

## Índice

|   | Página |
|---|--------|
| Introducción .....  | 4      |
| Capítulo 1: El cine como medio de expresión                                 |        |
| 1.1: El cine y sus comienzos .....  | 7      |
| 1.2: Cine de Hollywood, cine industrial .....                               | 12     |
| Capítulo 2: Cine de autor y psicoanálisis                                   |        |
| 2.1: El culto al autor .....  | 16     |
| 2.2: El cine como fenómeno mental .....                                     | 20     |
| Capítulo 3: Qué esperan los espectadores                                    |        |
| 3.1: La función de la mirada .....  | 23     |
| 3.2: La identificación .....  | 26     |
| Capítulo 4: El factor humano en pantalla                                    |        |
| 4.1: La actuación .....   | 30     |
| 4.2: El actor y el personaje .....  | 33     |
| Capítulo 5: Freud en Hitchcock  |        |
| 5.1: “Recuerda” (1945) .....  | 38     |
| 5.2: “La Soga” (1948) .....   | 43     |
| 5.3: “Psicosis” (1960) .....  | 48     |
| Capítulo 6: Análisis del desarrollo de personajes cinematográficos clásicos |        |
| 6.1: “Pink Floyd the wall” de Alan Parker (1982).....                       | 55     |
| 6.2: “La celebración” de Thomas Vitenberg (1998).....                       | 62     |
| 6.3: “Pecados capitales” de David Fincher (1995).....                       | 67     |
| Capítulo 7: Reflexiones sobre directores y personajes .....                 | 70     |
| Conclusión .....  | 75     |

|   |    |
|---|----|
| Lista de referencias bibliográficas ..... | 78 |
| Bibliografía .....                        | 80 |
| Agradecimientos                           |    |

Primeramente a mis padres que me hicieron entender la necesidad de una educación, que me dieron la libertad de poder elegir, que me apoyaron económica pero ante todo psicológicamente. A mi familia en general por darle la importancia que yo le di al estudio, por aceptar las reuniones y cumpleaños que no pude estar. A mis amigos que entendieron mis noches de estudio, el dejar de verlos seguido. Y por último a mi novio que me dio el empujón que me faltaba en los últimos años para seguir.

## Índice de figuras

|   | Página |
|---|--------|
| 1: Escena realizada por Salvador Dalí, representando una secuencia onírica.....                   | 41     |
| 2: Escena escalofriante donde Norman disfrazado de su madre, apuñala repetidamente a Marion. .... | 51     |
| 3: Clásico grito de Marion al ver a Norman con el cuchillo atacándola. ....                       | 52     |
| 4: Escena final Marion esperando ser interrogado por la policía, expone su esquizofrenia..        | 54     |

## Introducción

El cine de autor marcó un quiebre en el modo de representación de la cinematografía mundial. Como autor se hace referencia a la obra con un mensaje y códigos propios. Una obra con sello e impronta individual donde se logra identificar la ruptura del cine clásico de Hollywood, el cual se basó en una estructura cerrada de géneros, donde el director forma parte de un equipo, convocado junto con otros profesionales y, se encuentra supeditado a lo que los grandes productores de la industria decidan, acusando también a las normas comerciales del momento.

La aparición de directores con grandes personalidades como es el caso de Hitchcock, sentó las bases de lo que hoy llamamos cine de autor. El objetivo del relato cinematográfico solía enfocarse en qué contar para atraer al público, esto remite tanto a las estrellas como a los géneros principales de cada ocasión. El cine de autor re direccionó este objetivo al cómo de la historia. Cómo mediante las imágenes se cuentan historias cargadas de significado. El director pasó a ser una figura clave en la realización, pues ahora es quien le da estilo, estética y punto de vista diferente al de industria, donde el espectador sabe lo que verá puesto que la película está enmarcada dentro de unos códigos comunes, el género.

Con la aparición de este nuevo tipo de filme, no sólo compramos una entrada para ver una película, sino que también solemos comprarla para ver lo nuevo de ese director. A

diferencia del cine industrial en serie, ahora buscamos estilo e impronta característico de cada director, sin importar el género.

Una de las características principales de este cine se basa en la interpretación, ya no estereotipada, sino específica para cada filmografía, donde hay un trabajo previo por parte de los actores quienes crean los personajes y representan en la obra lo que el director quiere contar. Para el desarrollo de personajes, los directores y guionistas, suelen inspirarse en la psicología como ciencia que estudia la mente del ser humano para desarrollar la historia de cada personaje, basándose en los principios de las personalidades así como también en sus patologías.

El relato debe crear una empatía con el espectador, éste quiere sentirse identificado con el personaje que ve en pantalla. Para ello, muchas veces se utilizan recursos comprobados de la psicología para crear dicha relación. Freud (1905), el padre del psicoanálisis, previamente estudió todos los casos posibles de análisis de las personalidades, comportamientos y de la mente del ser humano, de los cuales sustrajo ciertos parámetros que en la actualidad se siguen implementando y que inteligentemente se comenzaron a utilizar en el cine acá citado.

Como resultado del ensayo abordado, se indagará y reflexionará exhaustivamente tres casos filmográficos del gran director Alfred Hitchcock y 3 personajes cinematográficos de los que se destacan: Pink Floyd The Wall de Alan Parker (1982), La celebración de Thomas Vitenberg (1998) y Pecados capitales de David Fincher (1995). Por razones de tiempo y extensión del presente Proyecto de Graduación se han omitido el análisis de películas con personajes célebres como el Dr. Hannibal Lecter (1981, 1988, 1999), Taxi driver de Martin

Scorsese (1976), La naranja mecánica de Stanley Kubrick (1962), Psicópata americano de Mary Harron (2000), El club de la pelea de David Fincher (1999) y Sin lugar para los débiles de los hermanos Coen (2007).

El estudio realizado para el presente ensayo, se basa en la observación de autores que marcaron tendencia y un nuevo estilo en la forma de representar en el séptimo arte, el cine. La importancia de ubicar al espectador como partícipe de la obra, pensada desde su punto de vista, desde sus vivencias y no desde el de una industria como puro entretenimiento que mantuvo al público como cliente pasivo. Las nuevas historias son el mero reflejo de la sociedad posmoderna, la forma de vivir, los trastornos que padece dicha sociedad y la manera de relacionarse con el entorno.

El objetivo del proyecto de graduación es indagar y reflexionar sobre los personajes, particularmente del cine de autor y el método que utilizan los grandes directores, transcurriendo por diferentes formas de percibir visualmente elementos psicológicos, como en la actuación, para unificarlas en el análisis del desarrollo de personajes de cinco filmes clásicos referentes del género y al gran director que marcó un estilo y que es homenajeado hasta el día de hoy.

## 1. El cine como medio de expresión

### 1.1 El cine y sus comienzos

En este primer capítulo se expondrá el significado del cine, sus comienzos, la repercusión de este nuevo fenómeno en la sociedad de la época, la creación del lenguaje audiovisual y finalmente el cine de géneros, cine industrial de Hollywood.

Es indispensable comenzar este apartado con la definición que La Real Academia Española (2001) presenta de cinematografía: “Captación y proyección sobre una pantalla de imágenes fotográficas en movimiento”.

En 1887 el gran inventor del Siglo XX Thomas Edison perfeccionó su fonógrafo, construido para el avance de la telefonía, lo combinó con la fotografía animada y patentó las perforaciones en las cintas y el empleo de filmes sobre celuloide de 50 pies de largo, previamente fabricadas para la empresa Eastman Kodak. En 1894 presentó al mercado un nuevo invento, el kinetoscopio, un gran aparato que contenía la película perforada donde se proyec-

taba individualmente, imágenes animadas. Para conocer la biografía de este importante inventor véase Cuerpo C.

El cine surge a partir de una serie de experimentos con juguetes ópticos y otros mecanismos primitivos, que creaban la ilusión de movimiento. Simón Feldman (2002), hizo referencia a la ilusión óptica que en verdad se tiene al percibir movimiento donde no lo hay, gracias a que las imágenes se mantienen en la retina por una fracción de segundo, más allá del tiempo que permanecen en nuestros ojos. Luego se encadena cada imagen con la anterior y la que le sigue para así establecer una continuidad visual, suprimiendo, instintivamente, cada espacio en negro. Tras veinticuatro imágenes por segundo, se logra lo que se llama ilusión de movimiento.

Se considera que el nacimiento oficial fue el 28 de diciembre de 1895, en la ciudad de París, producido por los hermanos Lumière. Dueños de una fábrica de productos fotográficos, experimentaron con la base del kinetoscopio de Edison e inventaron el cinematógrafo, aparato que era a su vez cámara y proyector. A diferencia del kinetoscopio, este nuevo invento podría ser disfrutado por varias personas al mismo tiempo. Véase Cuerpo C biografía de los hermanos Lumière.

Con un gran sentido de composición y encuadre adquirido por la fotografía, hicieron su primera exhibición pública de Salida de los obreros de la fábrica Lumière y Llegada de un tren a la estación de La Ciotat en el Boulevard des Capucines. Como era de esperar, este nuevo invento provocó una reacción extraña en el público allí presente. Las películas al ser presentadas en una gran pantalla, les daba la sensación de que ese tren o esos obreros, se dirigían hacia ellos, por lo que se retiraron con gran fascinación y asombro. Las primeras pre-



sentaciones de los hermanos Lumière se basaron en la representación de la realidad. Es decir que filmaban, mediante una cámara fija con grandes planos, situaciones de la vida cotidiana familiar.

Para fines de 1896 el cine, aparatos perfeccionados y patentes estaban presente por toda Europa; Lumière, Méliès, Pathé, Gaumont en Francia, William Paul en Londres y Edison y la Biograph en América del Norte. Para que el cine siga apoderándose de la fascinación y asombro del público, fue necesario implementar nuevos métodos de representación. Puesto que observar la vida cotidiana de familias pudientes ya no era divertido, el mago, director y propietario del teatro Houdin Georges Méliès, trasladó los recursos de su arte al cine. Su aporte fue innovador debido a que implementó principios de guión, actores, vestuario, maquillaje, escenografía, división en actos dignos del teatro.

Gracias a esto, los espectadores estaban presente ante una historia, ya no real sino ficticia, creada por un director. El estilo que adoptó es el reflejo de un mundo creado, fantástico, poético e imaginario pero sencillo a su vez, capaz de captar a cualquier espectador y quedar maravillado. Su filme más reconocido donde reúne todos estos componentes, principalmente la puesta en escena, fue El viaje a la Luna en 1902, el que se conoce como primer filme de ciencia ficción.

El éxito que tuvo la presentación hizo que el cine se convirtiera en un comercio internacional, debido a que Méliès comenzó a vender las copias en vez de alquilarlas, tanto en Europa como en Estados Unidos. Esto fue sólo el breve comienzo de una futura gran industria.

En muy poco tiempo, las proyecciones comenzaron a multiplicarse y así los diferentes bares donde se proyectaban. En 1905, en Pittsburgh Pensilvania, los empresarios de espectáculos y bienes raíces Harry Davis y John Harris alquilaron una tienda donde presentaban películas, en su momento cortometrajes, continuamente para el público obrero. Un nickel, cinco centavos, era el costo para presenciar el espectáculo. Tuvieron un gran éxito y fue así como multiplicaron esas salas y las llamaron Nickelodeons. La tarifa era baja pero poco a poco obtuvieron ganancias considerables con un pequeño capital invertido.

La innovación de Méliès en cuanto al relato, despertó en otras personalidades, un inquietante deseo de explorar aquello expuesto. Se descubrió que como todo nuevo arte, se puede utilizar como medio de expresión de sentimientos y pensamientos, hasta inclusive con fines propagandísticos, como hizo Hitler en Alemania años después.

Personajes sobresalientes comenzaron a aparecer por doquier, pero principalmente dos fueron los más influyentes para avanzar sobre el lenguaje cinematográfico y el montaje presentado por Méliès y la escuela de Brighton en Inglaterra. Edwin Porter, escocés residente en Estados Unidos, operador de noticieros y realizador para Edison, se interesó por los aportes de sus antecesores, comenzó a realizar filmes con argumento implementando el montaje como elemento narrativo y los primeros planos. Filmó hechos que ocurrían en lugares diferentes y los unió, atrayendo así la atracción de los espectadores de un punto a otro.

Fundó las bases del montaje paralelo y la disociación del tiempo real por el fílmico, descubrió la verdadera expresión cinematográfica, que hasta entonces era objetiva, pues la cámara se mantenía estática y a una distancia de los actores. Su filme más conocido fue

Asalto y robo de un tren en 1903, el primer Western. Véase Cuerpo C biografía de Georges Méliès y Edwin Porter.

Griffith, trabajador de la compañía Biograph en Estados Unidos, profundizó basándose en Asalto y robo de un tren de Porter, el montaje paralelo. Su rasgo característico fue señalar la temporalidad de los planos, es decir que dos acontecimientos que suceden al mismo tiempo son presentados intercaladamente mediante cortes, creando en el espectador la necesidad innata de integrar las dos líneas de acción aunque no hayan sido presentadas de manera completa y así atraer su atención.

