosotros vemos cómo la señora de la limpieza se encuentra en el mismo cuarto que ella, pero Marnie no puede verla. El suspenso de situación ha quedado establecido: Marnie no sabe que hay alguien más en el cuarto. Marnie finalmente advierte la presencia de la señora, así que se quita los zapatos y sale sigilosamente. Nosotros vemos, y ella tampoco lo sabe, la señora es sorda; sorpresa para el espectador, quien habría elaborado la hipótesis que Marnie pudiera ser descubierta.

El suspenso surge después de plantearse una situación que nosotros conocemos pero ella no: Marnie puede ser descubierta *in flagranti* por la señora de la limpieza. Surgen dos posibilidades para el espectador: considerar que es descubierta o no, aunque el espectador esperará que no sea así, debido a la simpatía que se ha trabajado por la focalización interna. Como logra salir de tal situación, solamente nos enfrentamos a una situación de suspenso. Sin embargo, la sorpresa viene de una situación de la que no fue informado el espectador: la señora que pudo haberla descubierto era sorda. El espectador entra en conflicto cuando chocan aspectos aparentemente contradictorios del relato, complejos relatos que utilizan tanto al suspenso como a la sorpresa.

Es una narración que utiliza constantemente conflictos para el espectador, quien, al tratar de librarlos, cae en la dinámica de la sorpresa. Existe un choque entre lo que el espectador sabe y lo que ve, o entre lo que espera y lo que sucede. Cuando el suspenso entra en conflicto, irrumpe la sorpresa; cuando el narrador engaña con el uso del suspenso, no hace más que trabajar la sorpresa del espectador, no informa de todo, pero hace creer al espectador que es así, de tal manera que por una parte, efectivamente hay suspenso, pero,

también sorpresa: ahí surge el conflicto del espectador. Paradójicamente, el espectador quiere ir más allá, no desea ser engañado, lo cual aprovecha el narrador para crear una historia contradictoria, que parece mentirse a sí misma: en palabras de Žižek, un relato en el cual “los que verdaderamente se equivocan son los que no se dejan engañar”.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Žižek, Slavoj, *Mirando al sesgo*, Buenos Aires, Paidós, 2000. p 135.

CONCLUSIÓN

Un cineasta no tiene nada que decir, tiene que mostrar

François Truffaut

El llamado “toque” Hitchcock no consiste exclusivamente en el uso del suspenso, tal como comúnmente suele definirse, sino también en la utilización de la sorpresa. El relato de Alfred Hitchcock fluctúa entre el suspenso y la sorpresa, entre lo que se muestra y lo que se oculta, lo que se espera y lo inesperado. Se trata de un relato estructurado a partir de un personaje que actúa como foco del relato, en función del cual se dispone una narración de suspenso o de sorpresa.

La narración de Alfred Hitchcock se vale de un tipo específico de relato focalizado internamente. El personaje a partir del cual se narra la historia funciona como medida desde la cual puede haber retención de información (sorpresa) o un exceso de ella (suspenso). Es un régimen estricto y particular, que permite al espectador una gran identificación con el personaje foco y una gran participación en el relato, gracias a la información que comparte y a la que permite construir el relato, ya sea mediante inferencias referentes a lo que pasa y no se muestra, o información que le permite adelantarse a la narración.

Contrario a la opinión común, la sorpresa es parte fundamental del relato de Alfred Hitchcock. Es la sorpresa la que da ese “twist” al suspenso, y resulta responsable, en gran medida, del “toque” Hitchcock y corresponden a ella algunos de los momentos más recordados de la filmografía de este director. El suspenso es el método, la sorpresa el

recurso al que frecuentemente recurre, más de lo aparente. La sorpresa aparece cuando no se altera el régimen de focalización interna y el espectador comparte con el personaje la información narrativa, no tiene la posición privilegiada que significaría una narración en suspenso. Si, como parece insinuar Hitchcock, tratara de informar al espectador de toda la información narrativa, la sorpresa no tendría lugar y el relato perdería impacto, pues el espectador sabría todo lo que sucederá y no cabría lo inesperado o las trampas narrativas ya que sólo esperaría a ver la manera en que sucede lo esperado.

El relato de suspenso siempre deja abierta la puerta a la sorpresa, pues siempre queda la posibilidad de que las cosas no sucedan como se han planteado, o bien que algo ocurra que cambie el curso de los acontecimientos. A pesar de ello, el relato de sorpresa suele ser tratado narrativamente como si fuera un relato común de suspenso y nace precisamente de esa contradicción: no sucede lo que debería pasar en el esperado relato de suspenso.

