

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Una ventana situada en la paradoja

Autor/es:

Miguel Borrás, Mercedes

Citar como:

Miguel Borrás, M. (1996). Una ventana situada en la paradoja. Banda aparte. (4):5-15.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42162>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# UNA VENTANA SITUADA EN LA PARADOJA

Mercedes Miguel Borrás

*El pensamiento escéptico desarticula el montaje verbal que enfatiza, para bien o para mal, la raída realidad de las cosas: saber desmontar el mecanismo de todo, puesto que todo es mecanismo, conjunto de artificios, de trucos... dedicarse a los resortes, meterse a relojero, ver dentro, dejar de estar engañado<sup>1</sup>*

Palabras de Cioran que abogan por desmontar los mecanismos que configuran la realidad, descubrir el velo, cuestionando las certezas, penetrando más allá de las palabras huecas en ese espacio en el cual el hombre reconoce la ficción que le constituye.



Elaborados con extrema precisión, como complejos mecanismos de relojería, los textos hitchcockianos participan de ese escepticismo hacia la realidad. El espectador se deja llevar por ese demiurgo que le asegura la total impunidad en un universo que reconoce como suyo. Es a partir de ese momento cuando le hace dudar de sus certezas, mostrándole la precariedad de los hilos que sustentan la representación.

*Una escritura doblemente perversa, pues participa al mismo tiempo y contradictoriamente en el hedonismo profundo de toda cultura y en la destrucción de esa cultura: goza simultáneamente de la consistencia de su yo (es su placer) y de la búsqueda de su pérdida (es su goce). Es un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso (R.Barthes)<sup>2</sup>*

Un goce inevitablemente unido a la angustia, al miedo. Retomando de nuevo a Roland Barthes: *Lo que repugna de esta vinculación no es tanto la idea de que el miedo es un sentimiento desagradable, sino que es un sentimiento mediocrementemente indigno... es la clandestinidad absoluta.<sup>3</sup>*

Esta dialéctica es llevada hasta sus últimas consecuencias; reconstruyendo una ficción con los signos que representan el orden, la estabilidad, e introduciendo en ellos el caos. Lo real está dispuesto a emerger en cualquier momento, el orden no es más que apariencia y represión.

Tras ese universo perfectamente reconocible emerge el miedo. El hombre se encuentra atrapado en ese lugar que creía seguro; los límites que acotan la realidad se desmoronan. Tras una ventana entreabierta puede ocultarse un asesino, bajo el rostro de un próspero comerciante hay una mente torturada. Las palabras ocultan, acotan, cierran. Es necesario adentrarse en el interior de las cosas, ver lo que tras ellas se oculta.

**Saper vedere** -lema de Leonardo Da Vinci por el cual establece una distinción, recogida de los chamanes, entre mirar y ver: se miran las superficies de las cosas, se ven sus estructuras-, en ese punto se sitúa la paradoja de los textos hitchcockianos pues si el eje de su discurso está en la representación de la realidad, en su artificiosidad, nos acerca al mismo tiempo a esa inquietante profundidad de los sueños.

Un universo sólido apoyado en estructuras narrativas y materiales significantes que el cine clásico le proporciona (la articulación de múltiples puntos de vista, la ley de la

causalidad, la identificación, el suspense, el raccord...), para llevar a cabo la transgresión desde su interior.

- En la narración: el suspense -*La dramatización del material narrativo del film, la presentación lo más intensa posible de las situaciones dramáticas* (F. Truffaut)<sup>4</sup> le proporciona un amplio campo con el que adentrarse en lo que la realidad oculta. El equilibrio inestable, la suspensión del sentido, el juego de la información, la actualización de puntos de vista, le proporcionan un buen sustento para explorar en el laberinto de la mente, en las mil voces que hablan en su interior.

*Para Hitchcock el suspense no es un fin, sino un medio. No es tampoco un género, sino un método, una forma, un estilo, un instrumento con el que penetrar en la realidad sin detenerse en las apariencias... Es lo que para Buñuel el surrealismo y el humor, para Lubitsch las elipsis alusivas que constituyen su famoso "touch", para Sirk el melodrama...* (M. Marias)<sup>5</sup>

- En la puesta en escena: esa asunción desmedida en la reconstrucción del punto de vista de un personaje, la tematización de la mirada, traslada su discurso del plano narrativo al plano escópico; un trabajo sometido a la verticalidad del texto crea un espacio textual: un espacio no de lo representado sino de la representación.