Con El nacimiento de una nación en 1915, Griffith fragmenta la acción en distintos componentes que luego reagrupa para construir una escena, esto permite dar sentido al relato en profundidad, puesto que presenta variedad de detalles escogidos estratégicamente y los muestra en un momento preciso, captando aún más al espectador. A diferencia de Porter, realizaba los cortes por necesidad dramática, no física. Para conocer los aportes a la cinematografía como lenguaje, véase el Cuerpo C la biografía de Griffith.

Fue así que la cinematografía aprendió su lenguaje propio, se emancipó de las artes que dieron su origen, la fotografía y el teatro, aunque aún hoy siga conservando algunos elementos esenciales de ambas y logró formar toda una industria.

## 1.2: Cine de Hollywood, cine industrial

Adelantándonos en el tiempo, luego de varios avances en la técnica y relato, como la incorporación del sonoro a fines de los años 20, la cinematografía ya era toda una industria. Instalada en Hollywood, en el oeste de Estados Unidos, gracias a factores políticos, de superficie, entre otras condiciones, pasó a estar en manos de una nueva figura, los productores, quienes contaban con un bagaje económico y social para manejar estratégicamente todos los asuntos que engloba un comercio de semejante envergadura. Debido a que se necesitaba cada vez más inversión, por lo tanto dinero, los productores eran quienes se encargaban de manejar el negocio propiamente dicho. Más allá del arte que es el cine, negociaban con entidades bancarias quienes les suministraban fondos para realizar las producciones y montar grandes estudios donde eran efectuadas.

Se implementó un sistema de representación, el Studio System, que se basó principalmente en la división entre cinco majors y tres minors, nombradas así a las grandes productoras que contaban con un sistema cerrado de estudio y salas propias que se encargaban tanto de la producción como de la realización y distribución, las tres grandes fases de la industria. Como una importante empresa, reclutaban empleados con los que trabajaban siempre, entre ellos, directores, técnicos, actores figuras, llamado Star System y, se dedicaban cada una a un género específico, sistema de géneros. Este oligopolio estaba formado por Warner Bros, la Metro Goldwyn Mayer (MGM), la Paramount, la RKO, la 20th Century Fox, la Universal, Columbia y United Artists.

Referirse a un género del estilo clásico de Hollywood, es remitirse a un sistema de producción con códigos preestablecidos y un público adpto. Heredados de la literatura y el teatro, la subdivisión en géneros fue un tema de primordial importancia en la narrativa audiovisual del Studio System. La organización del trabajo y la diagramación de la producción del estudio se basó en esa estricta clasificación. Los estudios diferenciaban los productos de manera que pudieran repartir las inversiones en distintos géneros y de ese modo adaptarse a las tendencias del mercado, por ejemplo, cambios en los gustos de los espectadores, pero a su vez, se especializaban en alguno determinado con el fin de focalizar todos los recursos financieros y artísticos para lograr la identificación del público con la empresa. En estrecha relación con el género cinematográfico, se encontraban las estrellas. La interacción entre ambos es un aspecto sobresaliente del sistema. Los géneros clásicos se clasifican en; melodrama, western, cine negro, ciencia ficción, comedia y musical

El negocio de estas grandes empresas se fundó en la exhibición, puesto que los ingresos superaban ampliamente a la cantidad de producciones anuales. Este sistema fue

muy lucrativo y exitoso hasta que en 1948 la Corte Suprema de Estados Unidos decretó su ilegitimidad, añadiéndole a esto, la fuerte competencia que florecía de a poco, la televisión. Una de las bases principales del Studio System, fue la distribución al exterior. A finales de los años 40, los mercados extranjeros representaban para la industria audiovisual norteamericana, un beneficio sin igual, puesto que con el mercado interno lograban lo suficiente para abastecer las producciones, los ingresos por el exterior significaban superávit. Al decaer el Studio, junto con él cayó el sistema de estrellas y el modo de representación relacionado.

Bajo este ámbito, la producción se planificaba cuidadosamente según criterios industriales, es decir que todos los componentes artísticos se regían por las decisiones que el Studio tomaba. Antonio Costa (1992) hizo referencia a que la reglamentación de los géneros, los actores y técnicos se definieron a partir de la convergencia entre las exigencias de un sistema basado en la obtención de beneficios al máximo y la necesidad de crear modelos de comunicación capaces de convocar al público más amplio e indiferenciado.

Los responsables de la producción, en sus diversos cargos y niveles, eran quienes manejaban y garantizaban un respeto total al sistema industrial cinematográfico, pues ellos seleccionaban los argumentos, los actores, la cantidad de dinero que había que invertir y que de esa manera calificaban la condición del filme, producción de serie A o de B según característica del género, público, etc. Y por sobre todo elegían el montaje final. Esta importancia del predominio económico financiero fue fundada por la participación masiva de los grandes bancos. Buscaban así, todas las garantías posibles para el resultado comercial satisfactorio del producto, mercancía. No obstante esto, las condiciones de trabajo de los directores limitaban sus aptitudes creativas, así como también su propia credibilidad profesional, pues se consideraba un simple empleado en una industria.

Lo que se catalogó como edad de oro de Hollywood no era, por lo tanto, tan dorada. Las limitaciones a los directores y al equipo de trabajo en cuanto a creación, autonomía y libertad tuvieron un peso notable. Sin embargo, hay que reconocer que buena parte de lo que el cine, para bien y para mal, ha representado y continúa haciéndolo para el público de todo el mundo, coincide con la estructurada mega producción Hollywoodense de la época dorada.

Tras el período de guerras, en Europa, comenzaban a surgir nuevos movimientos audiovisuales en contraposición a los llamados Studio System de Estados Unidos. El neorrealismo italiano, es uno de ellos. Ese nuevo arte, revolucionó la representación cinematográfica, dotándola de creatividad y de influencia para lo que luego se llamó Nuevas olas de los años 60. Presentaban la realidad de manera tal que el espectador viviese la historia y obtuviese sus propias conclusiones, representaban la vida tal como ocurría en la cotidianidad, sin omitir el contexto social y lejos del sistema de estudios cerrado norteamericano. En Francia ocurre un movimiento similar llamado Nouvelle Vague.

El cine al fin se convertiría en un medio de expresión. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje por el cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente iguales a como ocurre en la novela.

(Alexandre Astruc, 1948, p.43)

Con estas nuevas corrientes se intentó narrar la vida cotidiana, orientadas hacia los temas sociales.

## 2. Cine de autor y psicoanálisis

Todo filme se presenta como el fruto de una voluntad expresiva, más o menos realizada, y como un momento en el que se organizan, se construyen y se comunican ciertos pensamientos. Se trata a un tiempo de una obra de arte, al menos tendencial, y de un objeto lingüístico, en el que se manifiestan ciertas ideas. Por tanto, la dimensión estética y la dimensión psicológica no son baremos anecdóticos para el cine, ni intervienen desde afuera, sino que se inscriben en él por una auténtica necesidad interior.

(Francesco Casetti, 1994, p.83).

### 2.1: El culto al autor



La ruptura del cine como sistema se marcó sobre la base de novedad en las formas de realizarlo y reflexionar sobre él. El filme a partir de este quiebre, comenzó a ser visto como la obra de un autor que puede expresarse en nombre de la sociedad. Como consecuencia, se obtuvo una mirada diferente de la obra, en cuanto a formas de representarla, ya no como una mercancía, sino bajo un fundamento ideológico sociocultural. Se buscó una nueva narrativa, una manera de expresar con diferentes formas de producción, basadas en el cómo se cuenta el relato y las ideas del autor. Los movimientos se enfrentaron con el pasado industrial, con esquemas preestablecidos, donde sólo unos pocos con mucho dinero, podían acceder. Como aspecto característico de aquellos, es la importancia central que adquiere la figura del director-autor, hasta los años 50 el foco de análisis se centró en el productor y sus mecanismos de negocio. A partir de ese año, la vedette pasó a ser quien crea la obra, que expresa puramente su personalidad. La firma del mismo toma valor, certifica y garantiza calidad al filme.

Astruc (1948) se refirió al respecto como una forma de situar la cámara con la imaginación en el extremo de una pluma para expresarse a través de las imágenes y de los sonidos con la misma libertad que se hace con las palabras. El cine así, se equiparó a otras formas de expresión, el momento del rodaje, cuando la cámara entra en acción, se valoraba más que las fases de pre producción, como en el clásico, pues lo que se veía en pantalla estaba personalizado por una impronta individual, por ser el fruto de un querer decir del autor.

Como consecuencia, el director cambia de posición, de ser un simple empleado que se maneja con órdenes de superiores, toma autoridad de artista creador y responsable de la obra. El filme fue así, el reflejo de una personalidad, lugar donde expresan sentimientos, obsesiones y pensamientos de un individuo que expresa mediante la imagen y el sonido, la fas-

cinación de lo audiovisual. Es la marca personal, su sello. Truffaut (1957) dice “el cine del mañana será realizado por artistas, para quienes una película será una aventura formidable y apasionante. El cine del mañana se parecerá a quien lo ha filmado”

Al nuevo rol del director, se suma su intervención por lo general, en el guión, montaje hasta incluso también produce entre otras actividades. Es por esto que toma una relevancia semejante, es el padre del filme, la columna vertebral quien crea, mantiene y afirma su obra. Debe inspirar confianza, ser seguro, tomar decisiones rápidas y satisfactorias. Principalmente debe tener la capacidad organizativa para delegar tareas y saber seleccionar correctamente a su equipo de trabajo, en el que debe confiar fehacientemente. Un buen director debe ser accesible ante sus colaboradores y actores y, dejar también que cada uno aporte su propia creatividad.

En muchos casos el talento e imaginación del autor, se ve apaciguado por las exigencias del presupuesto, por parte de los productores. Como contrapartida, los directores suelen utilizar esas limitaciones para sacar provecho a su creatividad. No sólo en cuanto a locaciones, decorado, utilería, elementos técnicos, sino también material artístico. Bien se sabe que uno de los factores que le otorgan un beneficio extra a la película, son las estrellas, que venden por sí solas.

La dirección de un filme comienza con la elección del argumento que luego culminará en el guión propiamente dicho, es decir desglose escena por escena de las acciones. Pero el director en sí, se encarga de realizar el guión técnico, que a diferencia del literario, se escriben las escenas técnicamente, como su nombre lo indica. Se dividen en cantidad de planos, se marcan los elementos de distinción como tipo de ángulo, encuadre, si es necesario algún

equipo en especial de fotografía, iluminación, etc, para trabajar en conjunto con sus colaboradores, distintos departamentos y que servirá de guía para la realización.

Hemos explicado la nueva figura del director en la cinematografía, ahora es menester hacer referencia al concepto de autor y su significado para el arte audiovisual. El término aquí citado, proviene de las artes plásticas, literarias, musicales y remite a un sujeto creador de un objeto o algo artístico. Es quien trabaja en una impronta particular y se diferencia del resto por un estilo o forma de trabajar característico, le agrega individualidad al arte.

Al hablar de cine de autor, difiere mínimamente en el sentido de que lo importante no es el contenido de lo creado, sino que la distinción se funda en la forma que expresó ese contenido, el cómo del filme, su estética, estilo. Por consiguiente, quienes atraen al público ya no son sólo los actores, como en el estilo clásico de Hollywood, sino que las nuevas estrellas son los directores. El foco de la crítica, está en la obra del director, no en la película de tal actor. Los espectadores actuales al ir al cine, esperan encontrar una película que los lleve, que les deje algo, es decir que queden pensando, quizás con un final inconcluso, que cerrará en la mente de cada individuo. Ese algo es lo que tanto atrae de la nueva forma de representar, algo que nos incite a querer ver más. El cineasta actual procura transmitir ideas, pensamientos a través de sus obras. Por tal motivo se denota la necesidad del autor por encontrar su temática, la fidelidad a sus principios e ideologías, en contrapartida al sistema de géneros clásicos.

Históricamente, se llamó autor cinematográfico a aquellos que fueron grandes cineastas como Hitchcock, Bergman, Buñuel, Welles, entre otros pocos, esto significa que existió una elección previa entre las obras o temáticas relacionadas con los directores para luego

poder ser catalogados como autores o bien, cine de autor. De lo expuesto resulta que el cine aquí citado, hace referencia a una corriente de algunos pocos intelectuales privilegiados. Quizás por su cultura de estándares en serie, la industria norteamericana es, en casos excepcionales, enmarcada dentro de este tipo. Para conocer la biografía del gran director Hitchcock y sus aportes, véase cuerpo c.

En fin, plantear la verdadera calificación de autor se centra básicamente en su estilo, es decir la dirección. El término dirección resulta ambiguo, pues se refiere tanto a la operación de dirigir propiamente dicha como al resultado de dicha operación, el filme por consecuencia reemplaza la realidad operacional por una realidad artística obteniendo así, el estilo propio del director, su estética. La dirección es un medio de expresión estilístico, retórico, técnico, hasta incluso persuasivo.

## 2.2: El cine como fenómeno mental

El encanto de la imagen y la imagen del mundo al alcance de la mano han determinado un espectáculo, el espectáculo ha provocado un prodigioso despliegue imaginario, imagen-espectáculo y lo imaginario han excitado la formación de nuevas estructuras en el interior del filme: el cine es el producto de este proceso. El cinematógrafo suscitaba la participación. El cine la provoca y las proyecciones-identificaciones se despejan, se exaltan en el antropo-cosmomorfismo.

(...)Hay que considerar esos fenómenos mágicos como jeroglíficos de un lenguaje afectivo.