Por lo tanto, en el llamado “toque” Hitchcock, la característica particular de sus narraciones es el manejo constante de dos términos contradictorios en apariencia, pero que en la práctica suelen llevarse bastante bien, por lo menos en tanto al impacto dramático. Es la conciliación de un relato aparentemente contradictorio: oculta a la vez que revela. Se trata de un tipo de narración con gran impacto en el espectador debido a la gran parte del relato que le toca a éste inferir.

Entonces, la oposición suspenso/sorpresa, funciona conjuntamente a lo largo de casi toda su filmografía. De tal gran oposición, en medio de la cual se estructura el relato, encontramos otros tantos recursos contradictorios: para cada recurso del suspenso, basado en la confianza del espectador en el narrador, en mostrar, que trabaja una larga espera, y es

un relato que tiende a privilegiar al espectador, hay una contraparte de la sorpresa, basada en lo inesperado, en la rápida irrupción de sucesos sorprendentes y en tomar desprevenido al espectador, así sea mediante engaños. El relato se estructura entre ambos conceptos contradictorios. Hemos organizado, a manera de conclusión, los recursos narrativos de los que se vale el relato de Alfred Hitchcock por parejas. Como ya hemos analizado detenidamente cada uno de ellos en el capítulo dos, a continuación nos limitaremos a mostrarlos en parejas y, brevemente, resumir la manera en que operan de dos en dos.

Mostrar/ocultar

La definición tradicional del suspenso, lo ve como un mecanismo revelador de información al espectador por encima del personaje. Parecería tratarse de un tipo de focalización espectral, es decir, en el que libremente el relato mostraría al espectador información que no corresponde a lo que sabría el personaje focal. En el capítulo dos, analizamos que se trata en realidad de un relato focalizado internamente de manera muy estricta. El relato focalizado internamente es lo común entre el suspenso y la sorpresa. El suspenso se define como tal cuando hay una *alteración* de esa focalización. Si no hay tal, se trata de la sorpresa.

La alteración al régimen de focalización interna se da momentáneamente. No es un cambio libre o arbitrario; si se diera tal, efectivamente se trataría de un régimen de focalización espectral. No se da información a tontas y a locas, sino un tipo muy definido de información; y no en cualquier momento, sino en momentos específicos. Se trata por lo tanto, de una narración restrictiva, que sólo muestra una parte de la

información del relato, de acuerdo con un criterio que tiene que ver con el impacto narrativo en el espectador. La información que deja pasar por encima de la que correspondería al régimen de focalización interna, mediante las continuas paralepsis, permite al espectador anticiparse al personaje respecto a los sucesos futuros; al tener una posición privilegiada, se implica mayormente en el desarrollo de la narración. No se muestra todo, sólo momentos específicos, generalmente en función de su impacto dramático. Si se diera toda la información, si se informara de todos los aspectos del relato tal y como pretendía hacer Hitchcock, se eliminaría la capacidad del espectador de inferir el devenir del relato y la posibilidad, —propia de la sorpresa— de irrumpir inesperadamente el relato en cualquier momento, se trataría de un relato bastante limitado.

Si no hay tal alteración, si no se prepara al espectador, todo lo que suceda será sorpresivo tanto para el espectador como para el personaje. Sin embargo, ambos mecanismos se llevan bien comúnmente, trabajan juntos a pesar de su contradicción. Veamos cómo el uso de la sorpresa en un relato de suspenso ofrece efectos sorprendentes y muy característicos de Alfred Hitchcock. Se puede mostrar algo, pero ocultar parte de esa información.

Tal es el caso de *Spellbound*, donde se oculta parte de la información: el director de la institución, el Dr. Anthony Edwardes (Gregory Peck) no es más que un loco. Si el afán informativo de Hitchcock fuera cierto, desde el inicio del relato se establecería su verdadera identidad. Sin embargo, no se hace y resulta una sorpresa.

En la película *Saboteur*, el protagonista Barry Kane (Robert Cunnings) llega a refugiarse a una cabaña con las manos esposadas. Lo recibe un hombre. El suspenso queda planteado en tanto si lo descubrirá o no, y si adivinará este hombre que se trata de un

fugitivo. El personaje trata de disimular lo más posible su condición, pero poco después, irrumpe la sorpresa: el hombre que vive en la cabaña es ciego. En este caso, el suspenso se complementa con la sorpresa, no se informa de todo, queda un poco de información para darse, la cual que aumentará la tensión narrativa.

