

David Bordwell

**La labor inferencial del espectador
en *La ventana indiscreta****

(traducción de Jorge Alcázar)

Desde hace tiempo se ha utilizado a *La ventana indiscreta* (1954) como un pequeño modelo a escala de la actividad del espectador. El fotógrafo recluido en su asiento que observa sin ser visto; las ventanas del otro lado como pantallas cinematográficas; la independencia aparente que da el estratégico punto de observación —esto ha convertido a la película en una irresistible analogía con la experiencia de ver. Comparaciones atomísticas de esta índole son válidas, y no conozco ningún film que encaje de manera tan precisa dentro una teoría posicional de la narración. Sin embargo, *La ventana indiscreta* también puede servir para mostrar la amplia complejidad de la actividad de ver. No sólo la situación provocadora en sí, sino el proceso mismo en que se desenvuelve la acción, ponen al descubierto la manera típica en que se construye un relato en un largo metraje de ficción. *La ventana indiscreta* es a la vez un objeto representativo, en lo que toca a las tareas que asigna al espectador, y algo extraordinario en el grado de explicitud con que esas tareas se articulan.

La historia es bien conocida. Convaleciente, con una pierna rota, e L. B. Jeffries le da por observar a sus vecinos a través del patio. Mira despreocupadamente a un matrimonio y su perro, un compositor, un par de recién casados, una mujer madura y solitaria, una bailarín;

*Este artículo forma parte del libro *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985.

joven, una escultora y a los Thorwald, otra pareja de casados. Al inicio del film, los vínculos afectivos de Jeff con la modelo Lisa Fremont están deteriorándose ya que ella parece tan diferente: lleva una vida sofisticada en Manhattan, mientras él deambula por el mundo en busca de aventuras. En estos días de espiar a través de la ventana indiscreta, Jeff empieza a sospechar que Lars Thorwald ha asesinado a su esposa. Jeff convence a Lisa de su teoría, pero su amigo el teniente Doyle permanece escéptico. Después que Lisa irrumpe en el departamento de Thorwald en busca de evidencia, éste se da cuenta que Jeff lo ha estado observando y viene a atacarlo. Jeff es salvado a tiempo (aunque esto lo lleva a romperse la otra pierna), y la película termina con Jeff y Lisa en aparente reconciliación.

Hay así dos líneas interdependientes de acción: el misterio (¿qué pasó con la señora Thorwald? ¿Probará Jeff que fue asesinada? ¿Encontrará Lisa evidencia?) y el romance (¿se separarán Jeff y Lisa?). Lo que le da cierta utilidad a la película es la combinatoria explícita e implícita con que apela a la actividad del espectador. La línea de la trama de misterio tiende a enunciar presuposiciones, hipótesis, evidencias e inferencias de manera muy notoria. Los personajes hablan de cómo construyen expectativas, seleccionan información y llegan a conclusiones. El espectador comparte la batalla de los personajes por la solución del misterio. Sin embargo, en ciertos momentos de la acción del misterio, se le lanza información que los personajes no poseen. Así tenemos a veces que aprobar o cuestionar los procedimientos deductivos de los personajes. Mientras que en la trama amorosa el espectador debe de construir la historia sin la ayuda de pistas tan evidentes. Tiene que descubrir, por ejemplo, que la oposición que Jeff ha creado (Lisa y el tedio urbano versus él y sus aventuras inusitadas) es ilusoria: se puede encontrar aventura en el medio urbano más mundano.

La estructura global de la película confirma las expectativas fundadas en el formato canónico del relato. Hay una exposición que establece el tiempo, el lugar y las relaciones de los personajes, y que también identifica las dos situaciones primarias: la vida en el patio y el *impasse* amoroso de Jeff y Lisa. Sigue la decisión de Jeff de lograr un objetivo —probar que la Sra. Thorwald fue asesinada— que hace

que la acción avance, pero que también se topa con varios obstáculos (contraevidencia, ausencia de pruebas tangibles). Por último Jeff logra su meta (resolución) y a él y a Lisa se les ve, al final, en relativa armonía.