(Edgar Morin, 2001, p. 118).

En el apartado anterior, se expuso la nueva forma de expresión en el arte cinematográfico. En el llamado cine de autor, la realidad es representada mediante una reinterpretación del director, basada en su compromiso personal por buscar el más allá de los sujetos y objetos filmados, es decir plasmar un significado supremo, que marcará cada obra presentada. La función inspiradora del director es recrear la realidad dotándola de subjetividad y es así como pone a prueba su imaginario.

El cine también puede ser entendido desde el punto de vista psicológico, aplicando su disciplina en el momento de construirlo y de analizarlo. Partiendo de la base del fenómeno de ilusión óptica sobre los fotogramas encadenados que forman la película, el espectador está frente a una percepción de movimiento. La persona percibe el movimiento y no percibe los espacios negros entre uno y otro, ve los fragmentos como un todo. A su vez, en cuanto a su función de encuadre y espacio, la obra se arma de tal manera que los objetos dentro del cuadro se sitúen de forma que den la sensación de tridimensionalidad donde no la hay, por ejemplo la profundidad de campo al focalizar y diferenciar entre objetos primarios y secundarios.

Romano (1965) analiza la constancia de la dimensión de los objetos y dice “no percibimos a una persona como si fuera un gigante porque esté en primer plano, (...) sino que le atribuimos un tamaño específico que no cambia en el tiempo, como mucho advertimos que cambia de localización”. Por ende, el espectador sabe que el cine representa en imágenes la realidad, pero inconscientemente también supone el carácter de ficticio como mundo construido bajo la mirada de un director.

La construcción de un filme, sobre todo en el cine de autor, muchas veces se funda bajo ciertas teorías psicológicas. Para que exista una historia, es menester la necesidad narrativa de un conflicto, es decir el enfrentamiento entre dos fuerzas opositoras y, qué mejor explicación científica para poder llevarlo a cabo y desarrollarlo que el psicoanálisis de Freud (1905). Este personaje sumamente influyente del siglo XX hasta nuestros días, explicó la teoría del psicoanálisis con el estudio de la personalidad de un individuo en conflicto. Así es como se descubre en la situación cinematográfica una reproducción de los momentos claves que preceden a la formación de nuestro yo, y ocasionan la neurosis, la psicosis y la perversión, estas últimas son las fases del desarrollo de las estructuras del psicoanálisis. Para conocer la biografía de Sigmund Freud diríjase al Cuerpo C.

Existe una relación casi desde su génesis entre psicología y cine, en 1879 Wilhelm Wundt fundó el laboratorio de psicología experimental, en Alemania, justo quince años antes de las primeras proyecciones de los hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895. Los primeros psicólogos experimentales se enfocaron en el estudio de la percepción y la sensación, pues intentaron investigar sobre la relación entre el mundo físico y mental a partir de experimentos científicos ya probados.

Muchos problemas sociales de la modernidad, como los desencuentros en el amor, el rompimiento de la familia tradicional, el incremento de la violencia, la falta de límite entre público y privado, el individualismo, son temas de estudio a los que apuntó el psicoanálisis y nos hizo replantear la situación actual del individuo. El cine refleja estos problemas a partir de la trama de los relatos, el guión, el desarrollo y caracterización de los personajes y la forma en que se plantean las relaciones interpersonales. La implementación de los avances tecnológicos en la cinematografía, junto con la utilización de una nueva estética aceleró esta

transformación del cine hacia el cine de autor. Proponiendo una nueva imagen del mundo, que quiebre con las repeticiones y estándares del cine industrial.

### 3. Qué esperan los espectadores

#### 3.1: La función de la mirada

El papel del espectador, según Gombrich, es un papel extremadamente activo: construcción visual del “reconocimiento”, activación de los esquemas de la “rememoración” ensamblaje de uno y otra con vistas a la construcción de una visión coherente del conjunto de la imagen. Se comprende por qué es tan central en toda la teoría de Gombrich este papel del espectador: es él quien hace la imagen.

( Jacques Aumont, 1992, p.95)

La mirada del espectador cumple una función importante en la constructiva del desarrollo y análisis de la película. Pues se convierte en un participante emocional y racional de lo representado, esto sugiere la denotación de una subjetividad en el acontecimiento, el espectador es quien construye la imagen en su mente y la dota de sentido. Si bien el espectador construye la imagen añadiendo su racionalidad al objeto representado, parte de la propuesta que el emisor le presenta desde su propia mirada sobre la realidad, reconstruida en un relato audiovisual. La sala de cine es el escenario que permite saciar múltiples necesidades que, en ocasiones, van más allá de la visualización de una película.

Basándonos en el fundamento de que el cine representa la realidad social o construida, el espectador es quien atribuye a la imagen el carácter de realidad, debido al sentido de vivencia personal. Se convierte en un voyeurista, término francés que designa a una persona que disfruta contemplar a otra en situaciones íntimas (Real Academia Española, 2001) que mira sin ser visto, alimentando su narcisismo, haciéndole ocupar frente a la imagen el lugar omnipresente.

El sujeto espectador, seducido por el dispositivo cinematográfico, reencuentra algunas de las circunstancias y las condiciones en las que ha vivido, en lo imaginario, sentimiento de identificación con los personajes, que se mueven en un escenario del que él está excluido. Haciendo una analogía con un espectáculo de cualquier otra arte, vemos que el público está en el papel de observador viviendo lo que sus ojos ven, inmerso en el fenómeno presentado.

Sitúándonos en el comienzo de este ensayo, se expuso que el cine es la representación de movimiento, lo cual crea una fascinación en sus primeras presentaciones.



La persona como observador estaba frente a algo conmovedor, que a su vez lo sorprendente fue que podría ser cualquiera de ellos quienes aparecían en esas grandes pantallas. Es decir que en un sentido voyeurista, el observador sentía cierto placer e intriga por aquella realidad presentada y no por nada, las proyecciones de los hermanos Lumière se basaron en la vida cotidiana de su familia económicamente poderosa, de elite. Resumiendo decimos que la película está en el lugar de aquello que se es o se quiere ser, representa un inconsciente materializado.

Es difícil saber qué pasa por la mente del espectador para la selección de una película en un cine. Muchas veces puede ser por cuestiones de afinidad con el director, los actores o la historia. Pero lo que atrae en sí, nunca se sabrá, si es porque el otro la vio, entendiéndose como querer lo que el otro tiene, o por una cuestión puramente de intuición o persuasión. Dependiendo también de afinidades culturales, grupo social, geográfico y de edad. El cine es una tentación, es hasta cierto punto un morbo colectivo que produce satisfacción.

Partiendo de la perspectiva que es un bien y servicio a cambio de algo, típico de las sociedades capitalistas, pensamos que está hecho del hombre para el hombre, hay un intercambio de necesidades, la persona que desea expresarse frente a aquel que necesita recibir algo por contrapartida. Ese algo quizás, se lo puede entender como el momento donde uno se puede distender, quitarse el traje de lo que se es, para convertirse y entrometerse en la vida de otro, lo que se puede llegar a ser, ese placer de ver que no es uno a quien le suceden las cosas, sino relajarse porque en ese momento justamente, no soy al que le están robando o matando, pero que a su vez es igualo a mi.

Lacan al respecto dice (1966) que las escenas que a menudo nos fascinan en el cine producen, en realidad, que el sujeto que ve el objeto cinematográfico quede en pasividad y no pueda mirar más allá de él mismo. Es la ilusión misma del perfecto auto-reflejo de la tradición filosófica cartesiana.

### 3.2: La identificación

Una serie de analogías han permitido a la teoría del cine acercar el espectador al sujeto del psicoanálisis, a través de determinadas posturas y mecanismos psíquicos. Sin embargo, conviene primero clarificar lo que la teoría psicoanalítica entiende por

identificación. En la teoría psicoanalítica, el concepto de identificación ocupa un lugar central desde que Sigmund Freud elaboró la segunda teoría del aparato psíquico, llamada segunda tópica en 1923, en la que situaba el Ello, el Yo y el Superyó. En efecto, lejos de ser un mecanismo psicológico entre otros, la identificación es a la vez el mecanismo básico para la constitución imaginaria del yo y el nudo, el prototipo de un cierto número de instancias y de procesos psicológicos posteriores por los que el yo, una vez constituido, continúa diferenciándose.

Para Sigmund Freud (1998) el sujeto humano, en los primeros tiempos de su existencia, en la fase que precede al complejo de Edipo, estaría en un estado relativamente indiferenciado en el que el objeto y el sujeto, el yo y el otro, aún no se habrían situado de forma independiente. La identificación primaria, señalada por el proceso de la incorporación oral, sería la primera forma más originaria del vínculo afectivo con un objeto y esta primera relación con el objeto, en este caso la madre, se caracterizaría por una cierta confusión, una cierta indiferenciación entre el yo y el otro.

En el transcurso de esta fase del espejo se instaura la posibilidad de una relación dual entre el sujeto y el objeto, entre el yo y el otro. Jacques Lacan (1966), ha elaborado la teoría de esta fase del espejo, la sitúa entre los seis y los dieciocho meses. En ese momento de su evolución, el bebé está aún en un estado de relativa impotencia motriz, coordina mal sus movimientos, y al descubrir en el espejo su propia imagen y la imagen de lo semejante a través de la mirada, constituye imaginariamente su unidad corporal: se identificará a sí mismo como unidad mientras percibe lo semejante como otro.

Ese momento en que el niño percibe su propia imagen en un espejo es fundamental en la formación del yo: Jacques Lacan insiste en que este primer esbozo del yo, esta primera diferenciación del sujeto, se constituye sobre la base de la identificación con una imagen, en una relación dual, inmediata, propia de lo imaginario; esta entrada en lo imaginario precede el acceso a lo simbólico.

El niño empieza a construir su yo al identificarse con la imagen de lo semejante, del otro, como forma de la unidad corporal. La experiencia del espejo, fundadora de una forma primordial del Yo, es la de una identificación en la que el yo empieza a mostrarse, a entrar en juego, como formación imaginaria. Esta identificación con la imagen del semejante sobre el modo de lo imaginario constituye la matriz de todas las identificaciones posteriores, llamadas secundarias, a través de las cuales se va a estructurar y a diferenciar, a continuación, la personalidad del sujeto.

Esta fase del espejo corresponde, para Jacques Lacan, a la aparición del narcisismo primario que pone fin al fantasma del cuerpo fragmentado que la precedía, de forma que el narcisismo está ligado a la identificación. El narcisismo sería en primer lugar esta captación amorosa del sujeto por esta primera imagen en el espejo en la que el niño constituye su unidad corporal sobre el modelo de la imagen de los demás: la fase del espejo sería, pues, el prototipo de toda identificación narcisista con el objeto. Esta identificación narcisista con el objeto nos conduce de lleno al problema del espectador de cine.

Para Christian Metz (1977), “si la pantalla equivale en cierta manera al espejo primordial, existe entre ellos una diferencia fundamental: al contrario de lo que sucede con el espejo, hay una imagen que la pantalla no devuelve jamás, la del cuerpo del espectador”.

Desde que el cine existe, se ha destacado muchas veces, e incluso analizado, la fascinación de los cineastas por los espejos y los reflejos de todas clases. Algunos directores como Hitchcock en *Recuerda* (1945) y *Vértigo* (1958), se han, especializado, en estos planos de espejos. Esta predilección del cine por los espejos tiene evidentemente otras determinaciones, pero no es absurdo ver en ello, además de todas las razones propiamente estéticas o temáticas, el eco de esta analogía entre la pantalla y el espejo primordial.

Expuesta ya la primera etapa, la segunda presentada por Freud se basa en el conocido complejo de Edipo y dice que tiene un papel central; la crisis, su posición y su resolución, en la construcción de la personalidad. Asimismo, para Jacques Lacan, el Edipo marca una transformación radical del ser humano, el paso de la relación dual propia de lo imaginario, que caracterizaba la fase del espejo, al registro de lo simbólico, paso que le permitirá constituirse en sujeto, e instaurarlo en su singularidad.

Esta crisis, que Freud sitúa entre los tres y los cinco años, encuentra precisamente su salida en la vía de las identificaciones secundarias que ocuparán el lugar de las relaciones con el padre y la madre en la estructura triangular del Edipo, y dejarán una señal. La crisis edípica se caracteriza, resumiendo, por un conjunto de cargas psíquicas sobre los padres, por un conjunto de deseos, amor y deseo sexual por la figura parental del sexo opuesto, odio celoso y deseo de muerte hacia la figura parental del mismo sexo, percibida como rival.

En el cine, donde las escenas de agresión, físicas o psicológicas, son frecuentes, se trata de un recurso dramático básico; predispuesto a una fuerte identificación, el espectador se encuentra a menudo en una posición ambivalente al identificarse a la vez con el agresor y

el agredido, con el verdugo y la víctima. Ambivalencia cuyo carácter ambiguo es inherente al placer del espectador en ese tipo de secuencias, sean las que fueran las intenciones conscientes del realizador, y que está en la base de la fascinación ejercida por el cine de terror o de suspense.