Un personaje foco vs. Personajes simpáticos.

El suspenso se trabaja a partir de un personaje que funciona como foco de la narración. Se sigue tan de cerca, que se crea una gran proximidad entre el espectador y el personaje que deviene en un pretexto de la narración pues el espectador bien podría estar en el relato; por lo menos así lo siente. Se crea una gran simpatía hacia él, al igual que una enorme identificación. Es cierto que tal personaje puede cambiar: puede cambiar el foco del relato.

El conflicto surge cuando hay otro personaje, que no es el foco del relato, pero que parece simpático; o cuando el personaje foco hace cosas mal vistas por el espectador, o inesperadas. Ya sea que el personaje foco mienta —recurso bien frecuente en Hitchcock— o que la narración se muestre piadosa hacia él a pesar de ser un truhán o un barbaján. El ejemplo quizá más claro es el de *Marnie*, donde la protagonista es una ladrona con serios problemas emocionales —y sexuales.

Hay otros ejemplos muy conocidos. El espectador no puede sino sentir aprehensión por Gomek, (Ludwig Donath) el antagonista de *Torn Curtain*, ante la paliza dada por los protagonistas. Lo mismo que ante el "malo" de *Saboteur*, Frank Frye (Norman Lloyd) quien está a punto de morir y el personaje foco —y por tanto, es casi decir el espectador— duda

entre salvarlo o no. Se trata de una fortísima situación donde compite lo que vemos y sentimos en ese momento, contra lo que el director ha preparado en todo lo anteriormente desarrollado en el relato. En muchos casos, se trata francamente de una diferencia moral.

Existen otros casos sorprendentes —literalmente, pues entran en la categoría de la sorpresa— en los cuales el antagonista compite en simpatía con el protagonista. Presentar “malos” simpáticos es una característica bastante frecuente en el cine de Alfred Hitchcock. Tal es el caso de *Lifeboat*, donde el alemán, el personaje nazi, llega un momento donde se gana la confianza de los otros personajes, y además, del espectador, pese a ser presentado de manera desfavorable anteriormente.

De igual manera, si se establece que el personaje y nosotros sabemos algo que el antagonista —o cualquier otro personaje— no. Tal es el caso de *Shadow of a Doubt*, donde al final sólo Charlie (la sobrina) y el detective saben la verdadera identidad del tío: era un asesino.

En *Rope*, en un principio se sigue a los asesinos que, gratuitamente, matan a su compañero y lo esconden en el baúl. Si bien resultan un tanto odiosos, quizá por ser tan pretensiosos, hasta esos momentos, el espectador no desea que sean descubiertos. Pero, más adelante, cuando aparece Rupert (James Stewart) y los va a descubrir, llega un momento en que se llega a desear que descubra el crimen debido a que Rupert aparece en la narración de una manera simpática.

Esperado vs. Inesperado

El suspenso trabaja al establecer una situación que sucederá y su espera. La sorpresa trabaja con lo inesperado, con la irrupción de situaciones ajenas a la lógica del relato. El relato se miente a sí mismo, pues va contra lo que anteriormente ya se había establecido. De acuerdo a la lógica del suspenso, el espectador debería conocer de qué manera sucederá todo lo que afecte al personaje. En este caso, se dice que sucederá algo que el espectador espera que pase de la manera en que se plantea, pero finalmente no sucede así, hay un cambio, un giro en la historia.

Un ejemplo es el caso del niño y la bomba en *Saboteur*, donde nosotros sabemos que el niño lleva en un paquete una bomba y no unos rollos de película, como él cree. Se esperaría que el niño llegara sano y salvo. Sin embargo, a la mitad del camino, ¡Pum!, explota la bomba y con ella, el niño.

Otra forma de ver esta dicotomía, consiste en considerar, por una parte la larga espera contra la rapidez y lo inesperado por el otro lado. Cuando se ha planteado que algo sucederá, pero que, antes que pase, un rápido e inesperado hecho cambia por completo lo que esperado.

Largas esperas frustradas, son características de *Psycho*, donde cada situación que se plantea, en un momento dado se frustra de manera rápida, como hemos establecido en el capítulo dos. Muere la protagonista inmediatamente después de una escena tranquila —en la regadera— justo después de que pensara regresar. Todas las situaciones posteriores

terminarán frustradas rápidamente, sin dejar ver al espectador aunque sea una señal de lo que va a pasar.