El esquema temporal del film también nos da pie para unificar la acción. La historia comienza un miércoles y alcanza su climax un sábado, con cada día cuidadosamente demarcado y una clara alternancia rítmica de lo diurno y lo nocturno. A la unidad temporal la fortalece un conjunto de plazos perentorios: Thorwald puede huir antes que Jeff demuestre que el crimen tuvo lugar; le puede hacer daño a Lisa antes del arribo de la policía; puede matar a Jeff si no se le rescata a tiempo. Así el espectador construye la historia utilizando información no sólo acerca de la causalidad sino de la duración y las fechas límite que gobiernan la acción. Asimismo, el prólogo y el epílogo son simétricos, no tan sólo espacialmente (movimientos de cámara semejantes alrededor del patio y el departamento de Jeff) sino en la manera en que nos incitan a comparar pasado y presente (por ejemplo, los recién casados se están peleando al final, y la solterona ha entablado migas con el compositor). El cinéfilo puede comprender rápidamente la premisa espacial: estaremos confinados a este cuarto (con algunas excepciones), veremos lo que Jeff ve (con notables excepciones). De esta manera también debemos apelar a esquemas estilísticos, tales como el enbome de los ángulos de observación y el punto de vista de la edición.

Desde el principio, *La ventana indiscreta* hace hincapié en el carácter probabilístico de ver y conocer. El trayecto por el patio, con una lenta toma lateral de izquierda a derecha desde la ventana de Jeff, nos ofrece información primordialmente de tipo visual (aunada a la música y a los ruidos de la calle). Vemos a los vecinos que componen música, bailan, etc., e inferimos que ésas son sus actividades típicas y habituales. Cuando la cámara pasa al departamento de Jeff, las inferencias vienen a carretadas. Se mueve hacia la izquierda para mostrarnos su pierna enyesada. (¿Cómo se la lastimó?) Después hacia una cámara hecha añicos. (Es un fotógrafo. ¿Se rompió la pierna trabajando?) Después vemos fotos de un auto de carreras, un incendio, una mujer golpeada, una bomba atómica. (Probablemente sí; es un fotógrafo con

encargos peligrosos). Después un ángulo inferior con una serie de cámaras y flashes. (Es casi seguro que sea un fotógrafo profesional). Por último pasamos a un negativo montado de una modelo y una pila de revistas con la foto en la portada. (También hace fotografía de modas). Sin embargo, estas inferencias permanecen en el umbral de lo probable hasta la siguiente escena. Ahora la mayoría de las inferencias que hemos hecho quedan corroboradas con la conversación telefónica de Jeff con su editor. Se ha establecido la pauta a seguir: un film que nos anima a construir la historia con base en la información visual (objetos, conducta), y que confirma o rebate dicha construcción a través del comentario verbal. Cuando la mujer solitaria al otro lado del patio brinda con su invitado fantasma y enseguida irrumpe en llanto, la observación de Jeff, "La solterona triste", termina por explicarnos la situación en que se encuentra. Después que Thorwald marca tres números y espera, Jeff masculla: "Larga distancia". Mientras observamos la fiesta de La Señorita Torso, Jeff y Lisa inventan historias en torno a quiénes serán los hombres invitados. El invitarnos a sacar conclusiones acerca de los eventos del relato, para después hacernos esperar una confirmación verbal, acentúa el grado de probabilidad de nuestros procesos de inferencia. Es más, al hacer que los personajes resuman las acciones que vemos por medio de un calificativo trillado ("esposa regañona", "modelo de alta sociedad", "la chica que vive el momento"), la película se encarga de que construyamos los prototipos esquemáticos apropiados.

La ventana indiscreta nos pide que generemos distintos tipos de hipótesis. Así, instigados por la curiosidad, formulamos hipótesis respecto al pasado (Thorwald sí mató a su esposa), o movidos por el suspenso en relación al futuro (la investigación arrojará más pistas). En las primeras cuatro escenas, el film se limita principalmente a la trama amorosa generando vagas hipótesis de suspenso (probablemente seguirán las discrepancias entre Jeff y Lisa). Al final de la escena 4, cuando Jeff oye un grito y algo que se rompe, se acentúa el rol de la curiosidad; observamos, al igual que él, las misteriosas idas y venidas de Thorwald hasta estar dispuestos a catalogar la acción de "asesinato doméstico" y, a su vez, hacer preguntas más específicas. Asimismo,

las hipótesis se alteran en relación a su probabilidad. En la escena 4, el romance entre Jeff y Lisa parece poco probable, mas a medida que el crimen los involucra, su unión ulterior se vuelve más factible. Que Thorwald haya cometido un crimen parece carente de fundamento a la altura de la escena 4, más probable al exponer Jeff sus sospechas, menos viable después de la evidencia desalentadora que trae Doyle, más factible después que muere el perro de los vecinos, y prácticamente indiscutible cuando Jeff descubre que algo ha sido enterrado en el jardín.