En el filme clásico, por el juego combinado de las miradas y de la planificación, el personaje a veces es sujeto de la mirada, es él el que ve la escena, quien ve a los otros, y otras es objeto bajo la mirada de otro, otro personaje o el espectador. A través de este juego de miradas, mediatizado por la posición de la cámara, la planificación clásica de la escena de cine propone al espectador, de forma bastante trivial, esta ambivalencia del estatuto del personaje en relación con la mirada, al deseo del otro, del espectador..

El final del periodo edípico, la salida de la crisis se va a realizar, mejor o peor según los sujetos, por la vía de la identificación. Las búsquedas sobre los padres son abandonadas como tales, y se transforman en una serie de identificaciones, llamadas secundarias, a través de las cuales se colocan en su lugar las diferentes instancias del yo, el superyó, del ideal del yo. Las identificaciones secundarias, por las que la persona saldrá de la crisis edípica, constituirán el yo, la personalidad del sujeto. Estas identificaciones son la matriz de todas las identificaciones futuras del sujeto por las que su yo se va a diferenciar poco a poco.

Las experiencias culturales participarán, desde luego, en esas identificaciones secundarias posteriores a lo largo de toda la vida del sujeto. La novela, el teatro, el cine, como experiencias culturales con fuerte identificación.

#### 4. El factor humano en pantalla

#### 4.1: La actuación

Hasta los capítulos precedentes, se ha expuesto sobre el cine en si mismo y el espectador. En este apartado, se investigará sobre el componente esencial que lleva a cabo la acción. Los actores y la actuación propiamente dicha. Para referirnos a la actuación es sumamente importante citar al personaje emblema, Konstantine Stanislavsky (1983), quien toma a la actuación como un arte. Véase biografía en Cuerpo C.

Entre los importantes aportes que realizó Stanislavsky a lo largo de su carrera como actor y director de actores, se encuentran los seis elementos que marcaron una nueva forma de representación dramática en la actuación: la relajación, concentración, memoria emocional, las unidades, los objetivos y los superobjetivos, proceso que llamó técnica vivencial. Esto se refiere a que los actores mediante sus recuerdos y experiencias pueden intercambiarlos por los del personaje en situaciones similares y así establecer un vínculo con el público. Por ejemplo si un actor debía representar una escena de máxima tristeza, recordaba una situación pasada donde tuvo ese sentimiento y lo implementaba sin necesidad de estar inspirado naturalmente.

Incorporó a sus estudios la idea de realizar un teatro improvisado luego de la Revolución rusa de 1917. Opinaba que el texto se puede experimentar desde el lado de las motivaciones de los personajes, técnica que denominó teoría de la acción física.

Para una correcta actuación es indispensable indagar en el texto presentado por el director. Es decir, ir más allá de lo escrito, incorporar el propio sentido del actor al sentido y significado del autor. Crear una interpretación propia al leer, otorgarle importancia al subtexto

además de una gran concentración, en base a una memoria afectiva. Ese método se basó en recapitular las imágenes internas apartando sentimientos, para así poder interpretarlas tal y como se presentan en la mente. Puesto que la visión interior debe estar relacionada con la vida del personaje y no con la del actor mismo.

Un personaje cobra vida cuando las imágenes internas son acompañadas por invenciones ficticias, un aporte del actor. Es la base para que el actor se concentre y entre en la vida del personaje a representar. Proponer un objetivo a comunicar y que ese objetivo se cumpla al ser captado por el espectador. Se debe crear un mundo verdadero, coherente para el personaje y mantenerse en él, pues así es como se logra la retroalimentación o respuesta del público, a quien le es todo nuevo y por lo tanto debe descubrir y permanecer.

Stanislavsky propuso para la preparación del actor la técnica instrospectiva, tomada de estudios sobre psicología, en la que se enseñaba al actor a recordar y llevar las experiencias al presente para implementarlas en la creación y desarrollo del personaje en cuestión. Este método lo llamó memoria emotiva, Stanislavsky (1994). Manera por la cual el actor lograba inspeccionar su interior afectivo para permitirle vivir realmente lo que quería interpretar, que sea verosímil y atrapante para el espectador. A pesar de esto, el gran director y actor aquí citado, descubrió que este método no estaba tan en lo cierto, pues las emociones no pueden ser exteriorizadas porque sí.

La memoria emotiva acota al actor, es decir que, lo limita a actuar únicamente bajo la sustitución de sus experiencias por las del personaje, pero no siempre a la persona le ocurren en algún momento de su vida, lo que el personaje requiere. Por ejemplo, asesinar a una persona, prostituirse, drogarse, etc. Es así que como se le quita la posibilidad de crear.



El método de las acciones físicas de Stanislavsky (1983), anteriormente citado, hace referencia a llevar lo inconsciente a lo consciente, debido a que las emociones no pueden ser voluntarias ni condicionadas, es necesario olvidarse de las mismas en el momento de llevar a cabo la acción dramática. El resultado se obtiene mediante las acciones físicas, es decir dejar hacer el cuerpo, desarrollar el proceso para que luego lleguen solas las emociones. Concentrar su atención en ir creando el clima para llegar a lograr el momento de tensión dramática requerida. La emoción surge a causa de la acción. Es así como el actor es creador del personaje que resulta creíble y captado por el espectador.

El teatro es también un mecanismo de aislación del propio ser, un juego en el que se divierten chicos y grandes, pero también es la posibilidad para muchos, de poder comunicarse y llegar a otras personas. También ayuda con la cura de enfermedades mentales y motrices, por ejemplo desarrollar la memoria, relajación y movimiento del cuerpo. Es un medio que ayuda a combatir la soledad, colabora con la integración social y por lo tanto a la desenvolvura personal.

#### 4.2: El actor y el personaje

Expuesto en el subcapítulo anterior el método de actuación presentado por Stanislavsky, se enunciará a continuación al sujeto y objeto personificadores de la mente, el actor y el personaje.

El actor crea un personaje desde sus acciones y comportamientos emocionales específicos, resuelve sus conflictos desde la acción dramática pero siempre desde el sentimiento de verdad, de creer en lo que hace, creer en sí mismo. Por lo tanto es un actor creador, orgánico verosímil. Como se ha dicho anteriormente, el actor no necesariamente debe buscar el momento de inspiración ni la emoción voluntaria, sino que debe buscar el camino para que esas emociones lleguen naturalmente. La verdad del actor está inmersa en su cuerpo, en su comportamiento. Adecuar el cuerpo a la actuación, que se sienta cómodo en el rol de otro que está interpretando, para esto es imprescindible la participación de un público, pues es quien determina si la actuación es natural o no.

El proceso de Stanislavsky no se basa en fingir sino en la vivencia creadora del personaje y dice que hay dos grandes etapas en la formación del actor, la primera etapa se basa en el aprendizaje del actor, es decir lograr que explore su mente y cuerpo para la futura creación, que resulte verosímil, orgánico, para él y los espectadores. La segunda etapa es la de creación propiamente dicha donde el actor aplicará todos los conocimientos adquiridos dentro de la relación actor-personaje en una puesta en escena.

La representación se origina a partir de la comunicación entre actor y público mediante la acción ejecutada por el actor ante su observador. Se deduce así que los tres elementos fundamentales y necesarios de la representación son el actor, el espectador y la acción.

El problema que se le plantea al actor es la doble condición de ser él mismo al mismo tiempo que se transforma y representa a otro imaginario. Pero eso ficticio debe cobrar vida y hacerse real en escena. El actor está frente a esa dicotomía debido a que es persona y a la vez personaje, dos realidades distintas pero inseparables. Encontrar el equilibrio entre el actor personaje y actor persona es la clave del teatro. Un actor es quien puede ser él mismo y personaje a la vez. El actor simula ser lo que no es, pero no puede mentir. Un personaje se crea a través del cuerpo de otro, es como un fantasma, tiene que adoptar una apariencia para representar su alma. El personaje como tal no puede tener un interior a diferencia del actor que sí lo tiene, pero no puede exteriorizarlo ni transmitirlo puesto que cuando se transforma en personaje deja de ser él para el espectador.

Para caracterizar a un personaje es necesario saber los factores singulares y peculiares del mismo, a saber las características comunes tales como edad, sexo, rasgos físicos, es decir cómo es, pero además debemos saber lo que los hace excepcionales o diferentes de los otros personajes, lo que lo hace único.

Existen tres niveles en el trabajo de interpretación del actor, considerado como persona, intérprete y personaje, Stanislavsky (1994). Alguien que se presenta en un escenario es persona, actúa como actor y hace de personaje. Un buen actor es consciente

de esto y debe resolverlo siempre para su verosimilitud. El arte de la interpretación se basa en la integración coherente de estos tres niveles.

En el momento de desarrollar e interpretar un personaje se debe tener en cuenta cómo se comporta en función del ambiente, de las conductas de los otros personajes involucrados y su propio organismo, es decir que no siempre se está solo y por lo tanto hay que saber estar preparado para los estímulos del partener y el entorno en donde transcurre la acción. Partiendo del sentido del personaje como ser en conflicto, siempre existirá un antagonico que obstaculizará su objetivo, pues en eso se funden las historias.

Es así como se deduce también que un personaje debe tener su propia personalidad para actuar frente a los estímulos según dónde se estén desarrollando en ese momento. El secreto de una buena interpretación se encuentra en descubrir qué es lo que lo motiva para decir en cada momento lo que deberá decir.

La caracterización es la suma de todas las cualidades observables en cualquier ser humano. Sexo, edad, estilo de vida, coeficiente intelectual, instrucción, gesticulación, etc. Todos estos rasgos conforman a la persona haciéndola única, ya que cada uno de nosotros somos la suma de datos genéticos y experiencias acumuladas. Esa mezcla singular de rasgos es la caracterización, pero no el personaje.

El personaje se revela a partir de las decisiones que toma cada ser humano bajo presión. Cuanto mayor sea la presión, más profunda será la revelación de la naturaleza esencial del personaje. Es decir, de su verdadera personalidad. Revelar una verdadera personalidad que sea diferente o contradictoria a una caracterización es un paso fundamental en toda buena narrativa.

La función de la estructura narrativa consiste en aportar presiones progresivamente crecientes que obligan a los personajes a enfrentarse a dilemas cada vez más difíciles.

Como consecuencia de esto deben tomar decisiones y llevar a cabo acciones cada vez más complicadas. Como resultado de esto se va revelando su verdadera personalidad, incluso, hasta el nivel del yo subconsciente.

La función de los personajes consiste en aportar a la historia aquellas cualidades de la caracterización que resulten necesarias para actuar de forma convincente según las decisiones que tome el personaje. El público debe creer que el personaje es capaz de hacer lo que hace.

La relativa complejidad del personaje ha de adaptarse al género. La acción, la aventura, la farsa, exigen personajes relativamente sencillos porque una complejidad mayor nos distraería de sus hazañas o escollos indispensables en estos géneros. Los relatos sobre conflictos internos, las tramas educativas o de redención, requieren de personajes complejos, ya que la simplicidad, nos robaría la perspectiva profunda de la naturaleza humana, lo que constituye uno de los requisitos de estos géneros.

La vida nos enseña el siguiente principio: las personas no son lo que parecen. Hay una naturaleza oculta detrás de una máscara de rasgos. La única manera que tenemos de conocer a alguien es ser testigos de las decisiones que toma cuando está sometido a presión. Si el personaje resulta ser lo que parece que es, nos sentiremos decepcionados. No es que un personaje así no sea creíble. Hay personas superficiales, de una sola dimensión, pero son aburridos.

Las

decisiones que tomen los personajes detrás de sus máscaras externas, caracterización, dan forma a su naturaleza interna, verdadera personalidad, y hacen avanzar la historia, estructura.

Nosotros rehacemos la obra de los dramaturgos, descubrimos lo que hay en ellas oculto por las palabras, insertamos en el texto ajeno nuestro propio subtexto,(...) lo reelaboramos y le añadimos nuestra fantasía. (...) Como resultado final de nuestra arte creamos una acción productiva, estrechamente unida a la ficción de la obra, elaboramos imágenes vivas, características de las pasiones y los sentimientos del personaje interpretado.

(Stanislavsky, 1994)

## 5. Freud en Hitchcock

### 5.1: Recuerda (1945)

Es menester para esta ocasión aclarar que se analizará el discurso audiovisual, la narrativa comparándola con el estudio del psicoanálisis, en consecuencia no se indagará demasiado en los aspectos técnicos que complementan y apoyan, se sabe, claramente a la representación.

La película Recuerda es un claro ejemplo explícito del psicoanálisis de Freud. El film desde un principio se funda en la base psicológica, pues comienza con las puertas cerradas de una clínica psiquiátrica y un párrafo donde se explica sobre el psicoanálisis, figurando la moraleja de las puertas cerradas de la clínica con las de la mente y que esta ciencia se ocupa de abrir esas puertas para liberar el alma de los obstáculos y conflictos que provocan la locura o enfermedad. A continuación con la presentación de los personajes, aparece la Dra. Constance Peterson quien vive y trabaja en la clínica, especializándose en casos patológicos de alto grado, especialmente casos de complejo de culpabilidad.