Visto vs. Pensado

En algunas ocasiones, la historia muestra o establece una situación, que más adelante es negada o se presenta una situación completamente diferente.

En la película *Secret Agent*, se hace creer al espectador que un señor es el espía que afanosamente buscan: el protagonista lo asesina y, posteriormente se descubre su inocencia. En tal caso, al espectador se le convence de una premisa falsa, se le comparten las ganas de asesinar a tal hombre. Cuando se establece su inocencia, se frustra la idea que se le había creado y existe un malestar en el espectador, que ve tal muerte no sólo gratuita sino como un serio error del protagonista y una sensación de desaliento se siente por tan incómoda situación.

Vertigo es quizá la producción en la cual se evidencia más fácilmente este tipo de relación entre lo que se cree y lo que se ve. Muere la protagonista, Madeleine, pero posteriormente aparece otra mujer casi idéntica, muy similar. Hasta que se establece que se trata de la misma mujer, es cuando choca lo que sabemos (que la mujer murió) y lo que vemos (se encuentra realmente ahí), antes que se explique el engaño: tanto a Scottie como a nosotros, espectadores, se nos hizo creer que había muerto; en realidad sí murió, pero la verdadera Madeleine, quien aparece ahora, es en realidad una falsa Madeleine, la misma persona a quien amó Scottie.

En *Torn Curtain*, al final de la película, los protagonistas se esconden en una canasta para poder escapar. Posteriormente, vemos cómo quienes los persiguen disparan a la canasta. Fatalmente, queda establecido que han muerto, no se dan otras opciones posibles sobre dónde podrían estar a salvo. De tal manera, el espectador asume que han sido asesinados. Posteriormente, aparecen vivos, ¿cómo puede ser, si nosotros vimos cuando se escondían y cuando disparaban a la canasta, que salieran vivos? Sorpresa: se ha jugado sucio al espectador, pues no se ha cumplido la regla de mostrarle toda la información: no se mostró cuando ellos salieron de ahí.

El espectador en vilo

El relato de Alfred Hitchcock fluctúa entre recursos narrativos del suspenso y de la sorpresa, se encuentra en medio de ellos y puede ir de uno a otro. El espectador se encuentra en medio de ellos. Debido a que ya conoce el funcionamiento del suspenso, espera a ver de qué manera el narrador le presenta el relato: si es que sigue la conocida y tradicional pauta del suspenso, o si opta por la sorpresa. Sabe que siempre queda la posibilidad de que el narrador abruptamente irrumpa con una sorpresa que rompa lo planteado en el suspenso, cabe decir que incluso lo desea. Si no existiese la posibilidad de la sorpresa, si Hitchcock siempre “jugara limpio”, no existiría tampoco el suspenso, tal y como lo conocemos, pues se trata de un mecanismo narrativo que pugna por la no sorpresa, por el extremo cuidado de mantener siempre informado al espectador.

Se trata entonces de un reto doble: por una parte, el espectador espera que lo sorprenda el narrador, y por otra Hitchcock trata de que el espectador no se adelante al relato y le lanza pistas falsas o miente en su narración, con la finalidad de siempre mantenerlo en vilo, a la espera de ver si el narrador optará por una, por la otra, o si utiliza ambos en alguna proporción al mostrar cierta información pero ocultar otra.

El espectador permanece en vilo durante toda la película al esperar giros narrativos, está atento a lo que le propone la narración a la vez que siempre espera algo irrumpa. Lo que habíamos llamado el goce de la angustia, es decir, el masoquismo del espectador que espera siempre algo más del espectador: espera ser sorprendido, ser angustiado por el malestar de un relato "contado malamente". Alfred Hitchcock lo lleva a lugares incómodos, a relatos intensos, pero que a la vez son esperados por el espectador, quien sabe a qué atenerse. A la vez que siempre espera más, lo exige al realizador pero busca adelantarse, ser más listo que él.

Alfred Hitchcock es, ante todo, un gran manipulador. Tanto de los sentimientos, del relato, de las emociones del espectador. Para finalizar, permitamos que él mismo se presente:

Con una característica falta de modestia, he permitido ser anunciado como un mago del suspenso. De hecho, la descripción es exacta, y se debe admitir que está totalmente justificada.

Al igual que sucede con todos los llamados expertos, mi consejo es solicitado a menudo por entrevistadores que buscan definiciones. Me preguntan simplemente qué es este asunto del suspenso. Bien, hace años consulté uno de esos enormes y completos diccionarios, que sólo puede uno mover con ayuda de una grúa. Definía el suspenso como incertidumbre acompañada de aprehensión.