El proceso a través del cual Jeff prosigue el misterio despliega, con gran belleza, la actividad del cinéfilo. Él comienza, como cualquiera de nosotros, en un estado de anticipación entusiasta: "Si no me sacas de este marasmo de aburrimiento, voy a hacer algo drástico. [...] De buena gana me metería en líos". Jeff está listo para percibir, pero en su ansia de actividad no repara en un exceso de extrapolación. En la escena 4, cuando Lisa parte, él voltea hacia la ventana y escudriña la hilera de departamentos sin luz al otro lado. Dos señales saltan a los sentidos: un grito y un ruido. Mira rápidamente de un lado al otro, sin encontrar algún estímulo visual adicional. Ahora aplica un esquema impreciso de procedimiento: estará atento a cualquier desvío de la actividad normal. Mientras la noche avanza, observa a Thorwald que sale y regresa de su departamento. A la mañana siguiente, sólo tiene la más vaga hipótesis: "No alcanzo a entender qué ... pero creo que sacó algo del departamento". Stella, la enfermera, rápido sugiere la hipótesis de que Thorwald ha dejado a su esposa. Pero entonces Jeff recoge más información. Thorwald voltea de manera extraña. "Esa es la forma en que miraría un hombre que teme que alguien lo observe". Como respuesta, Jeff se vale de su telefoto para amplificar la vista. Thorwald abre una maleta y envuelve en papel periódico un cuchillo y una sierra. Para el momento en que Lisa está de regreso esa noche, Jeff ya está convencido que la Sra. Thorwald ha sido asesinada.

Notemos que el proceso inferencial de Jeff no es un reflejo del nuestro. En una escena anterior, a las seis de la mañana, hemos visto a Thorwald salir de su departamento, acompañado de una mujer vestida de negro. Pero Jeff dormía. Así obtenemos información que él

desconoce, y esto promueve una hipótesis que compite con la hipótesis del asesinato. Todo lo que Jeff ve y verá también puede ser explicado por la hipótesis de que la esposa se fue de viaje. Mas esto no quiere decir que rechazemos la hipótesis de Jeff por completo. La hipótesis de un asesinato, por muy poco probable que sea en la vida real, es altamente probable en una película de Hitchcock (motivación trans-textual), y el hecho de que ésta plantee el equívoco en torno a la identidad de la mujer hace que el espectador adopte una actitud de cautela. Tal vez la nueva información pueda encajar dentro de una explicación más integral. (Lisa nos mostrará cómo después.) Para Hitchcock, la división entre el conocimiento que tienen los personajes y el público es fundamental para el suspenso, mismo que él describe como "dar al público información que los personajes no poseen".¹ Aunque ésta es una verdad a medias, ya que en la mayoría de sus películas tales datos nunca son puros; siempre se presentan filtrados a través de una narración que retiene hechos cruciales. No obstante que estamos mejor enterados que los personajes, permanecemos en desigualdad de conocimiento respecto de la narración, y el film nos recuerda insistentemente la índole incompleta y ambigua de nuestra información.

A esta altura Jeff resume (Thorwald salió tarde en la noche, envolvió su cuchillo y su sierra) y añade nuevos elementos: no fue a trabajar y evitó el cuarto de su esposa. Le toca a Lisa contrarrestar la inferencia. Opina que la Sra. Thorwald falleció; pero no hay señal del doctor o la funeraria. Tal vez está dormida o tomó sedantes; mas Jeff apunta que necesita cuidado constante. ¿Pero Thorwald mataría a su esposa con las persianas subidas? A lo que Jeff contrapone que se muestra indiferente para dar la impresión de normalidad. Y Lisa vuelve a la idea de Stella —Thorwald quiere dejar a su esposa— añadiendo que en verdad muy pocos maridos recurren al asesinato. La réplica de Lisa importa en tanto que enfatiza la naturaleza tentativa de la cadena de eventos que Jeff ha construido; su pregunta "¿Qué es lo que buscas?" implica que Jeff ha ido más allá de lo que ofrecen los

¹Alfred Hitchcock, "Rear Window", en Albert J. Lavalley, comp., *Focus on Hitchcock*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1972, p. 45.

hechos. Pero el esquema alternativo de Lisa queda suspendido cuando Thorwald finalmente abre las persianas revelándonos la cama deshecha, la esposa ausente y un baúl a medio empacar. Lisa se queda mirando. “Empecemos desde el principio, Jeff. Dime todo lo que viste —y ¿qué crees que signifique?” Su comentario es una concisa reiteración de la estrategia de la película que, proporcionando información sensorial (“todo lo que viste”), fuerza a Jeff (y por ende a nosotros) a interpretarla (“y qué crees que signifique”).