*Un espacio que ya no puede ser referencial o ficcional, pues es el espacio de la erosión del signo, de la fractura de la significación... Nace así la conciencia de la representación que es la marca irrecusable de la modernidad.*  
(G. Requena)<sup>6</sup>

La angustia es lo que subyace bajo este complejo mecanismo que el hombre ha elaborado para huir de lo real. Llenar los huecos, acotar, poner límites para poder nombrar la realidad y de este modo poder huir de lo que le aterra.

*Junto a la angustia, el goce. El goce, lo sabemos, es diferente del placer: si éste excluye la angustia y ofrece confort, aquél emerge asociado a la angustia, siempre más allá de los límites de lo confortable, del orden, pues no hay confort desordenado* (G.Requena)<sup>7</sup>



**A**pariencias es el nombre que se le daba en los teatros antiguos al telón pintado con figuras, con el cual se cubría el lugar donde iba a desarrollarse la representación.<sup>8</sup>

Un disfraz, un artificio, signo que convoca a la ficción, a ese espacio donde tiene lugar la representación y, sin embargo, está intrínsecamente unido a la realidad.

Tres cortinas van levantándose mientras se suceden los títulos de crédito. Una vez finalizado, descubiertas las apariencias, comienza la representación.

Así se inicia *Rear Window* (1954) Alfred Hitchcock, "la más precisa y meticulosa deconstrucción de la mirada que vertebrará el sistema de representación fílmico clásico".  
(G. Requena)<sup>9</sup>

En *Rear Window* todo el sistema representativo está destinado a desmontar la artificiosidad de los mecanismos que sustentan la representación: la realidad no está hecha más que de apariencias, esa plenitud propugnada por el clasicismo es una ficción y el lenguaje un impedimento, una barrera que se interpone entre el hombre y el mundo.

El hombre se ve obligado a representar, a cubrir las apariencias para poder sobrevivir en un universo que le es hostil.

Los films Hitchcockianos están jalonados de ejemplos que apuntan en esta dirección tanto en la elaboración de su estructura como en el interior mismo de la diégesis: escenografías imposibles, *The Thirthy Nine Steps* (Treinta y nueve escalones), *North by Northwest* (Con la muerte en los talones); filigranas en la puesta en escena, *Rope* (La soga), *Lifeboat* (Náufragos), y por supuesto la ya mencionada *Rear Window* (La ventana indiscreta); rupturas narrativas, *Psycho* (Psicosis) y *Vértigo* (Vértigo, de entre los muertos). Pero también en el interior de la ficción los personajes se ven obligados a representar: en *State Frigth* (Pánico en la escena) Jonathan (Richard Todd) miente al relatar un suceso en el que se halla implicada la actriz Charlotte (Marlene Dietrich; Eve (Jane Wyman) se verá obligada a representar un papel para poner fin a los hechos. La realidad y la ficción se funden en *The thirthy Nine Steps*. En *North by Northwest*, Thornill (Cary Grant) ha de representar un personaje que ni siquiera existe para poder sobrevivir. En *Notorius* (Encadenados) Alicia Huberman (Ingrid Bergman) representa un papel para poder acceder al amor de Devlin (Cary Grant), éste a su vez representa al hombre víctima de sus principios. Madeleine y Judy (Kim Novak), son partes de una misma representación, la encarnación de un deseo que está más allá de la muerte. (*Vértigo*).



La configuración de la realidad es una ficción que el hombre ha construido para huir de lo que le aterra y **las apariencias** el estatuto que lo crea.

Vamos a plantear el análisis de *Rear Window* como un texto que lleva al límite el sistema de representación clásico (descubriendo sus mecanismos, evidenciando la ficción desde su interior) y cuya naturaleza está marcada por la transgresión: **es la Paradoja la figura que confiere el carácter a este discurso.**<sup>10</sup>

Y, si un sistema oposicional vehicula este texto, es para llevar a cabo la transgresión desde su interior, cuestionando las certezas. Si se muestra a través de una ventana es para poner límites a la visión haciendo patente la imposibilidad de alcanzar el objeto del deseo. Veamos como se produce:

Una ventana inaugura el film. Signo cuyas connotaciones asociamos a la luz, un universo dispuesto para la fascinación. Sus cortinas están bajadas, la visión hacia el exterior, entrevelada, se torna dificultosa. A medida que van siendo descubiertas, mostrando lo que tras ese velo se oculta, un nuevo cerrojo es puesto a la mirada, pues descubrimos que esa ventana no conduce a un espacio abierto, sino que nos traslada de nuevo a un lugar acotado: una sucesión de ventanales se abren frente a nuestra mirada, cada uno de los cuales es susceptible de provocar el deseo pues su visión entrevelada así lo confirma. Una imagen multiplicada, un mosaico de espacios que provocan la curiosidad, excitando la visión pero que ninguno de ellos se manifiesta en su plenitud.