Bastante justo. En mis películas, trato de intensificar esa aprehensión hasta un punto en que se convierta en insoportable.¹⁵⁷

¹⁵⁷ *Una década sin Hitchcock*, op. cit.

BIBLIOGRAFÍA

Abrahams, Nathan, et. al. *Studying Films*, London, Arnold, 2001.

Arreola, Juan José, *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 1971.

Astruc, Alexander, “Quand un homme” en: *Cahiers du cinéma*, No. 39, Octubre de 1954.

Aumont, Jaques y Michel Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1985.

Aumont, Jacques, et. al. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1996

Aumont, Jaques, *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona, Paidós, 2004.

Baecque de, Antoine (comp.), *La política de los autores*, Barcelona, Paidós, 2003.

Baecque de, Antoine (comp.), *Teoría y crítica del cine, Avatares de una cinefilia*. Barcelona, Paidós, 2005.

Bal, Mieke, “Narration et focalization”, en: *Poétique*, No. 29, febrero de 1977.

Bal, Mieke, “The laughing mice: or in focalization”, en: *Poetics Today*, Vol. 2 No. 2, Primavera de 1981.

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985

Baudrot, Sylvette, “Hitchcock, an jour le jour ” en: *Cahiers du cinéma*, No. 39, Octubre de 1954.

Bazin, André, “Hitchcock vs Hitchcock” en: *Cahiers du cinéma*, No. 39, Octubre de 1954.

Bazin, André, *El cine de la crueldad: Eric von Stroheim, Preston Sturges, Alfred Hitchcock, Carl Th. Dreyer, Luis Buñuel, Akira Kurosawa*, Bilbao, Mensajero, 1977

Berendsen, Marjet, “The teller and the observer: narration and focalization in narrative texts”, en: *Style* Vol. 18, No. 2, Primavera de 1984.

Booth, Wayne C, “ Distance et point de vue”, en: *Poétique* No. 4, 1970.

Booth, Wayne C, *Cómo convertirse en un hábil investigador*, Madrid, Gedisa, 2001

Bordwell, David, *El significado del filme*, Paidós, Barcelona, 1995.

Bordwell, David, et. al. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997

Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996

Bosch García, Carlos, *La técnica de la investigación documental*, México, Trillas, 1990.

Bourneuf, Roland y R. Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975.

Branigan, Edward, *Point of view in the cinema: A theory of narration and subjectivity in classical film*, Berlin, Mouton, 1984.

Braudy, Leo y Marshall Cohen (Compiladores), *Film theory and criticism*, New York, Oxford University Press, 2004

Brill, Lesley, *The Hitchcock romance: Love and irony in Hitchcock's films*, New Jersey, Princeton University, 1988

Bronzwaer, N., “Mieke Bal's concept of focalization, a critical note,” en: *Poetics today* Vol. 2 No. 2, 1981.

Browne, Nick, "The spectator-in-the-text: the rhetoric of *stagecoach*", En *Film theory and criticism*, Leo Braudy y Marshall Cohen (Compiladores), New York, Oxford University Press, 2004.

Cabrera Infante, Guillermo, *Un oficio del siglo XX*, Barcelona, Seix barral, 1973

Cabrera Infante, Guillermo, *Cine o sardina*, Barcelona, Seix Barral, 1973

Cabrera Infante, Guillermo, *Infantería*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999

Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1991

Casetti, Francesco, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1996,

Casetti, Francisco, *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1994

Castro de Paz, José Luis, *El surgimiento del telefilme: los años 50 y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*, Barcelona, Paidós, 1999

Castro de Paz, José Luis, *Alfred Hitchcock*, Madrid, Cátedra, 2000

Chabrol, Claude, "Histoire d'une interview" en: *Cahiers du cinéma*, No. 39, Octubre de 1954

Chabrol, Claude, "Hitchcock devant le mal" en: *Cahiers du cinéma*, No. 39, Octubre de 1954

Chabrol, Claude, Jean-Luc Godard, et. al., *La nouvelle vague, sus protagonistas*, Barcelona, Paidós, 2004

Chatman, Seymour, "Characters and narrators: filter, center, slant and interest". *Poetics Today* Vol. 7 No. 2 1981