A la mañana siguiente, la enfermera está de antemano convencida con la versión de Jeff y nos endilga una serie de hipótesis concretas (“¿Dónde supones que la descuartizó? Claro —en la tina.”) Pero el amigo de Jeff, el teniente Doyle, se muestra más escéptico, recordándole que hay muchas alternativas, de las cuales la menos plausible es el asesinato. Asumiendo que la esposa salió de viaje, parte a reunir evidencia. Notifica a Jeff que hay testigos que vieron a los Thorwald salir a la estación la mañana anterior a las 6 am, lo cual corrobora nuestro atisbo de la pareja partiendo. Doyle sostiene que también encontró una postal de ella en el buzón de su marido. Sin embargo, Jeff se resiste ante la evidencia y exige pruebas concretas de que ella se subió al tren y de que el baúl sólo contiene ropa. Doyle acepta a regañadientes inspeccionar más a fondo. La tenacidad de Jeff revela la fuerza del efecto primario. La primera y más completa inferencia, aunque menos probable que la de Doyle, toma el lugar de honor, y las hipótesis subsecuentes se medirán en relación a ella.

Esa noche hay una batalla campal de hipótesis mutuamente excluyentes. Lisa retoma la idea original de Jeff, modificándola para poder acomodar la evidencia más reciente. Jeff ha visto a Thorwald tomar de un cajón la bolsa de su esposa y revisar sus joyas. Lisa afirma (recurriendo a un razonamiento “realista” claramente ideológico: “la conducta típica de las mujeres”) que ninguna mujer saldría de casa sin su bolsa favorita y sus joyas. Más importante, ofrece una versión alternativa de lo que vimos: “Estamos de acuerdo que vieron una mujer, pero no la Sra. Thorwald. Por lo menos no todavía”. (Esto implica, sin embargo, que la narración filmica ha escamoteado astutamente el cómo y cuándo de la entrada de la segunda mujer al

departamento). No obstante, Doyle destruye esta hipótesis corregida y aumentada. Desecha el esquema explicativo de Lisa como "intuición femenina", y saca a relucir evidencia contundente de que los Thorwald se han separado. Reproduce el cliché tradicional: "Eso es lo que se llama un problema familiar". El baúl sólo tenía ropa y fue recogido por la Sra. Thorwald en Merritsville. Doyle revierte la sospecha hacia Jeff (¿Posee él cuchillo y sierra? "¿Le informas de todo a tu casero?") Y elocuentemente señala que no hay hipótesis a prueba de curiosos:

—Jeff: ¿Quieres decir que puedes explicar todo lo que ha pasado allí y sigue pasando?

—Doyle: No, y tampoco tú. Es un secreto, ese mundo privado allí en el que has estado husmeando. La gente hace un montón de cosas en privado que no podría explicar en público.

Una vez que Doyle se retira, Jeff y Lisa observan a la solterona triste que ha invitado a un hombre con el cual riñe en forma humillante y desagradable. Jeff se incomoda y parece aceptar que el teniente tal vez tenga razón en lo que toca a la conducta privada; Lisa concuerda en que se han convertido en unos monstruos. El episodio de la dama solitaria confirma la hipótesis de Doyle, y ellos aceptan el revés.

Un revés, sin embargo, que es sólo momentáneo. La siguiente escena trae a Jeff y a Lisa a la ventana alarmados (de nuevo) por un grito. Han matado al perro de los vecinos, la señora clama a lo largo y ancho del patio denostando la frialdad de sus vecinos. La gente se amontona en las ventanas y balcones para ver qué pasa, pero Thorwald no se asoma y permanece en el interior obscuro de su departamento fumando tranquilamente. Jeff torna de nuevo a su explicación anterior, asumiendo ahora que Thorwald ha matado al perro. Pero por qué, pregunta Lisa. "¿Porque sabía demasiado?" Al día siguiente Jeff utiliza las transparencias del patio para probar que algo estaba enterrado en el jardín. Esto engrana con la información anterior—el perro que olfatea el macizo de flores y Thorwald que lo liquida. A estas alturas, la inferencia del asesinato parece prácticamente inevitable: explica más que cualquier otra. Las escenas subsecuentes terminarán por confirmarla—Thorwald responderá a una amenaza de chantaje; Lisa

encontrará el anillo de matrimonio de la esposa— mas ahora la dosis de curiosidad del espectador habrá terminado. (La única pregunta que queda es respecto a la manera en que se eliminó el cadáver). El problema inmediato es ¿cómo convencer a las autoridades antes que Thorwald se escabulla? Para el momento en que Jeff realiza la llamada de chantaje, está en condiciones de leer la mente de su presa: “Thorwald, levanta el auricular. Tienes curiosidad. Quieres saber si es tu novia, por la misma que mataste”. Esta es la culminación de ese aspecto del relato que antes vimos en una forma más rudimentaria: señales visuales cuyo anclaje es una interpretación verbal.