La historia se funda en descubrir el asesinato del Dr. Edwards, quien iba a ocupar el cargo de director de la clínica. A cambio, el señor J.B se hizo pasar por tal, pero en verdad

padecía de un grado grave de amnesia, según Freud (2002) la amnesia es el efecto del mecanismo de defensa que llamó represión, y paranoia. Si bien hubo un flechazo entre ambos, la protagonista notó esa situación en el momento de presentación en la mesa donde por haber hecho unas rayas sobre el mantel blanco explicando algo, el señor J.B reaccionó de manera extraña, ésto hizo que la Dra. sospeche que algo no estaba bien. Gracias a la firma de una carta comparándola con la firma de su libro favorito del Dr. Edwards, que no por nada se llama El laberinto del complejo de culpabilidad, descubrió que ese señor había robado la identidad del verdadero Dr. por lo tanto debía descubrir quién era ese impostor y qué buscaba en ese lugar el señor J.B.

Esa noche la Dra. Constance se acercó a la habitación de este señor y afirmó su sospecha del robo de identidad, pero también descubrió que éste era un gran caso de amnesia y paranoia que merecía su análisis. A su vez asociaba su patología con un complejo de culpabilidad, por algo acontecido en su infancia, es decir que este señor cargaba consigo un hecho en el pasado que provocaba esa culpa y desempeño. Cabe aclarar como anteriormente se explicó en el apartado del psicoanálisis de Freud (1998), que los hechos y acontecimientos ocurridos los primeros años de vida de una persona, son los que marcarán el resto.

A pesar de esto, esa noche relucieron su flechazo, exteriorizaron sus sentimientos inevitables y confirmaron su amor. La Dra. le prometió ayudarlo y fue en ese momento donde se muestran varias puertas sucesivas abriéndose, moraleja del comienzo de la película, donde se expone sobre las puertas cerradas de la mente y que el psicoanálisis se encarga de abrirlas para llegar al alma. Siempre que él la ayude con sus recuerdos a encontrar su identidad y por lo tanto descubrir qué sucedió en verdad con el Dr. Edwards.



Para esto era necesario escapar, intentar volver al lugar donde ocurrió el hecho y revivir todo lo acontecido para así ayudar a su memoria. Puesto que en la clínica los demás doctores sospechaban algo, escaparon donde había sido la anterior clínica, escuela de la Dra. Fue donde los encontraría su maestro quien desde un principio supo qué era lo que sucedería aunque ella lo negara. Pese a su principio rechazo colaboró con el caso y ayudó al señor J. B a recordar.

Durante la película Hitchcock expone continuamente situaciones de carácter psicológicas, elementos simbólicos tangibles como también connotaciones en el diálogo. Por ejemplo, el protagonista varias veces se mira al espejo como intentando descubrir quién es, otro elemento también es el punto de análisis de referencia para la dra. que fue la paranoia con la que se enfrentaba el paciente cada vez que veía el color blanco con rayas. Una frase característica de lo aquí analizado es la que dice la Dra. al señor J.B “es asombroso descubrir que una no es como creía ser”, todos estos elementos retóricos son muy característicos del director y son los que lo marcan también como un verdadero autor.

Para resolver el caso de ese impostor, fue necesaria la ayuda del maestro de la Dra., quien notó su esquizofrenia, desvirtuar la realidad y adoptar otra, según Freud (1998), desde el momento en que lo vio. Durante la noche, el Dr. amigo de Constance, se quedó despierto como si supiese que J.B se despertaría para hacer algo. Pues hizo bien, J.B se despertó, fue al baño de su habitación, se miró al espejo para afeitarse y se transformó. Bajó al estudio donde se encontraba el Dr. Alex con la navaja de afeitar y todo parecía como que lo asesinaría. Muy inteligentemente, el Dr. le ofreció un vaso de leche para que lo acompañe en su insomnio. Lo que éste no sabía era que en él le puso bromuro, esto provocó un profundo sueño.

A la mañana siguiente la Dra. muy asustada acudió al Dr. pensando que algo le había ocurrido al encontrarlo dormido en el sofá. Conversando con él, le contó lo sucedido la noche anterior y a pesar de su negación, prometió ayudar. Es así como ambos someten al diván al señor J.B y lo ayudan a recordar mediante la interpretación de los sueños que había tenido mientras dormía en el sillón del lugar. La Dra. siempre que podía, imponía a su amado a enfrentar su paranoia del blanco y las rayas, para así ayudarlo a resolverla.



La

escena siguiente de los sueños fue inmejorablemente realizada por el artista Salvador Dalí, quien otro sino podría realizar semejante obra maestra, donde aparecían ojos gigantes artísticos, todo sumergido en un cielo, donde aparecía gente en un bar, un hombre cortando los ojos, el techo de una casa, donde un hombre arrojaba detrás de la chimenea una rueda, a su vez dos hombres, uno representaba al señor J.B y al parecer el otro al Dr. Edwards,

caían por el techo deslizándose, todo aparecía blanco, con nubes. Bien surrealista, característico del artista.

Figura N° 1: Escena realizada por Salvador Dalí, representando una secuencia onírica.

Fuente: imagen obtenida del DVD de la película.

Continuamente Hitchcock cita a Freud, por ejemplo cuando el Dr. Alex le dice a la Dra. Constance que “los sueños nos dicen lo que estamos intentando ocultar pero todo deformado”, haciendo referencia a la interpretación de los sueños expuesto en 1900. De esta manera descubren el problema del señor J. B, interpretando sus sueños. La nieve tenía algo

que ver con su paranoia, quizás también con la muerte del Dr. Edwards, por lo tanto debían resolverlo rápidamente, dirigiéndose al lugar donde ocurrió, para ayudar a recordar el hecho, puesto que la Dra. Creía fehacientemente que él no era el culpable del asesinato del Dr. Y la policía los buscaba.

Finalmente en el lugar descubrieron, mientras esquiaban, que su paranoia se produjo a causa de que en la infancia el señor J.B mató accidentalmente a su hermano menor, al empujarlo mientras se deslizaban por el techo de la casa. Esto le causó el complejo de culpabilidad y por lo tanto se adjudicaba continuamente, culpas que no le correspondían, como el haber matado al Dr. Edwards cuando en realidad no lo hizo. Aunque fue preso de todas maneras porque en el lugar del hecho se encontró un arma y el cuerpo baleado, gracias a la interpretación del sueño que contó ante la Dra. y el Dr. Alex y relacionándolo con una traición del inconsciente del director de la clínica, fue liberado; el director se hizo cargo del asesinato, al no soportar tal delito y acusación, se suicidó.

Recuerda es una de las películas de Hitchcock que pone de manifiesto al psicoanálisis de manera más explícita. Abrió las puertas a sus sucesoras y catapultó al director a la asociación de sus relatos con la compleja mente humana.

## 5.2: La soga (1948)

Es la historia de dos estudiantes que mantienen una relación homosexual, el decidido y arrogante Brandon y el sensible e inseguro Phillip asesinan a David, un compañero de estudios y actual prometido de una ex de Brandon en la casa de éste, en busca de emociones fuertes y para concluir de forma lógica una tesis que lleva tiempo obsesionándolos, la superioridad intelectual. Una vez más vemos en este film, la trama fundada en un asesinato, en el engaño y la traición entre los personajes. La saga narra el estrangulamiento de un inocente por dos individuos que aspiran a convertirse en el superhombre de Nietzsche (1999), esto es, en aquel que es capaz de crear sus propios valores y no seguir al resto o aquel cuya inteligencia y voluntad le autorizan a saltarse las reglas que sólo valen para los débiles.

Brandon y Phillip dan una fiesta de despedida como excusa de que Phillip se iría al campo, en el lugar donde transcurrió el hecho, utilizando como mesa principal el baúl donde habían escondido el cuerpo. Entre los invitados se encontraban, Kentley Henry, el padre de David, Janet Walter, su prometida, Kenneth Lawrence, el ex novio de ella y Rupert Cadell, antiguo profesor suyo y en quien habían basado su teoría de la superioridad, es el invitado al que más temen por su astucia.

Con el asesinato intentan demostrar al profesor que sí existe el crimen perfecto, cosa que éste puso en dudas en una clase. Durante la fiesta, Rupert comienza a sospechar que algo no va bien. En una discusión acerca de la elegancia, casi artística del asesinato, Cadell observa lo fehacientemente que sus alumnos, en especial Brandon, defienden sus argumentos. A raíz de eso, comienza a conjeturar, observa cada movimiento de la noche, por lo que también a sus alumnos Brandon y Phillip.

Rupert interroga a Phillip y gracias al nerviosismo de éste, sus sospechas sobre el asesinato se fueron afirmando. Le llama la atención la mesa en donde se sirvió la cena que era en donde guardaban los libros. Mediante unas pistas que le brindó la sirvienta dedujo que algo raro pasaba con el baúl.

Una vez marchados todos, decide volver para confirmar o desmentir sus sospechas. Les tiende una trampa a Brandon y a Phillip diciéndoles que había olvidado su cigarrera por lo que vuelve al departamento.

Mediante un trago de por medio los incita a hablar sobre la ausencia de David hasta que llegó al punto de reconstruir el hecho casi como había sucedido, finalmente descubre la verdad sobre el asesinato destapando el baúl, sorprendido le refuta a Brandon su teoría de la superioridad y lanza tres tiros por la ventana. Rupert se sienta al lado del baúl, Phillip sigue en el piano muy asustado, Brandon se sirve un trago y lo bebe mientras esperan que llegue la policía.

En cuanto a los personajes principales, sus personalidades están bien definidas; Brandon tiene una personalidad fuerte, es engreído, muy seguro de si mismo, se cree perfecto y superior al resto de las personas. Minucioso planificador de cada acontecimiento, manipulador, es creador y caprichoso lo que lo lleva a cumplir con su objetivo sin importar los fines. Es la pareja aunque no explícita de Phillip con quien planea el asesinato de su amigo David. Tópica donde incursiona también el director, la homosexualidad, tan comentada por Freud y la misoginia implícita, que según la Real Academia española (2001), es la “aversión u odio a las mujeres”.

Se maneja con mucho cinismo, tiene un objetivo, se concentra en él hasta lograrlo sin mirar alrededor suyo. Le excita tener adrenalina en su vida. Siempre quiso tener un talento artístico y que lo valoren por tal. Idolatra a un ex profesor suyo llamado Rupert de quien extrajo la teoría de la superioridad e inferioridad de los seres humanos. Por lo que se vuelve obsesivo por comprobar que es superior al planear lo que él piensa que sería un crimen perfecto.

Phillip es una persona que se deja influir ya que es bastante débil para mantener un pensamiento, una acción. Es impaciente, inquieto, afeminado, muy miedoso especialmente de Brandon desde la escuela, quien insinúa ser su pareja. Le gusta tocar el piano que es en donde descarga sus tensiones. Sus manos le obsesionan, las utiliza tanto para tocar el piano como para estrangular.

Es el autor material del asesinato de David, del que posteriormente se arrepiente como de todo lo que hace, duda de cada acción suya. Las situaciones tensas lo ponen muy nervioso especialmente cuando se siente interrogado como con su ex profesor Rupert. Gracias a la debilidad, nerviosismo e impaciencia de Phillip, Rupert termina descubriendo el crimen.

Rupert es profesor de escuela, escribe libros sobre filosofía. De personalidad intrigante, es radical y muy astuto. Se maneja con cautela observando absolutamente todo lo que sucede a su alrededor. Dice que las convenciones sociales lo ponen impaciente. De humor ácido, característica de algunos intelectuales, posee mucha memoria y una capacidad para relacionar hechos. Fue profesor de Brandon, Phillip y de David.

Es una persona pensante que tiene una teoría sobre los asesinatos, la superioridad e inferioridad del hombre de la cual se basarían Brandon y Phillip posteriormente. Es quien descubre mediante indicios y conjeturas el asesinato de David y quien pone en tela de juicio el ego de Brandon sobre su superioridad. Valora el aspecto humano por sobre la teoría, cosa que Brandon no hace.

El objetivo de Brandon y de Phillip era comprobar su teoría de que se puede realizar un asesinato sin que nadie se de cuenta, necesitaban sentir la adrenalina de cometer un crimen de tal tamaño y que quede entre ellos. Eligen como presa a David, un amigo de ambos a quien creían inferior. No les importaba la persona en sí ya que opinaban que la superioridad está más allá de la moral de “lo bueno” y “lo malo”, que son ideas inventadas para el hombre común.

Rupert al ser más astuto que ellos, se da cuenta en el transcurso de la fiesta que algo no funcionaba bien, mediante conjeturas y diferentes sospechas fue hilvanando los hechos hasta que, interrogándolos, en especial a Phillip, observando los comportamientos, las situaciones, afirmó su hipótesis sobre la muerte de David. Derribando así el pensamiento de Brandon y Phillip sobre la existencia del crimen perfecto. Los enfrenta y principalmente a Brandon a quien le quita la obtención de su objeto de deseo, cual era ser apreciado como superior, ser uno de los poco privilegiados al cometer un asesinato tal como lo planeó. Rupert gana la batalla de poderes debido a que le hace ver a Brandon que la superioridad no se obtiene porque uno cree que es superior, que nada asegura la diferencia entre superior e inferior. Brandon, por su vanidad, tenía las agallas para hacerlo pero eso no le otorgaba ser diferente, ser perfecto. Finalmente los sorprende al descubrirlos y los entrega a la policía, derribando así toda teoría de Brandon y de Phillip, que creían superada.