Chatman, Seymour, *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990

- Cohn, Dorrit, "The encirclement of narrative; Franz Stanzel theorie des Erzählens", *Poetics Today*, Vol.7 No. 2 Invierno de 1981
- Cohn, Dorrit y Gérard Genette, "Nouveaux, Nouveaux Discours du recit", en : *Poétique* No. 61, 1981
- Conrad, Joseph, *Los asesinatos de Hitchcock*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2006.
- Cordesse, Gerard, "Narration et focalisation" en: *Poétique*, No. 76, 1988.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 1984
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1984
- Douchet, Jean, *Alfred Hitchcock*, Paris, Editions de l'Herne, 1967
- Duncan, Paul, *Alfred Hitchcock: el arquitecto de la angustia: filmografía completa*. Taschen, 2003
- Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, México, Gedisa, 1989
- Enciclopedia ilustrada del cine*, Barcelona, Labor, 1970
- Eric Rohmer & Claude Chabrol, *Hitchcock*, Paris, Editions Universitaires, 1957
- Friedman, Norman, "Point of view in fiction" en *Teoría de la novela, antología de textos del siglo XX*. (editado por Enric Sullá), Barcelona, Crítica, 1996
- Friedman, Norman, "Point of view in fiction: the development of a critical concept", en: *PMLA*, Vol. LXX, No. 5, Diciembre 1955
- García Márquez, Gabriel, *Crónica de una muerte anunciada*, México, La oveja negra/Diana, 1981.

- Gaudreault, André y François Jost, *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995
- Genette, Gérard, *Figures II*. Paris, Editions du Seuil, 1969
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989
- Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998
- González Requena, Jesús (comp.) *El análisis cinematográfico*, Complutense, Madrid, 1995
- Gottlieb, Sidney (editor), *Hitchcock por Hitchcock*, Madrid, Plot, 2000
- Gutiérrez, Raquel, “La focalización, Génesis y desarrollo de un concepto”, en: *Semiosis* No. 17, Julio-diciembre de 1986
- Harris, Robert A., y Michael S. Lasky, *Todas las películas de Alfred Hitchcock*, Barcelona, Odín, 1995
- Hitchcock, Alfred, “Préface” en: *Cahiers du cinéma*, No. 39, Octubre, 1954
- Ibargüengoitia, Jorge, *Dos crímenes*, México, Joaquín Mortiz, 1979
- Jost, François, “Narration(s): en deçà et au-delà”, en: *Communications*, No. 38, 1983.
- Krohn, Bill, *Hitchcock at Work*, Londres, Phaidon, 2000
- L.C. / R. D., “Lo bello y lo siniestro: el abismo que sube y se desborda”, en: *Viridiana*, No. 1, Junio 1991
- Laffay, Albert, *Lógica del cine: Creación y espectáculo*, Barcelona, Labor, 1973
- Leff, Leonard J., *Hitchcock & Selznick: la rica y desconocida colaboración de Alfred Hitchcock y David O. Selznick en Hollywood*, Barcelona, Laertes, 1991

- Manfred, Jahn, “Windows of focalization: deconstructing and reconstructing a narratological concept”, en: *Style*, Vol. 30 No. 2 Verano de 1996.
- Metz, Christian, *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 2003
- Metz, Christian, *El significante imaginario: cine y psicoanálisis*, Buenos Aires, Gustavo Gili, 1979
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Miguel Borrás, Mercedes, *La representación de la mirada: La ventana indiscreta*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1997
- Millar, Toby y Robert Stam, *A companion of film Theory*, Massachussets, Blackwell, 1999
- Mitry, Jean, *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Madrid, AKAL, 1990.
- Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine 1, las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 1978
- Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine 2, Las formas*, Madrid, Siglo XXI, 1978
- Modleski, Tania, *The women who knew too much*, Nueva York, Routledge, 2005
- Neira Piñeiro, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo filmico*, Madrid, Arco libros, 2003
- Nelles, William, “Getting focalisation into focus”, en: *Poetics today*, Vol. 11 No, 2 Verano de 1990
- Nieragden, Göran, “Focalization and narration: theoretical and terminological refinements,” en: *Poetics Today*, Vol. 23 No. 4, Invierno de 2002
- Noël Burch, *Praxis del cine*, España, Fundamentos, 1998
- Paglia, Camille, *Los pájaros*, Barcelona, Gedisa, 2006

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de la teoría narrativa*, UNAM-Siglo XXI, México, 2ª, ed., 2002

Pouillon, Jean, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970

Reiss, Carlos, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Colegio de España, 1996

Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative fiction: Contemporary poetics* London, Methuen, 1983.