Si el desarrollo de la acción de misterio sigue de cerca la formulación explícita de los personajes (con los matices cruciales resultado de nuestra posición privilegiada), la trama amorosa requiere, de manera tácita, del mismo tipo de lectura visual. En las escenas iniciales, Jeff reitera la imposibilidad de cualquier lazo entre él y Lisa: se burla del matrimonio, rechaza los consejos de Lisa, e insiste en que ni él ni ella pueden cambiar. Emplea contrastes precisos para mostrar que en lo que toca a comida, ropa, casa, gustos y seguridad los mundos de él y Lisa son mutuamente excluyentes. Sus desplantes caricaturizan la cena de Lisa orillándola a casi tener que romper la relación. Sin embargo se contiene: “¿No podríamos mantener sólo las cosas así?” “¿Sin ningún futuro?”, pregunta ella. Pero a final de cuentas accede a visitarlo la noche siguiente. Esta parte de la película corresponde a la fase expositiva del relato canónico, y lo que retrata es que se ha llegado a un punto muerto. Es aquí cuando Jeff oye el grito que da inicio a la trama del asesinato.

Jeff tiende a utilizar esquemas que son estrictamente homogéneos: Thorwald mató/no mató a su esposa; Jeff y Lisa son iguales/diametralmente opuestos. Uno de los agudos comentarios de Doyle acerca del supuesto crimen es que no todo se puede encasillar nítidamente: “La gente hace un montón de cosas en privado que no podría explicar en público”. Él propone un esquema más heterogéneo. En la trama amorosa, es tarea del espectador estar alerta a tales categorías heterogéneas. Las distinciones categóricas de Jeff se vuelven borrosas cuando Lisa le toma gusto al peligro. Con entusiasmo detalla el

nombre y la dirección de la pareja misteriosa; en el trabajo cavila en torno al caso; entrega a Thorwald el recado amenazador y finalmente irrumpe en su departamento. A cada paso, Jeff le va tomando afecto. Después que proporciona la identidad de la acompañante de Thorwald, le da un beso. Cuando regresa sin aliento de su incursión al otro lado del patio, sonríe orgulloso de su entusiasmo. Al hablar con Doyle por teléfono se jacta de su viveza para escapar de Thorwald. Lisa demuestra que puede manejar la vida de aventura a la cual Jeff la creía ajena. Desde un punto de vista estructural, la intriga del crimen resuelve la trama amorosa al minarse la dicotomía inflexible de Jeff revelándonos el ingenio de Lisa y su bravura.

Al margen de las señales de la película, buena parte de nuestras expectativas se basan en otras películas del género. Derivan de una motivación transtextual. Así como nuestra experiencia del *thriller* nos conduce a asumir que Jeff está en lo cierto respecto al asesinato, nuestra experiencia de las convenciones narrativas nos dice que las trabas de tipo amoroso se resolverán antes del final. Existen, pero de forma un tanto equívoca. La cámara inspecciona el patio, con un movimiento análogo a la de la escena inicial, mostrándonos al compositor en compañía de la solterona triste, a unos pintores arreglando el piso de Thorwald, a la pareja mayor con un nuevo perro, al novio/marido de la Srita. Torso de regreso del ejército, a los recién casados de pleito. La cámara se interna revelándonos a Jeff dormido en una butaca, ahora con las dos piernas rotas. Un deslizamiento a la derecha nos conduce a Lisa que, hecha un ovillo con blusa y pantalones vaqueros, lee *Más allá de los Himalayas*. El chiste depende en parte del eco de la mujer glamorosa de la escena inicial en la portada de la revista: Lisa la modelo se ha convertido en Lisa la montañista. Mas entonces toma un *Harper's Bazaar* y empieza a hojearlo. El espectador puede sacar dos conclusiones: Lisa ha reducido la brecha entre estos dos mundos, o ha reiniciado la vieja oposición mostrando que su concesión a la vida recia es superficial y provisoria. No es una cuestión de interpretar el film de una manera u otra. El tono despreocupado de la última toma reitera el juego entre información visual e hipótesis alternas que ha conformado a toda la película. Después de toda la labor

del espectador en lo que toca a sacar conclusiones sobre crimen e idilio, el film finaliza con información que pide de una hipótesis excluyentes e igualmente probables acerca de la estabilidad de la pareja sin privilegiar ni una ni otra.