*Si la mirada basta para fundar la representación, sólo el deseo la consolida y*

*le otorga una posibilidad narrativa, no porque en él se ventila aquello que vemos, sino precisamente porque se juega lo que no vemos (S.Biosca)<sup>11</sup>*

Sentado junto a la ventana Jeffries (James Stewart) es el vértice a partir del cual se formula la interrogación que da sentido a las imágenes del exterior. Inmovilizado en una silla de ruedas, a causa de un accidente, mira hacia el patio exterior donde organiza a su antojo pequeños relatos que siempre deja en suspenso, partes de una realidad que se configura en su apartamento y a la cual se niega a pertenecer.

Pequeños escenarios que en su reconstrucción apuntan en forma especular hacia su deseo. Algo falla en estas narraciones que Jeff reconstruye a través de su mirada: los acontecimientos se suceden sin continuidad, entre ellos median impertinentes elipsis, cualquier intento por elaborar un discurso coherente donde prime la ley de la causalidad se vuelve dudoso, haciéndose deficitario. Si alguna relación guardan los personajes entre sí, esta es la carencia, la imposibilidad de alcanzar el objeto de deseo:

TORSO (Georgine Darcy): exhibe su deseo frente a la ventana.

LOS SEÑORES DEL PERRO: alejan su frustración con un perrito en quien depositan todo su amor.

CORAZÓN SOLITARIO (Judith Evelyn): busca un amor que solo existe en sus sueños.

LA ESCULTORA (Jesslyn Fax): esculpe una figura cuyo centro lo constituye un agujero. LO LLAMO DESEO, dice al ser preguntada por un viandante.

EL PIANISTA (Ross Bagdasarian): intenta componer una melodía que le saque de su eterna insatisfacción.

THORWALD (Raymond Burr): los continuos reproches de su esposa le llevan a tomar una solución drástica (el asesinato), que no hará más que devolverle el acoso inicial.

Se nos muestra para hacer patente la distancia, se nos acerca y se nos deniega al mismo tiempo, se nos pone un velo para ansiar, como su protagonista, la visión.

Es del lenguaje y su imposibilidad de lo que *Rear Window* nos habla; ese juego de apariencias que el hombre reconstruye para huir de los múltiples agujeros que le constituyen pues no encuentra espejos en los que reflejarse, palabras con las que constituir su verdad. Ese universo sin fisuras posee sus propios fantasmas, el caos está dispuesto a hacer su entrada siempre que el orden del signo se quiebre.

### **Cuerpo deseable /Cuerpo despedazado**

Durante la primera noche, tras rechazar Jeffries los ofrecimientos de Lisa (Grace Kelly), la mujer con la que mantiene unas tortuosas relaciones sentimentales, un grito irrumpe en la oscuridad del patio reclamando la atención del Jeff. Seguidamente Thorwald efectúa misteriosos viajes bajo la tormenta, acompañado por un maletín (donde traslada el cuerpo despedazado de su esposa?). A partir de este momento, todos los recorridos que Jeff efectúe alrededor del patio de vecinos siempre le conducirán a un mismo punto: el apartamento de Thorwald: lo oculto tras esos ventanales atrapa, de forma cada vez más acuciante, su atención. Un cuerpo fragmentado, como esos relatos que se suceden en el exterior, un lugar en el que, como su pierna, también algo se ha roto; una grieta por la que ve penetrando lo siniestro.

En el interior del apartamento una mujer se ofrece como objeto de seducción y es rechazada; en el exterior otra, cuyo cuerpo ha desaparecido, atrapa la atención de Jeffries. A un lado lo bello, al otro, lo siniestro; del cruce entre ambos surge el Tema del Pianista,

cuya composición está intrínsecamente unida a la configuración paradójica del film. Un tema cuyas connotaciones remiten al amor y a lo siniestro.

El tema se va componiendo, tanto a medida que la mirada de Jeffries se va haciendo más perversa, como en los sucesivos intentos de Lisa por conseguir a Jeff. Las primeras notas del tema surgen en presencia de los Thorwald (esta será la última vez que aparezca la señora Thorwald con vida) al tiempo que Lisa eleva esta melodía como símbolo de su amor por Jeff (PARECE QUE NOS LA DEDICAN, dice Lisa dirigiéndose hacia la ventana). Un cruce de antónimos en el cual el tema del Pianista surge como esa figura paradójica que soporta la transgresión.