Rohmer, Eric y Claude Chabrol, *Hitchcock*, Paris, Editions Universitaires, 1957

Rohmer, Eric, *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000

Romaguera i Ramio, Joaquim y Homero Alsina Thevenet (comps.) *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993.

Romero Álvarez, Lourdes, *El relato periodístico: entre la ficción y la realidad (análisis narratológico)*, Tesis doctoral, Universidad complutense de Madrid, 1995.

Romero Álvarez, Lourdes, *La realidad construida en el periodismo. Reflexiones teóricas*, México, FCPyS / Miguel Ángel Porrúa, 2006.

Rubio de Lértora, Patricia, “El concepto de focalización, su aplicación en la cuentística de Onelio Jorge Cardoso”, en: *Semiosis*, No. 6 1981

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, México, SEP/FCE, 1984

Sanchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós. 2000.

Sarris, Andrew (editor), *Interviews with film directors*, Indianapolis, Bobbs-Merril, 1967.

Souvage, Jacques, *Introducción al estudio de la novela*, Barcelona, Laia, 1982

- Schérer, Maurice, "A qui la faute ?" en : *Cahiers du cinéma*, No. 39, Octubre, 1954.
- Simsolo, Noël, *Hitchcock*, Paris, Seghers, 1969
- Singer, Irving, *Three philosophical filmmakers: Hitchcock, Welles, Renoir*, Cambridge, Massachusetts MIT, 2004
- Spoto, Donald, *Alfred Hitchcock: La cara oculta del genio*, Madrid, T&B editores/ediciones JC, 1998.
- Stam, Robert. et. al, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999
- Stampfl, Barry, "Filtering Rimmon-Kennan, Chatman, Black, Freud and James: focalization and the divided self in «the beast and the jungle»", en: *Style*, Vol. 36 No. 3, Otoño de 1992
- Stanzel, Franz K., "La mediación narrativa", en: *Teoría de la novela, antología de textos del siglo XX* (editado por Enric Sullá), Barcelona, Crítica, 1996
- Sullá, Enric. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1996.
- Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1985
- Todorov, Tzvetan. *Las categorías del análisis literario* en: Roland Barthes, et, al, *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1991
- Todorov, Tzvetan, et. al., *Análisis estructural del relato*, Mexico, Premia, 1991
- Toro, Guillermo del, *Alfred Hitchcock*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1990
- Trías, Eugenio, *Vértigo y pasión: un ensayo sobre Vértigo de Alfred Hitchcock*, Madrid, Taurus, 1998
- Truffaut, François, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 3ª ed, 1990.
- Truffaut, François, *Hitchcock /Truffaut*, Barcelona, Akal, 1984.

Truffaut, François, *Las películas de mi vida*, Bilbao, Mensajero, 1976

Truffaut, François, *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 1999.

S/A, *Una década sin Hitchcock*, México, RTC, [¿1990?]

Uspenski, Boris, *A poetics of composition. The structure of the artistic text and typology of a compositional form*. Berkeley, University of California, 1983

Van Rossum-Guyom, Françoise, “Point de vue ou perspective narrative, théories et concepts critiques ”, en : *Poétique 4*, 1970

Vázquez Jiménez, Lidia, “Fórmulas narrativas de *Vértigo*”, en: *Viridiana*, No. 1, Junio de 1991.

Vitoux, Pierre, “El juego de la focalización”, en: *Semiosis* No. 17, julio-diciembre de 1986.

Weiss, Elisabeth, “El sonido en «Los pájaros», la evolución del estilo aural de Hitchcock” en: *Estudios cinematográficos*, No. 27, abril-junio de 2005.

Zizek, Slavoj, *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 2000

Zizek, Slavoj, *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial, 2008.

FILMOGRAFÍA

AÑO	TÍTULOS EN INGLÉS	TÍTULOS EN ESPAÑOL
1925	<i>The Pleasure Garden</i>	El jardín de la alegría
1926	<i>The Mountain Eagle</i>	El águila de la montaña
	<i>Fear o' God</i>	
1927	<i>The lodger</i>	El enemigo de las rubias
	<i>The Lodger: A Story of the London</i>	El inquilino
	<i>Fog</i>	El vengador
	<i>The Case of Jonathan Drew</i>	
	<i>The Ring</i>	El ring
	<i>Downhill</i>	
	<i>When Boys Leave Home</i>	
1928	<i>The Farmer's Wife</i>	La esposa del granjero
	<i>Easy Virtue</i>	Inmoralidad
	<i>Champagne</i>	Champaña
1929	<i>The Manxman</i>	