Desde el sentido psicológico se puede observar el tema oculto de la homosexualidad, tan citado por Freud como perversión. En esta película, Hitchcock exterioriza mucha de las miserias humanas que acechan a la sociedad como el sentimiento de creerse superior o inferior, la soberbia de Brandon, su perversión por el morbo del asesinato, la envidia y la misoginia. Se destacan las actuaciones de los personajes, en especial de Brandon por el cinismo sumamente real con el que se desempeñó.

El director innova técnicamente con este film pues, aunque no logra verdaderamente, nos hace creer a los espectadores que ha sido filmado como un plano secuencia, es decir de una sola vez. Mediante trucos estilísticos como cerrar el plano en el traje oscuro de algún personaje, cambia el celuloide y nos da la sensación de que continúa con la misma escena ininterrumpida. Nada quería perderse de ese crimen macabro, de la consecuente deducción por parte del profesor y finalmente la detención de los protagonistas.

### 5.3: Psicosis (1960)

Como película final, pero no de menor importancia de análisis de autor, se seleccionó Psicosis, ya desde su nombre se puede ver la comparación con el psicoanálisis. Este film se funda en la pérdida de la realidad del personaje principal. Según la teoría psicoanalítica, la psicosis es el trastorno por el cual el sujeto pierde noción de la realidad y construye otra diferente a la socialmente admitida. Freud (1998) señala la intervención, en la psicosis, del conflicto defensivo contra la sexualidad; con mecanismos de relación del sujeto con el exterior que operan desde un principio, la negación de la conciencia como en el caso de la alucinación sufrida por el personaje, y la proyección hacia los otros en forma de reproche. En la psicosis se provoca un quiebre con la realidad, formando una nueva, bajo el sometimiento y deseos del ello.

El film se centra en la patología de la doble personalidad, representado en el papel de Norman, quien asesinó a Marion, la mujer que en principio se creía protagonista, disfrazado de su madre. Los traumas que trae consigo el personaje con respecto a su madre y los celos gigantes que le causó el hecho de que ella tenga un amante. El director nos introduce en la primera secuencia como voyeuristas desde una ventana. Posteriormente nos muestran a una pareja y sus dramas, entre los cuales están la escasez económica, que desencadenarán en el robo y la huida de Marion.

Incluyen en la psicosis dos tipos de estructuras; las enfermedades consideradas delirantes como la paranoia y la esquizofrenia. Freud entiende a la psicosis como la posición

intermedia del yo entre el ello y el superyo, entendiendo al yo como el consciente, el ello inconsciente y el superyo, que representa la moral. La Real Academia Española define la psicosis como una “enfermedad mental caracterizada por delirios o alucinaciones, como la esquizofrenia o la paranoia”, o un “trastorno afectivo caracterizado por la alternancia de excitación y depresión del ánimo y, en general, de todas las actividades orgánicas”

Claro ejemplo de esta patología es el film expuesto en este apartado. El protagonista Norman no tuvo una vida muy agraciada, particularmente su infancia, etapa donde se producen las grandes marcas en el ser humano, que perdurarán e influirán en el resto de su vida. De chico fue maltratado psicológicamente por sus padres, en especial su madre autoritaria y absorbente quien logró dominarlo siempre. Según el psicoanálisis, el psicótico alucina y distorsiona la realidad, por lo general, este trastorno es causado por sucesos dramáticos que lo conducen a la soledad por alejarse de lo social y moralmente aceptado. Este maltrato y represión que siempre sintió el personaje, sumado a sus antecedentes psíquicos familiares, condujeron al comportamiento inadaptado y al diagnóstico de esquizofrenia, enfermedad que es comúnmente hereditaria.

El director Hitchcock para hacer este film, se basó en la novela también titulada Psicosis del escritor Robert Bloch, la cual se fundó en un asesino como Norman. La película cuenta desde el comienzo las desdichas y miserias humanas. Primeramente desde el morbo de un encuentro entre amantes en un hotel. La mujer que sueña con tener al hombre que no le pertenece, el hombre que promete, miente e ilusiona en vano, relación enfermiza comúnmente en estos tiempos. Carencia de amor, carencia económica por parte del hombre, quien debe mantener a su ex esposa que vive del otro lado del continente donde él se

encuentra. Secretos y mentiras, vidas paralelas, son algunas de las miserias expuestas y sobreleídas en este film.

La mujer, Marion, trabaja de secretaria, su jefe es una persona oscura con vicios. En una de las primeras escenas, se la ve en su oficina junto a su compañera cuando en un momento entra el jefe acompañado de un amigo. Éste le pide a Marion si le puede depositar unos 40.000 dólares en el banco, se los entrega y le cuenta que son para comprar una casa para su hija que se casa. Todo parece insinuar que intenta evadir impuestos. La mujer aprovecha la situación, da parte de enferma y se escapa con ese dinero, suficiente para ayudar a su amante y seguir en su sueño de estar juntos.

Psicosis fue una película visionaria para la época sin lugar a dudas, primeramente por el contenido del relato, se ve la mujer en ropa interior, amantes en clandestinidad, evasión de impuestos, vicios, en fin, tabúes y miserias por demás, pero amén de esto, lo que la hace ir un paso más allá es su técnica, tanto en lo visual como en la musicalización, puesto que, como se sabe en estos días, es un gran aporte para enfatizar las escenas, más aún si son de terror, el sonido nos anticipa el tipo de imagen que vamos a presenciar y nosotros como espectadores, nos preparamos para lo que va a ocurrir. Psicosis es la película de terror por excelencia, la cual marcó un antes y un después en el suspense, término hoy utilizado cuando el público posee más información que los propios protagonistas sobre lo que va a acontecer o sobre aquellos hechos que sucedieron anteriormente en la historia; es decir, que se le da más importancia al espectador que a los personajes para crear tensión.

La gran y clásica escena de terror de todos los tiempos, es la del momento del asesinato de Marion. Gracias a la excelente selección de planos, sumado a la musicalización, hicieron que ese momento sea el clímax de la película y del terror propiamente dicho. El director nos introdujo metafóricamente en la secuencia, sentimos como espectadores que participamos del asesinato y a su vez, sentimos el dolor, el llanto y el padecimiento de la mujer. Nos introdujimos en la ducha casi orgásmica de Marion al comienzo de la escena, para por último sufrir con ella esas apuñaladas que parecían traspasar la pantalla. Astutamente, el director utilizó los claros oscuros, las sombras e iluminación soberbia para no dilucidar al verdadero asesino.

Figura N° 2: Escena escalofriante donde Norman disfrazado de su madre, apuñala repetidamente a Marion. Fuente: imagen obtenida del DVD de la película.

Gracias al montaje meticulosamente pensado por el director, se logró una escena cargada de significación y de signifiante. Se dijo menos de lo que en verdad se mostró, pues es justamente en ese momento, que la historia dio un nuevo giro; quién y por qué mató a Marion.

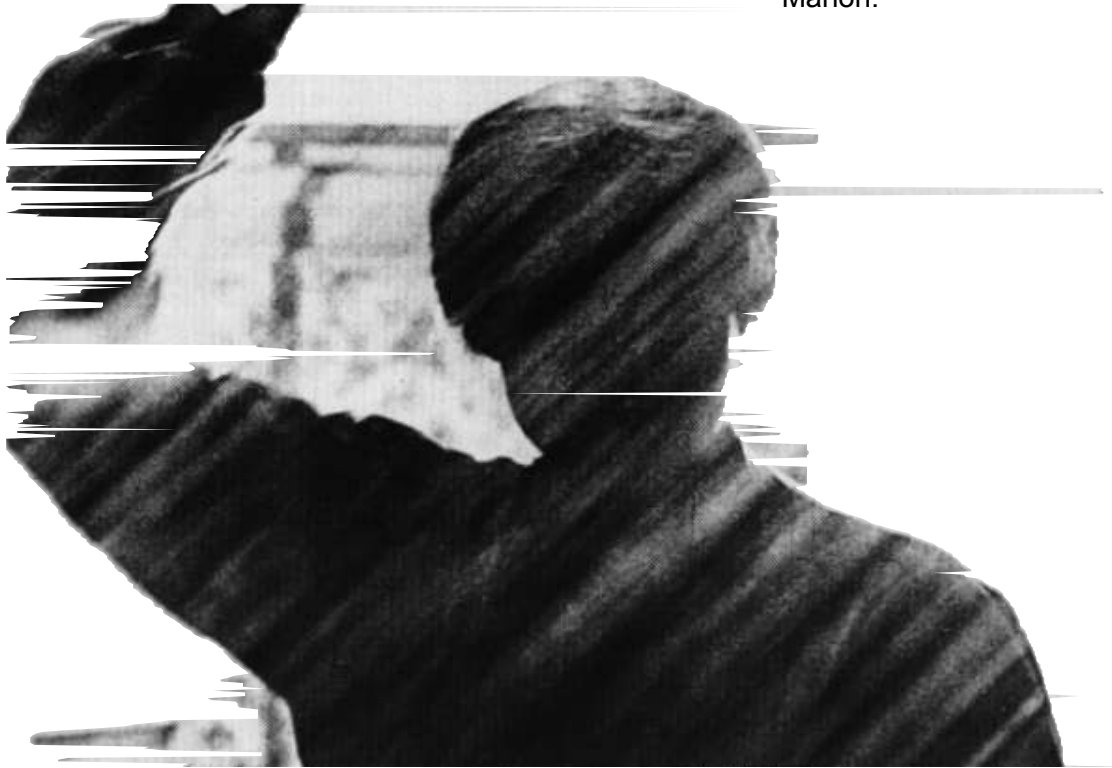
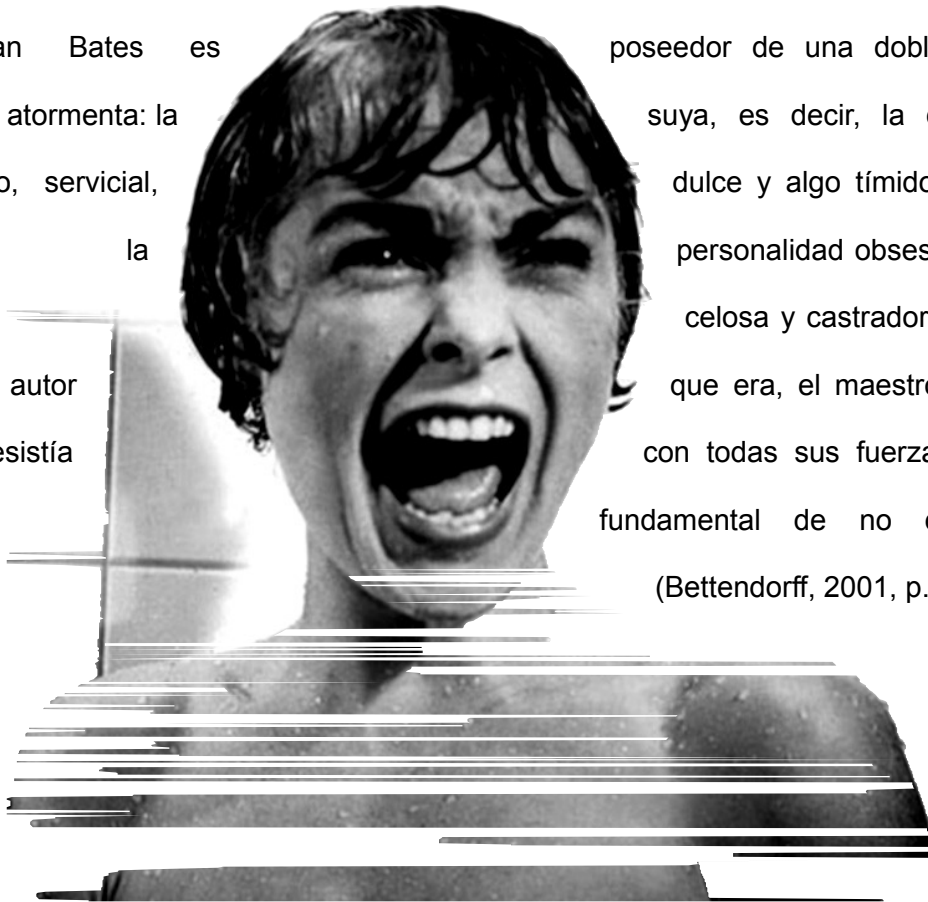


Figura N° 3: Clásico grito de Marion al ver a Norman con el cuchillo atacándola. Fuente: imagen obtenida del DVD de la película.

Norman Bates es  
que lo atormenta: la  
sumiso, servicial,  
con la

Como autor  
"se resistía

la



poseedor de una doble personalidad  
suya, es decir, la de un hombre  
dulce y algo tímido que contrasta  
personalidad obsesiva, dominante,  
celosa y castradora de su madre.  
que era, el maestro del suspense  
con todas sus fuerzas a la pulsión  
fundamental de no dejar huellas."  
(Bettendorff, 2001, p.114).

Hitchcock  
para mostrar

esquizofrenia y

doble personalidad del protagonista, implementó diferentes recursos visuales y de discurso, tales como los espejos para reflejar a Norman, la iluminación por contraste de una silueta en la ventana de la casa, repetidamente aquel le comenta a Marion sobre la inestabilidad de su madre, lo antisocial y solitaria que es. Un símbolo que también se logró detectar, fue ver el rostro en más de una escena, de Norman mitad iluminado mitad no, quizás podría leerse como la parte clara, buena y la parte oscura mala del personaje.