El arribo de este final depende de un retardamiento cuidadoso o, como Hitchcock prefería llamarlo, frustración. Los ultimátums de Jeff y el punto muerto de la cuarta escena dejan la trama amorosa suspendida en el aire; la trama del asesinato pospone su resolución. Ya ésta se le debe ver con su propia estructura retardatoria. La hipótesis de Jeff sobre el crimen necesita pruebas, así que se da a la tarea de buscar pistas. La primera es la posibilidad de que el cuerpo de la Sra. Thorwald esté en el baúl que después resulta no contener más que ropa. La segunda clave es el trozo de zinnias, de cual Thorwald echa al perro; después de la muerte de éste, Jeff deduce que hay algo enterrado allí; pero cuando Stella y Lisa escarban en el arriete de flores no encuentran nada. La evidencia crucial es la tercera pista: el anillo de boda que Jeff ve en manos de Thorwald y que es el objetivo de la acometida de Lisa. El anillo se convierte en la evidencia de más peso —convenciendo a Doyle a reconsiderar el caso— pero desde el punto de vista constructivo pudo haber sido la primera pista en que Jeff reparara. El baúl y el lugar de las flores son pistas falsas, recursos puramente retardatorios. Lo mismo vale, de manera más general, para todos los vecinos que llevan vidas adyacentes a Jeff y Thorwald. Aparte de su importancia considerable en tanto que paralelos temáticos de las parejas protagonistas, los vecinos a menudo postergan el desenlace de la trama de misterio al distraer la atención de Jeff (y la nuestra) del asunto principal. Aun al nivel del detalle, el film emplea el retardo para prolongar nuestras expectativas. Cuando Jeff escribe la carta incriminatoria, la cámara adopta un encuadre distante desde un ángulo superior de tal forma que no vemos lo que está escribiendo; entonces lentamente baja alargando la revelación gradual de una simple pregunta: “¿Qué hiciste con ella?” *La ventana indiscreta* ilustra perfectamente la tesis de Sternberg en el sentido de que a la narración se le puede considerar como “un sistema dinámico en el que encontramos pautas de retardo que compiten y se bloquean mutuamente”.

Este movimiento de cámara, como otros, ejemplifica de qué manera el cinéfilo también puede hacer inferencias respecto de los patrones estilísticos. El caso sobresaliente de *La ventana indiscreta* es el manejo de la muerte del perro de los vecinos. Jeff y Lisa han aceptado la explicación que Doyle les da de la ausencia de la Sra. Thorwald. Un grito lo trae a la ventana. Hasta este punto, todas las tomas se han circunscrito al aposento de Jeff o lo que se puede ver desde allí. Ahora, mientras Jeff y Lisa miran, tenemos un encuadre desde fuera de la ventana y los vemos a ellos. La gente de otros departamentos se asoma al patio y aumenta la variedad de puntos físicos de observación. La cámara encuadra a varios vecinos con tomas medias y desde ángulos bajos, y es evidente que ni Jeff ni Lisa pueden ver a esta gente. Después que la vecina grita, “¿Quién de ustedes lo hizo?” y denuncia la vida en el patio, ella y su esposo suben al perro hasta su ventana. Entonces regresamos a un cuadro de Jeff y Lisa, la cámara realiza un *tracking* sobre ellos y se dan cuenta que solamente Thorwald, fumando en la oscuridad de su apartamento, no se ha acercado a la ventana. Concluyen que él mató al perro.

La escena viola un presupuesto estilístico tácito que nos hemos formado desde el principio —que nos limitaremos a lo que se vea desde la ventana de Jeff. Esta violación es bastante impredecible (se podría hablar aquí no sólo de una “sorpresa” narrativa sino estilística), sin embargo llena una función narrativa: la de darnos una ligera ventaja sobre Jeff y Lisa. Las reacciones de azoro de los vecinos no serían visibles desde la ventana, y al mostrármolas la narración nos dice inmediatamente que ellos no mataron al perro. Por lo tanto, Thorwald es culpable de su eliminación. Les queda a Jeff y a Lisa sacar, de la frialdad de aquél ante el tumulto exterior, las inferencias necesarias. En un sentido, esta escena es equiparable a la que en un punto anterior de la narración se nos presentó a la mujer que salía del departamento de Thorwald mientras Jeff dormía. Aquí también se nos libera de la restricción a lo que sólo Jeff conoce. Aunque en esa escena el espacio contribuye a que la narración nos confunda: confinados al cuarto de Jeff tenemos una visión equívoca de la acción. Mientras que en ésta, la proximidad de los encuadres no intenta embaucarnos. Después de

esta escena la cámara no dejará el departamento de Jeff sino hasta la confrontación final con Thorwald; y de nuevo, la violación a la norma espacial del film se justificará al darnos información de la cual Jeff carece (el arribo de la policía). En escenas como éstas, el estilo cinematográfico no sólo guía nuestros procesos inductivos sino también se vuelve, a pesar del grado de generalidad, uno de sus objetos.