	<i>Blackmail</i>	Chantaje
1930	<i>Elstree Calling</i>	La muchacha de Londres
	<i>An elastic Affair</i>	
	<i>Juno And the paycock</i>	
	<i>Juno and the paicock</i>	
	<i>The shame of Mary Boyle</i>	
	<i>Murder!</i>	Asesinato
1931	<i>The Skin Game</i>	Juego sucio
	<i>Rich and Strange</i>	Ricos y extraños
	<i>East of Shanghai</i>	Lo mejor es lo malo conocido
1932	<i>Number Seventeen</i>	Número 17
	<i>Number 17</i>	
1934	<i>Waltzes from Vienna</i>	Valses de Viena
	<i>Strauss' Great Waltz</i>	
	<i>The Man Who Knew Too Much</i>	El hombre que sabía demasiado
1935	<i>39 steps</i>	39 escalones

	<i>The 39 Steps</i>	los 39 escalones
1936	<i>Secret Agent</i>	Agente secreto
	<i>Laugh Track: Secret Agent</i>	
	<i>Sabotage</i>	Sabotaje
	<i>I Married a Murderer</i>	La mujer solitaria
	<i>The Hidden Power</i>	
	<i>The Woman Alone</i>	
	<i>A Woman Alone</i>	
1937	<i>Young and Innocent</i>	Inocencia y juventud
	<i>The Girl Was Young</i>	
1938	<i>The Lady Vanishes</i>	La dama desaparece
		Alarma en el expreso
	<i>Jamaica Inn</i>	La posada maldita
		Posada Jamaica
	<i>Rebecca</i>	Rebeca
		Rebeca: una mujer inolvidable
	<i>Foreign Correspondent</i>	Corresponsal extranjero

		Enviado especial
1941	<i>Mr. & Mrs. Smith</i>	Matrimonio original
		Su amado enemigo
	<i>Suspicion</i>	La sosecha
		Sospecha
1942	<i>Saboteur</i>	Saboteador
		Sabotaje
1943	<i>Shadow of a Doubt</i>	La sombra de una duda
1944	<i>Bon Voyage</i>	
	<i>Aventure malgache</i>	
	<i>Madagascar Landing</i>	
	<i>Lifeboat</i>	Náufragos
		Ocho a la deriva
1945	<i>Spellbound</i>	Recuerda
		Cuéntame tu vida
1946	<i>Notorious</i>	Encadenados
		Tuyo es mi corazón

1947	<i>The Paradine Case</i>	El caso Paradine
		Agonía de amor
1948	<i>Rope</i>	La soga
		Festín diabólico
1949	<i>Under Capricorn</i>	Bajo el signo de capricornio
		Atormentada
1950	<i>Stage Fright</i>	Desesperación
		Pánico en la escena
1951	<i>Strangers on a Train</i>	Pacto siniestro
		Extraños en un tren
1953	<i>I Confess</i>	Yo confieso
		Mi secreto me condena
1954	<i>Dial M for Murder</i>	Crimen perfecto
		Con M de muerte
		La llamada fatal
	<i>Rear Window</i>	La ventana indiscreta
1955	<i>The Trouble with Harry</i>	El problema con Harry

		El problema de Harry
		Pero... ¿Quién mató a Harry?
		¿Quién mató a Harry?
		Pero ¿Quién mató a Harry?
		El tercer tiro
	<i>To Catch a Thief</i>	Para atrapar a un ladrón
		Atrapa a un ladrón
1956	<i>The Man Who Knew Too Much</i>	Con el destino en la mano
		En las manos del destino
		El hombre que sabía demasiado
	<i>The Wrong Man</i>	Falso culpable
		El hombre equivocado
1958	<i>Vertigo</i>	Vértigo
		Vértigo/de entre los muertos
		De entre los muertos
1959	<i>North by Northwest</i>	Con la muerte en los talones
		Intriga internacional

1960	<i>Psycho</i>	Psicosis
1963	<i>The Birds</i>	Los pájaros
1964	<i>Marnie</i>	Marnie: confesiones de una ladrona
		Marnie: la ladrona
1966	<i>Torn Curtain</i>	La cortina rasgada
		Cortina rasgada
1969	<i>Topaz</i>	Topaz
1972	<i>Frenzy</i>	Frenesí
1976	<i>Family Plot</i>	Trama macabra
		La trama
		Family Plot/ La trama