El protagonista es mostrado también desde su lado perverso, como la escena que espía a Marion quitando un cuadro y asomándose por un agujero en la pared, la manera en que la mira en todo momento, la forma de masticar cuando el detective acude al lugar una

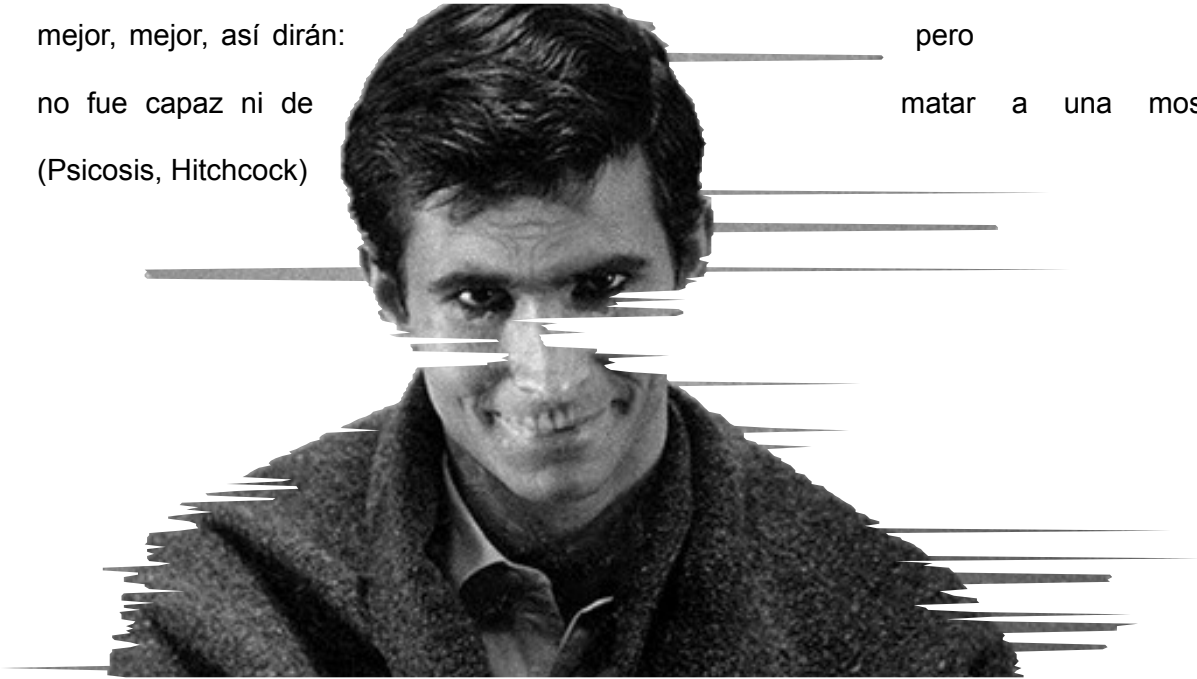
vez fallecida Marion, su hobbies por los pájaros disecados, esa obsesión por observar la vida y la muerte; y más que nada la muerte. Todos estos patrones que sirven para identificar a una persona enferma, psicótica. El momento en que lleva al pantano, de noche, a Marion y la arroja con el auto, se lo ve disfrutar de esa situación, de participar y ver cuidadosamente cada instante mientras el auto se hunde.

Psicosis, se ha transformado a lo largo del tiempo en una película de culto y no puede faltar en la videoteca personal. Quizás sin haberlo buscado, el director logró cautivar a generaciones tras generaciones amantes del suspense, objeto de análisis de más de un autor y estudiantes de cine, pues gracias a esta película, se cambió la forma de hacer y ver el cine de suspense.

Figura N° 4: Escena final Marion esperando ser interrogado por la policía, expone su esquizofrenia. Fuente: imagen obtenida del DVD de la película.



“No voy a matarte, tranquilízate. Seguro me están vigilando, mejor, mejor, así dirán: pero si no fue capaz ni de matar a una mosca”.  
(Psicosis, Hitchcock)



## 6. Análisis del desarrollo de personajes cinematográficos clásicos

### 6.1: Pink Floyd the wall de Alan Parker (1982)

En 1978, Roger Waters (1943), el genio de Pink Floyd, decidió sacar todas las fobias, entendidas por La Real Academia Española (2001) como “aversión obsesiva a alguien o a algo”, de su cabeza y convertirlas en una ópera-rock, The Wall. La acción se centra en la vida de Pink, un joven que a lo largo de su vida ha pasado situaciones traumáticas y por ello se va distanciando de la sociedad, construyendo un muro imaginario.

Del principio, la vida de Pink gira alrededor de un abismo de pérdida y aislamiento. Llevado una nación devastada por guerra que toma la vida de su padre en nombre del deber, impuesto, y una madre sobre protectora que prodiga las medidas iguales de su amor y fobias

en su hijo, Pink decide construir una pared mental entre él y el resto del mundo de modo que él pueda vivir en un equilibrio constante, alienado, que La Real Academia Española (2001) define como “estado mental caracterizado por una pérdida del sentimiento de la propia identidad”, libre de los problemas físicos y emocionales de la vida.

Desde su niñez se puede ver cómo el personaje crea su vengativo mundo interior, desde la falta de su padre quien muere en la guerra y la falta de presencia afectiva de su madre quien lo maltrata, sobre exige y reprime. Marcas que quedarán toda su vida.

Cada incidente que causa el dolor de Pink es aún otro ladrillo en su pared creciente: una niñez huérfana de padre, una madre dominante, un país cuyo rey firma el certificado de defunción de su padre con un tampón, la superficialidad de estrellato, un matrimonio alejado, medicinas, drogas. Como su pared se acerca al fin, cada ladrillo lo aleja más del resto del mundo. Gran simbolismo de aislación, mecanismo de defensa, un ser antisocial, difícil de llegar y conocer.

Aún el minuto es completo, Pink, paradójico su nombre pues nada es color de rosa en su vida, comienza a realizar, comprender, los efectos adversos de aislamiento total mental, desvalidamente mirando como su psiqu fragmentada se une en el personaje mismo dictatorial que fastidió el mundo durante la segunda Guerra Mundial, cicatrizó su nación, mató a su padre, y así profanó su propia vida del nacimiento.

La culminación en una prueba, un juicio mental tan teatralmente rico como la mayor etapa muestra, los finales de historia con un mensaje que es tan enigmático y circular como el resto de la vida de Pink. Si en última instancia es visto como una historia cínica sobre la

inutilidad de vida, o un viaje esperanzador de muerte metafórica y renacimiento, *The Wall* es seguramente digno del título arte.

El contexto histórico de los años 70s y 80s se puede ver tanto implícita como explícitamente. El objeto central de la película, el muro, tiene doble connotación. Primeramente los traumas psicológicos desde niño de Pink que fueron aumentando durante el transcurso de su vida con el agregado de drogas, sexo, vicios varios. Y segundo, basándose en la época en que fue filmada, donde el mundo se dividía en guerras, en genocidios, discriminación, xenofobia.

Contexto donde se ubica el muro de Berlín, vale aclarar que Alemania, Berlín específicamente, se encontraba dividida literalmente por un muro también denominado El Muro de la Vergüenza por la opinión pública occidental y barrera protectora antifascista por la República Democrática Alemana, RDA, fue parte de las fronteras intraalemanas desde el 13 de agosto de 1961 hasta el 9 de noviembre de 1989 y separó el Berlín Occidental del Berlín Oriental y de la RDA, contando con un total de 120 km. Fue uno de los símbolos más conocidos de la Guerra Fría y de la separación de Alemania. Muchas personas murieron en el intento de superar la dura vigilancia de los guardias fronterizos de la RDA cuando se dirigían al sector occidental.

También se puede hacer referencia a la época Nazi, ya que por momentos Pink parece caracterizar a Hitler con su atuendo, su manera de desempeñarse como líder de un grupo xenófobo, con seguidores de ideología y cometiendo delitos imperdonables. La denotación no es más que lo que expresa la imagen, el muro y la connotación es la lectura,

lo que quiere decir The Wall que simplemente son los sentimientos ocultos o reprimidos del personaje desarrollados desde su niñez, su falta de afecto, de contención.

La película mantiene esta variedad de interpretaciones mediante el uso de las imágenes como si fuesen capas que, a veces fluyen y otras veces colisionan entre sí. Por ejemplo, las animaciones de Gerald Scarfe pueden mostrar la metamorfosis de una paloma en un símbolo de la Alemania Nazi, pasando por la Fuerza Aérea Real, para llegar finalmente, a las ruinas de Inglaterra, echando por tierra todo mito sobre el Ave Fénix.

Tiene imágenes reales y no reales. Es una película que juega mucho con las imágenes y los elementos que se ven en ella, la repetición de ciertas escenas como la del niño corriendo por el campo o cuando el está viendo la televisión en su habitación. Las imágenes reflejan una especie de poesía demente. La sangre, goteando en una pileta o en una tina llena de espuma de afeitar, muestra en la película una escena exquisita, al igual que la luz, representada en el fósforo y en el tubo fluorescente, parece dar calidez a la vez que tiñe las distintas escenas con un resplandor opresivo. The Wall es una combinación de imágenes y animaciones alegóricas aliñadas con una excelente banda sonora de Pink Floyd, en lo que es un perfecto paradigma de opera-rock. La letra de las canciones hace a la vez de narrador.

Los elementos sonoros, los efectos de sonido, cuando aparece el muro y utilizando el zoom in para ver de cerca la imagen en silencio hasta escuchar una fuerte explosión de cómo va cayendo el muro. Se trabaja desde la música, ya que no es necesario tener un dialogo para comprender lo que la película expresa.

Lo abstracto viene dado por convenciones, por ejemplo las letras, como el cuaderno del niño, las palabras en el pizarrón o el símbolo nazi. Simplicidad y complejidad, los elementos en el contexto que se ve en la película. Cuando esta la toma de todos los niños vestidos de negro o cuando el esta en el campo viendo televisión y el niño esta allí. También resaltando el pájaro en animación que se convierte en cruces al final. En The Wall, el sistema educativo aparece como un mecanismo diseñado para aplastar la creatividad de los niños, y la madre de Pink como un gigante absorbente y sobre protector.

Los temas universales sobre el amor, el sexo, la guerra y la opresión, se unen a cada escena, mientras Pink intenta racionalizar de alguna manera su mundo. En varias escenas, uno casi puede escuchar a Waters describir cómo él quiere que se filme la escena para representar tal o cual tipo de simbolismo.

El simbolismo de las imágenes en la película, como bien sabemos a parte de tener fotogramas normales, el film cuenta con algunas imágenes que están en forma de dibujos animados o caricaturas, estas escenas vemos que guardan mucha relación con lo que esta pasando en la vida real del personaje, es como si esos dibujos fueran el mundo subjetivo o la vida imaginaria que se crea el personaje de las cosas que pasan a su alrededor.

Entre las imágenes que más se ven son los dibujos de aves, de manera especifica un Águila que se va transformando luego en un monstruo, pero si tratamos de darle un significado veremos que un águila es un ave de caza que se alimenta de animales indefensos y es un gran depredador que cuenta con una excelente vista, esto nos podría dar a entender que el se siente como una presa que esta en la sociedad y que en cualquier momento lo pueden capturar, esto hasta que decide cambiar y se vuelve el cazador.

Otros dibujos que aparecen también muchísimo en la película son las sombras o grafitis de personas que ya sea se agranden, se hagan mas pequeñas o grandes el personaje cree que son personas que lo atacan o que en todo momento lo están observando. En los dibujos el director lo que nos trata mostrar son las debilidades, fobias, y obsesiones del personaje principal; además de hacer una fuerte critica acerca de las instituciones y de lo que estaba pasando en la sociedad Europea en ese momento, y eso lo vemos reflejado en la manera de vida, en las palabras del cantante o Pink en la película, en donde dice que la juventud se deje llevar por las acciones de sus músicos favoritos, y son sus seguidores y personas que no tiene voto sino que se dejan llevar por las cosas que ocurren la sociedad que los rodea.

Las etapas por las cuales el personaje principal va a pasar durante el desarrollo de la película son desde que nace, su niñez, su adolescencia, juventud y adultez. El protagonista cambia por completo cuando forma un grupo de seguidores que están basados en cambiar la sociedad y hacerla pura, y matar o exterminar a todas las personas que no sean igual a él.

El director para mostrarnos las etapas de vida del personaje nos las enseña desde distintos puntos de vista, usando un montaje alterno, distintos tipos de iluminación, ritmos en como se van presentando los cuadros, elipsis y también utiliza mucho lo que son los Flashbacks y los Flash fowards, esto ya que no vamos a ver la vida del personaje en un orden cronológico sino que al contrario vamos a ver todas las etapas de su vida en un orden bastante confuso o a veces hasta ilógico, el montaje esta regido por causa- consecuencia, ya que vemos que por un motivo el personaje adopto una postura acerca o lo que esta viviendo; por ejemplo: en las escenas de cuando el es un niño podemos notar que durante su niñez

estuvo muy involucrado en el tema de las guerras y la falta de la figura paterna, pues perdió a su padre siendo muy niño y le quedo solo la figura materna.