Cada película prepara a su espectador. Para la llegada de las escenas finales de la *La ventana indiscreta* ya hemos pulido nuestros esquemas narrativos para esperar un clímax. Estamos listos para acomodar la acción dentro del estrecho formato de los desenlaces. Se nos ha animado explícitamente a construir ciertas hipótesis, aceptar unas y rechazar otras. Nos hemos ejercitado en tomar señales estrictamente visuales como signos de una situación narrativa. El atisbo furtivo de Thorwald acompañando a la mujer de negro y la trama amorosa en su conjunto nos han acostumbrado a divergir del conocimiento de los personajes contrastando sus esquemas e hipótesis con otros más matizados y heterogéneos. Estamos dispuestos —desde un punto de vista compositivo, realista y especialmente transtextual— a justificar actos y motivos. Sabemos que se empleará el retardamiento para prolongar la justificación de nuestras expectativas. Ahora, en una escena de tensión constante, el film hace uso cabal de todas las lecciones que nos ha enseñado.

Mientras Stella y Jeff observan, Lisa entrega la nota incriminatoria, con Thorwald a punto de verla. Stella entonces dirige su atención al departamento de abajo donde vive la solterona triste; se da cuenta que la mujer ha vaciado un frasco de pastillas para dormir. Nuestro esquema entra en juego y apunta hacia una hipótesis trillada: la solterona va a quitarse la vida. Así, la primera fase de esta larga escena oscila entre dos líneas de acción, Thorwald y la solterona, y por lo tanto dos hipótesis: la salida de Thorwald de su departamento y el intento de suicidio. La narración perspicazmente nos permite seguir más de cerca a la solterona que a los otros personajes. Entra Lisa apresuradamente, y las dos mujeres deciden escarbar entre las zinnias; Jeff va a hacer que Thorwald se ausente por un rato. Mientras se ponen a buscar en el directorio, hay un corte hacia la solterona que baja la persiana; no

la ven. Su situación queda pendiente, en tanto que Jeff telefona a Thorwald. Ellas salen y, mientras cavan, Jeff hace una llamada a la casa de Doyle y le deja un recado. Su atención pasa ahora a la solterona, que escribe algo; Jeff musita: "Stella estaba equivocada con ella". Pero para el espectador que ha visto el puñado de somníferos y el cierre desesperado de las persianas, este acto confirma dentro de un canon "realista" la hipótesis del suicidio. Se nos ha entrenado tan bien que para este momento crucial, podemos contradecir la inferencia de quien ha sido nuestro mentor principal a través de la película.

Stella y Lisa no encuentran nada en el jardín, así que ésta se escurre por la puerta de emergencia al apartamento de Thorwald. Jeff la observa con su telefoto cómo descubre la bolsa de la esposa, mas sin el anillo. Al momento de regresar, Stella se da cuenta que la solterona está a punto de ingerir las pildoras. Ahora los personajes se ponen al corriente con lo que sabemos nosotros al reconocer que las dos líneas de acción han corrido simultáneamente. (Lo que es sorpresa para ellos ha sido suspenso para nosotros.) Jeff puede llamar a la policía y avisarles del suicidio, o telefonar al departamento de Thorwald y prevenir a Lisa. Una larga toma del edificio escenifica brillantemente el problema. Mientras Thorwald regresa por el corredor, Lisa titubea en la sala de éste, a la vez que la solterona languidece en el departamento de abajo. Al final resulta que la solterona ha sido (de nuevo) sólo un recurso de retardamiento, ya que el sonido de la canción del compositor detiene su intento de quitarse la vida; pero para entonces Thorwald ha descubierto a Lisa. Jeff llama a la policía —anticipando la acción que estamos por presenciar, dice: "Un hombre está atacando a una mujer..."— pero sólo puede ver impotente desde su silla de ruedas cómo Thorwald la sujeta. Al igual que Jeff y Stella, el espectador tiene que esperar el desenlace. Después de la llegada de la policía y el arresto de Lisa, ella le indica a Jeff que tiene el anillo. Thorwald voltea y mira directo en el lente de Jeff.