### Se instauro la paradoja en el interior

*La negación de la apariencia, rechazando la apariencia como errónea, se sitúa en el plano de la paradoja: protesta contra una falsa evidencia, contra una apariencia engañosa, contra una semejanza superficial que oculta una profunda desemejanza.*

(V. Jankélevitch)<sup>12</sup>

El encuentro entre Jeffries y Lisa durante la tercera noche ofrece una perfecta ilustración de las estrategias fundadoras del sentido en *Rear Window*. Corresponde a la parte final del film, momentos antes de que Lisa cubra -por primera y última vez- las cortinas que permiten la visión hacia el exterior (aquellas cuya apertura sirviera para inaugurarlo).

Dos historias se suceden a lo largo del film: en el apartamento una mujer se ofrece como objeto de seducción y es rechazada, en el patio otra, cuyo cuerpo ha desaparecido atrapa la atención de Jeff.

En esta noche estas dos historias -el cuerpo deseable, el cuerpo despedazado- caminan entrelazadas, intercambiándose los sentidos.

Lisa está dispuesta a conseguir a Jeff (CUANDO QUIERO A UN HOMBRE LO QUIERO ENTERO, dice la noche anterior ante la indiferencia que éste muestra hacia sus caricias), y para ello elabora un universo ficcional en el que recrea en el apartamento, la atmósfera que atrapa la mirada de Jeff en el exterior ofreciéndose, al mismo tiempo, como objeto de deseo.

Se introduce en el apartamento ataviada para la representación. Ha elegido cuidadosamente un vestuario del que va desprendiéndose a medida que la mirada de Jeff queda prendida en sus movimientos. De su brazo cuelga un maletín: signo cuyas connotaciones asociamos a las misteriosas salidas de Thorwald bajo la tormenta, durante la primera noche. Ahora Lisa se apoya en él para justificar la desaparición de la señora Thorwald y, paradójicamente, oculta en su interior los signos de su deseo (un sugestivo camisón blanco). Toda una serie de conexiones antinómicas afloran de su contenido, portador de la paradoja alrededor de la cual se organiza la representación: de su interior emerge la seducción y lo siniestro.

Un juego de seducción basado en la ocultación y desvelamiento de su contenido, contraponiendo sus palabras a sus movimientos.

Una estructura ternaria configura esta escena, expresión del inevitable retorno al que

están destinadas sus historias:

- a) Una mirada hacia el exterior: los ventanales del patio forman parte implícita de la puesta en escena.
- b) La representación en el interior: los núcleos de acción se sitúan en el apartamento. Lisa provoca la atención de Jeff trasladando su mirada hacia el interior.
- c) El retorno hacia afuera: el exterior comienza a hacerse evidente a través de la ventana. El rechazo de Jeffries hacia los acontecimientos ocurridos en el apartamento traslada de nuevo su mirada al patio exterior.

### a) Una mirada hacia el exterior

Mientras habla por teléfono, Thorwald saca del bolso de su esposa una alianza y juega con ella. A través de la ventana de su apartamento, Jeffries observa atentamente sus movimientos, ayudado por el zoom (aunque éste consigue acercarnos hacia los ventanales de Thorwald, el acercamiento no hace más que poner en evidencia la distancia: un círculo reencuadra el espacio).

El ruido de la puerta desvía la mirada de Jeff: Lisa hace su entrada en el apartamento. Jeffries se fija, momentáneamente, en ella:

¿QUÉ TE HAS HECHO EN EL PELO?

Más inmediatamente, sin esperar respuesta, le señala hacia el exterior:

M I R A THORWALD, PARECE QUE SE MARCHA

Thorwald se dispone a salir del apartamento.

(Fotogramas: 1,2,3,4)

Lisa escucha a Jeffy da su visión de los acontecimientos,

pero sus palabras y sus acciones no hacen más que evidenciar una distancia irónica. Pone el maletín junto a él al tiempo que se desprende de unos guantes dejando ver en sus muñecas brillantes pulseras. Tanto el maletín como las joyas son los indicios utilizados por Lisa para justificar la desaparición de la señora Thorwald.

Si bien el interés de Lisa por la señora Thorwald se va acrecentando (al tiempo que el de Jeff por Lisa), sus movimientos están plenos de deseo hacia Jeffries.

### b) La representación en el interior

Thorwald apaga las luces de su apartamento y sale; ahora Lisa se dispone a iluminar el interior.

Lisa se separa hacia el otro lado del apartamento, situándose junto a una lámpara. Un plano contraplano enfatiza la separación: Jeffries en la penumbra (tras la partida de Thorwald el exterior ha quedado a oscuras), Lisa junto a la luz. El espacio se torna más discursivo,



fotograma 1



fotograma 2



fotograma 3



fotograma 4

califica a los personajes, creando una tensión entre ese lugar que atrapa la mirada de Jeff en el exterior y la fuerte seducción que Lisa va generando en el interior del apartamento.



fotograma 5



fotograma 6

(Fotogramas: 5,6)

Un cambio de intenciones se ha producido en Lisa; si durante la primera noche le ofrecía una succulenta cena a Jeffries, ahora le ofrece sabrosas historias que guarda celosamente en un maletín. Anteriormente se ofrecía sin tapujos, ahora seduce, oculta sus intenciones dotando a sus movimientos de emoción y suspense, provocando la atención de Jeff hacia lo que ocurre en el apartamento.



fotograma 7



fotograma 8

Efectuado en un solo plano (subjetivo de Jeffries que sigue atentamente sus movimientos), Lisa rodea el apartamento y, mientras enciende las luces, exhibiéndose ante

Jeff, se interesa por los sucesos acontecidos durante la primera noche:

LISA: *He pasado todo el día sin poder concentrarme en el trabajo*

JEFF: *¿En quién pensabas, en Thorwald?*

LISA: *Sí, y en ti y en tu amigo Doyle*

(Fotogramas: 7,8)

El juego entre lo dicho y lo mostrado continúa; una vez junto a Jeff, se dispone a despejar el lugar de los objetos que le impiden el acercamiento total hacia él: quita la mesita (donde anteriormente estuviera el zoom), y sujetando el maletín se lo muestra como prueba de la desaparición de la señora Thorwald. Finalmente Jeffries, que tenía el zoom apoyado entre sus piernas, se lo ofrece a Lisa.



fotograma 9



fotograma 10

(Fotogramas: 9,10,11)

Ahora Lisa, separándose de nuevo de Jeff, descubre el velo que envuelve su rostro. Un cambio de plano (como ocurriera en la primera separación) subraya la acción, poniendo en evidencia el magnetismo de Jeff hacia Lisa. La separación espacial desaparece, en su



fotograma 11

lugar un espacio neutro cuyo centro lo constituye Lisa. Ella posee la luz y hacia ella se dirige la atención de Jeffries, nada enturbia su imagen.

(Fotogramas: 12,13,14)

Es en ese momento cuando Jeff la reclama entre sus brazos. La cámara, mediante un travelling hacia adelante, se aproxima a los personajes (finalizando su recorrido en un primer plano), transmitiendo al espectador esa atracción, ese magnetismo que Lisa ha conseguido crear alrededor de su imagen.

(Fotogramas: 15,16,17)

Una vez conseguidos sus propósitos -atrapar la atención de Jeffries-, Lisa revela sus intenciones:

*Tenemos toda la noche.*

Y con ellas el rechazo de Jeff se hace patente. Pues es su cortejo, su manera de mostrar entreveladamente, la que atrapa, al menos momentáneamente, la atención de Jeff.

### c) El retorno hacia afuera

Separándose de Jeff (la cámara sigue su movimiento), Lisa coge el maletín y, sentándose de nuevo sobre sus piernas, le muestra su contenido: de él saca cuidadosamente un sedoso camión, un batín y unas zapatillas.

(Fotograma: 18)

El rechazo de Jeff hacia la realidad que se le ofrece en el apartamento vuelve a ponerse en evidencia. Una vez desvelado el contenido del maletín, el hechizo se desvanece y el exterior hace su entrada: la ventana aparece como fondo de la composición de los personajes, y de nuevo los sonidos del patio aparecen: voces, risas, y, acompañándolos, el Tema del Pianista que, al igual que la primera noche, tras los ofrecimientos de Lisa hace su entrada en el apartamento; y de nuevo, Lisa volverá a dejar constancia de él:

*Es esa música otra vez.*

(Fotogramas: 19,20,21)



fotograma 12



fotograma 13



fotograma 14



fotograma 15



fotograma 16



fotograma 17



fotograma 18



fotograma 19



fotograma 20



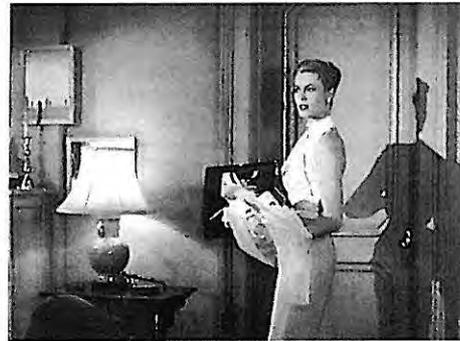
fotograma 21



fotograma 22



fotograma 23



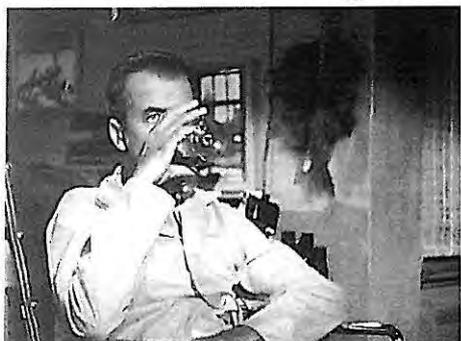
fotograma 24



fotograma 25



fotograma 26



fotograma 27



fotograma 28

Pero también, al igual que la primera noche, lo siniestro hará su aparición. Transcurridos algunos instantes (el tiempo suficiente para que sea cuestionada la impunidad de la mirada), Lisa impedirá la visión hacia el exterior, cubriendo, mediante unas cortinas, las ventanas. Después, colocándose el camisón que tan celosamente guardara en su maletín se ofrece a Jeffries, mientras el Tema del Pianista estalla con toda su fuerza. Mas, de nuevo lo siniestro hace su entrada: un grito procedente del exterior impedirá que el deseo sea consumado. (Fotogramas: 22,23,24,25,26,27,28)

Sólo cuando Lisa atraviesa el umbral que separa ambos espacios, cuando lo bello penetre en lo siniestro, Lisa conseguirá a Jeffries y el Tema del Pianista estará definitivamente compuesto.

A través de la ventana de atrás (*Rear Window*) se accede a lo que las apariencias ocultan. Un espacio por donde fluye lo siniestro; una grieta que sesga la realidad. Es peligroso mirar hacia afuera, el orden no es más que apariencia y represión. Ahora la ventana ha sido cubierta, impidiendo la visión hacia el exterior. Mas, ya lo hemos apuntado, bajo ese orden aparente el caos está dispuesto a hacer su entrada en cualquier momento.

Un grito irrumpe en el exterior impidiendo el encuentro entre Jeffries y Lisa; las apariencias han de ser descubiertas, la función debe proseguir. (Fotograma: 29).



fotograma 29

#### NOTAS

1. Cioran, E.M. *El breviario de la podredumbre*. Página 10. Editorial Taurus. Madrid, 1983.
2. Barthes, Roland. *El placer del texto*. Página 23. Siglo XXI Editores. Madrid, 1980.
3. Barthes, Roland. Opus citado. Página 63.
4. Truffaut, Françoise. *El cine según Hitchcock*. Página 11. Alianza Editorial. Madrid, 1980.
5. Marías, Miguel. *El suspense como estilo*; en VV.AA. *Alfred Hitchcock*. Página 65. Centro Cultural Campoamor. Oviedo, 1989.
6. González Requena, Jesús. *La fractura de la significación en el texto moderno*. Página 113. Cuadernos Cinematográficos nº 6. Valladolid, 1988.
7. González Requena, Jesús. *La metáfora del espejo*. Página 21. Colección Eutopías/Film. Valencia, 1986.
8. María Moliner. *Diccionario de uso del español*. Editorial Gredos. Madrid, 1982.
9. González Requena, Jesús. *Viendo mirar*; en VV.AA. *Alfred Hitchcock* Página 149. Centro Cultural Campoamor. Oviedo, 1989.
10. Este trabajo debe su origen a la Tesis doctoral que, con el título: *La representación de la mirada: análisis textual de 'Rear Window'*, presenté en la Universidad Complutense de Madrid, el 4 de Julio de 1994.
11. Sanchez-Biosca, Vicente. *Teoría del montaje cinematográfico*. Página 146. Textos de la Filmoteca. Valencia, 1991.
12. Jankélévitch, Vladimir. *La paradoja de la moral* Página 25. Tusquets Editores. Barcelona, 1983.

El cine no es un trozo de vida, es un trozo de pastel. No se espera que un director de cine diga cosas. Se supone que debe mostrarlas.

Alfred  
Hitchcock