Thorwald, al devolver la mirada, hace de Jeff la presa. Cuando manda a Stella afuera y telefona a Doyle, sólo nosotros, los espectadores, vemos que Thorwald ha salido de su apartamento. El teléfono suena y Jeff, anticipando erróneamente, contesta sin pensar: "Tom,

creo que Thorwald se fue. No veo ...” Silencio y un clic. Ahora Jeff, y no Thorwald, es quien se ha delatado. Jeff se prepara para la llegada de su contrincante: desconecta la luz y espera con un manojo de focos de flash (motivación realista que sugiere el tipo de arma a la que un fotógrafo “naturalmente” recurriría). Ahora, por medio de una inversión clara, inferimos la cercanía de Thorwald a través de indicios sonoros en vez de visuales —la puerta que se azota y las pesadas pisadas en la entrada. El cinéfilo se encuentra en la situación clásica de suspenso descrita ingeniosamente por Noël Carroll: parece más probable que Thorwald mate a Jeff, pero deseamos que la alternativa menos viable suceda.² Según criterios realistas, Jeff estaría a punto de salir perdiendo; no obstante eso, estamos dispuestos, en términos composicionales y transtextuales, a apostar que no será así. Y en efecto así sucede, aunque esto le cueste salir volando por su ventana indiscreta para proyectarse en el patio en el que ha mirado con tanta avidez.

Hitchcock afirmaba que el tempo del montaje aumenta paulatinamente a través de la película.³ Esta descripción no es del todo exacta, pero ciertamente en las primeras escenas se insiste en tomas largas (alrededor de 36 segundos) y movimientos de cámara reposados, mientras que las secuencias climáticas (comenzando con el descubrimiento del perro muerto) tienen cortes más rápidos, con una duración promedio por toma que va de cuatro a diez segundos. Esto no es un conteo ocioso, ya que el corte acelerado puede controlar el ritmo de la actividad visual. Hacia el final del film, el *tempo* de las acciones y el montaje pueden darse con mayor rapidez. Desde las hipótesis vagas, múltiples y heterogéneas del principio, hemos pasado a un grupo limitado de alternativas que se reducen a decir sí o no respecto a que a Lisa la atrapen, la solterona se mate o Jeff se salve de la arremetida de Thorwald. Se puede seguir la edición rápida porque a esta altura cada toma sólo necesita comunicar tres tipos de información: “esto refuerza la opción X”, “esto refuerza la alternativa no X”, “todavía

²Noël Carroll, “Toward a Theory of Film Suspense”, *Persistence of Vision*, 1 (verano de 1984), pp. 65-89.

³Hitchcock, *op. cit.*, p. 42.

queda pendiente”. Cuando nos “dejamos ir” en los momentos climáticos de una película, ello se debe en gran medida a la fuerza de la actividad perceptual-cognoscitiva que, conformada por la lógica del film hasta ese momento, ordena la información con base en una serie sumamente reducida de consecuencias posibles y apuesta, en presurosa interacción con el flujo de la historia, sobre ciertos resultados.

Lisa le pide a Jeff con apremio, “Dime todo lo que viste”, después de averiguar que la Sra. Thorwald se ha ido, “y ¿qué crees que signifique?” *La ventana indiscreta* muestra qué tan fuerte puede ser el efecto de un film que abiertamente asienta su estrategia formal en procesos básicos de percepción y cognición. Toda película de ficción hace lo que *La ventana indiscreta*: nos pide que sintonicemos nuestras capacidades sensoriales en una frecuencia informacional, para después traducir tales datos en una historia. La solicitud de Lisa la encontramos, de un modo más implícito, en cada film que requiere de una comprensión narrativa. Por supuesto, que no toda película hace hincapié en las mismas categorías ideológicas convencionales (la esposa regañona, la modelo refinada, el fotógrafo aventurero, los recién casados lujuriosos, la solterona mayor) y confiere tanta confianza a la conexión existente entre ver y entender. Hay películas que socavan la validez de los esquemas adquiridos, dándonos acceso a hipótesis inverosímiles, para finalmente dejarnos con un palmo de inferencias insatisfechas. Pero no importa qué tantas expectativas despierte un film para sólo frustrarlas, o cree opciones improbables que resulten ser válidas, de todas formas se asume que el espectador, en principio, actuará basado en esos presupuestos con los que construimos una imagen coherente del mundo cotidiano.