Otra etapa en donde vemos que van cambiando las imágenes según lo que va recordando el personaje es cuando él se esta afeitando frente al espejo, una autoflagelación, en ese momento se acuerda de cómo era el estar solo en el parque, o la falta de amigos, y gracias a esto lo vamos a ver a Pink como un lidera de un secta o un grupo radical de personas que trataban de limpiar o purificar a la sociedad de personas homosexuales, negros, rateros, etc.

La etapa que mas impresiona y que se ve bastante durante toda la película es como su madre influye en su vida y en sus relaciones amorosas mas adelante, ya que veremos como el se va a casar y al momento de entrar en su locura va a perder a su esposa, debido a que ella se ira con otro. Esto lo lleva totalmente fuera de control y se vuelve completamente loco, es cuando lleva una joven a su casa, y vemos como hace catarsis, según Freud (1998) es "la expresión física de una emoción por el recuerdo de un acontecimiento traumático, lo cual conduce a menudo al alivio del síntoma perturbador", dentro de su locura tirando las cosas, destruyendo la habitación.

El tema de la mujer es muy importante en esta película pues como sabemos durante esa época la mujer no tiene ni voz ni voto entonces es tratada de una manera bastante vulgar como si fuera cualquier cosa, y el director nos la muestra más como un objeto que como una persona, que tiene sentimientos. Esto lo vemos reflejado en muchos dibujos que en un comienzo aparecen en forma de flores, pero luego van tomando forma de figuras femeninas como mujeres, vaginas, piernas, etc.

Esta película es claramente una forma de exteriorizar los pensamientos por parte del director. Muchas veces los dibujos parecen situaciones recreadas de sueños, las drogas y todo el mundo del protagonista está entre la cornisa de lo real y lo imaginario. Por esto fue seleccionada como análisis aunque quizás nunca se logre entender lo que el director verdaderamente quiso expresar, lo deja más bien a la interpretación personal, a la identificación con nuestras propias experiencias, conflictos y marcas.

## 6.2: La celebración de Thomas Vitenberg (1998)

Esta película es un buen ejemplo de análisis porque representa a la familia, a sus integrantes y a las diferencias que existen entre ellos, se puede decir que como en todos los



casos. Sus miserias, secretos, unidad y separación están expuestos en este film peculiar de Thomas Vitenberg.

La celebración es la primera película filmada bajo las normas del DOGMA 95, según José María Caparrós (2001) fue fundada en Copenhague, a principios de 1995, bajo un manifiesto firmado por el director Lars Von Trier y por el director aquí citado, el cual proclama diez reglas vanguardistas opuestas a la cinematografía convencional. Y son los siguientes:

1. El rodaje debe realizarse fuera de estudio. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos, si un accesorio en concreto es necesario para la historia será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio.
2. El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa, no se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda.
3. La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento, o inmovilidad, con la mano están autorizados.
4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada, si hay poca luz la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara.
5. Los trucajes y filtros están prohibidos.
6. La película no debe contener ninguna acción superficial, muertos, armas, etc., en ningún caso.
7. Los cambios temporales y geográficos están prohibidos, la película sucede aquí y ahora.
8. Las películas de género no son válidas.
9. El formato de la película debe ser de 35 mm.
10. El director no debe aparecer en los créditos.

Particularmente una escena importante en la película es la que Helene entra a la habitación en donde Linda se había quitado la vida y en la que ella se hospedaría para la ocasión. Ahí tiene sensaciones raras, presentimientos de que algo o alguien, el fantasma de su hermana estaría presente. Acomodando un poco la habitación ve un movimiento raro, la toma aparece movida desde el baño y eso nos da la pauta de que es Linda quien está ahí y que ese lugar es clave.

Helene entra a éste y comienza a buscar pistas. Encuentra en el techo arriba de la tina el dibujo de un pez con una flecha hacia abajo hecho con sangre, sigue buscando informantes de la muerte de su hermana y recuerda que ese era un juego al que solían jugar, el precalentamiento, un indicio de que hay algo más ahí. En la escena siguiente vemos a Michael y a Mette, su esposa, sentados en la punta de la cama uno de cada lado, muy fríos tal como es su relación, él se acerca a ella tenso, bruscamente como si fuesen a tener sexo. Aparece nuevamente Helene buscando pistas de la muerte de su hermana en el baño.

Christian está en su cuarto con la mucama, quien llora y le cuenta sus problemas, él la escucha pero no entiende y se incomoda, le da algo para beber y que se tranquilice. Helene encuentra flechas, más informantes. La mucama le pide a Christian que la desvista, él se incomoda y se muestra distante. Michael y su esposa tienen relaciones sexuales brutalmente, la cámara está cenitalmente puesta. Mette aparece, luego de tener relaciones como pensativa en un paneo por la habitación toda desarreglada. Christian, pensativo, sacude un vaso de agua.

Esta secuencia de escenas cortas es un indicio de resumen de la base del conflicto de la película. Primeramente como lugar principal aparece el baño, la tina, el agua, informantes del suicidio de Linda, el sexo bestial de Michael con su esposa nos indica y nos

informa lo que posteriormente cuenta Christian en el brindis por el cumpleaños de su padre. La confesión de que éste abusaba sexualmente de ellos cuando eran niños en el baño. Todas estas escenas en planos cortos nos dan la sensación de asfixia, de ahogo, de bronca, de no poder escapar.

Luego vemos que Helene encuentra una carta, claro y muy explícito informante del suicidio de Linda. Mientras ella la lee, aparecen escenas de la mucama bañándose en el cuarto de Christian totalmente sumergida y con los ojos abiertos en el agua. Símil al suicidio. Comienza una sucesión de imágenes de primeros planos y detalles de vaso de agua, la mujer en la tina y la cara de Helene llorando. Indicios e informantes de la terrible situación por la que tuvieron que pasar los mellizos Christian y Linda.

Helene oculta y niega lo que dice la carta así como también su padre hizo con el abuso de sus otros hijos. Michael discute con su esposa porque se cayó en la ducha por la cantidad de jabón que había en ella. El jabón es un informante e indicio de querer lavarse la suciedad externa e interna. Christian también tiene una especie de fobia con sus manos y las limpia continuamente.

Helge, el padre, está en una escena borrosa corriendo por el patio con su nieto, o sea alguien pequeño, escena que se suma a los indicios anteriormente mencionados del abuso.

La escena del primer punto de giro, donde Christian confiesa el abuso de su padre ante toda la familia es la escena donde se hace explícito el abuso y quizás el primer indicio de la causa y la forma de la muerte de su hermana Linda.

La estética general de La celebración, es la estética basada en el DOGMA 95. Las películas filmadas de acuerdo a este movimiento deben ser filmadas en escenarios naturales

evitando las escenografías armadas en los estudios, con cámara en mano o al hombro, grabada con sonido directo y sin musicalizaciones especiales. Todas estas especificaciones buscan dar a la historia un tono más realista.

En La celebración se ve la llegada de los invitados, las conversaciones relativamente rutinarias, previsibles, que introducen a la servidumbre y a los aristócratas. Las cámaras son desprolijas, hiperkinéticas, con mucho movimiento y la iluminación natural aparecen allí como un mecanismo al devenir dramático. La violencia explícita no es mucha; la contenida no podría ser mayor. La sensación de que todo está por estallar, por caso, es más frecuente. La unidad de lugar y la concentración del tiempo sugerirán, al fin, a un puñado de almas presas en su claustrofobia. El contenido de la película es sumamente completo y atrapante, la estética en un principio cansa pero luego se entiende como gran aporte a la trama.

Es una historia dolorosa y degradante, por la exteriorización del incesto paterno, existe una liberación en la sociedad occidental en cuanto a estos temas, el padre es puesto en evidencia en el medio de su cumpleaños, por el hijo, además se entrevé que es miembro de la masonería, grupo oscuro, secreto. Una de sus hijas se había suicidado, causa que intentaron ocultar hasta ese día que su hijo esclareció el hecho. Tras haber pasado por varios psiquiátricos, toda una vida marcada por su aborrecido padre, decidió hacer catarsis y desahogarse ante todo el público ahí presente, la familia completa.

Con respecto a las características de los personajes se puede observar que Christian es un personaje muy retraído. Es el hijo mayor y mellizo de Linda. De chico fue abusado por su padre y eso obviamente marcó el resto de su vida y lo llevó a tener muchos problemas de relación y psicológicos. Es uno de los principales personajes pues descubre o intuye la

causa de la muerte de su hermana. De grande y en el momento más indicado para él pero menos para su padre pone de manifiesto lo sucedido de chico y asombra a su familia quien lo trata de mentiroso. Le cuesta relacionarse con las mujeres y con las demás personas. Tiene una especie de fobia con sus manos y las limpia a cada rato por sentirse sucio por dentro.

Helge pertenece a la Masonería, secta de las elites. Es un hombre frío, calculador, de carácter fuerte, cabeza de familia y se hace imponer como tal. El hecho de que pertenezca a esa secta también puede ser tomado como la parte oculta de su personalidad, su otra personalidad. Según lo comentado por su hijo mayor Christian, abusaba de ellos cuando eran chicos en la ducha y aparentemente fue el causante del suicidio de su hija Linda.

La celebración es un filme que más allá de la innovación vanguardista de estilo, plantea un problema social posmoderno que no se debe dejar pasar y que por lo contrario, debe denunciarse y penalizar tanto jurídica como socialmente.

### 6.3: Pecados capitales de David Fincher (1995)

Este film se basa, como su nombre lo indica, en los siete pecados capitales, Somerset, a punto de jubilarse y, David Mills se unen para resolver su objetivo de encontrar al autor de unos asesinatos que toma como base la relación de los siete pecados capitales: gula, avaricia, pereza, soberbia, lujuria, envidia e ira.

Somerset y Mills son dos personas completamente distintas, el primero es sereno, reflexivo y culto; mientras que el segundo es joven, impulsivo y no sabe calcular las consecuencias de sus actos. Mills y Somerset abordan el caso de formas distintas, mientras que el primero repasa una y otra vez las pruebas tratando de encontrar alguna pista, el segundo acude a una biblioteca para hallar y estudiar los libros mediante los cuales el asesino se podría haber inspirado.

Somerset entra a la biblioteca de noche, cuando ésta se encuentra cerrada y custodiada por seis vigilantes. Cinco de ellos se encuentran jugando al poker mientras que otro se halla en la puerta. Somerset en tono jocosos los reprende que porqué rodeados de tantos saberes, pueden preferir jugar a las cartas. Por supuesto que las contestaciones que recibe son en el mismo tono, a bases de risas y bromas.

En contraposición se encuentra Juan Pérez, el asesino, del cual no se sabrá absolutamente nada hasta la tercera víctima. Pues es ahí donde los detectives lo rastrean. El objetivo del mismo era predicar lo que la Biblia habla sobre los siete pecados capitales, pero de una manera éticamente errada, llevándolos a cabo mediante asesinatos. Él también fue protagonista de uno de ellos, el de la envidia, pues Pérez manifestó ese sentimiento para con el detective Mills.

Finalmente el conflicto se resuelve con la victoria del asesino, Juan Pérez pues concluyó con su obra de cumplir los siete pecados. El último eslabón le correspondía a Mills, el de la ira. El asesino le comunicó su envidia, la cual llegó a su punto máximo cuando asesinó a la mujer de Mills y al bebé que ambos esperaban. Eso hizo que Mills reaccionara matándolo. Juan Pérez logra así culminar su objetivo y vencer a sus oponentes.

La primera secuencia, la introducción de la película, comienza en el departamento de Somerset, te muestra toda su rutina dando indicios de su personalidad. Presentan a Mills, dan pautas de su personalidad también, de igual forma implantan la personalidad de la película, el ambiente, los decorados, la iluminación, haciéndonos ver que es una película gris, algo amarga y pesimista. Vemos a la esposa de Mills, notamos la relación de los dos, el deseo de protección que siente Mills hacia ella.

El primer asesinato igualmente ocurre en la primera secuencia, introduciéndonos a lo que será la trama de la película, y esta primera secuencia termina cuando están los detectives Mills y Somerset en la oficina del jefe, donde Somerset alega que Mills es muy nuevo para tomar un homicidio como éste, hasta ese punto todo ha sido introductoria.

En la segunda secuencia ocurre el segundo asesinato, el cual le asignan a Mills, el primero fue asignado a Somerset, y ambos investigando por sus lados se dan cuenta de que hay una relación entre los dos asesinatos, notan el concepto que está utilizando el asesino para matar. Esa es la unidad dramática de la secuencia, hasta ese punto nos iban mostrando cómo ambos investigaban casos, supuestamente individuales, pero luego se registra una relación entre ellos. Pero es cuando están en la sala de estar de Mills, cuando él le muestra

las fotos del segundo asesinato que Somerset se involucra en el caso y lo siguen juntos, lo que no había pasado del todo hasta ese momento, y ahí termina la segunda secuencia.

En la tercera secuencia investigando juntos, el mismo asesino los lleva a la tercera víctima, que al final en realidad no les sirve de nada, pero con una ayuda extra logran llegar a la casa de Juan Pérez quien es el asesino. Hasta aquí no tenían ni la menor idea de quién podría ser ni dónde vive, ya en esta tercera secuencia les dan la pauta para encontrar al asesino. Luego ya saben por lo menos dónde vive, y buscan en su departamento, sin encontrar realmente nada que los ayude, pero continúan investigando, conociendo al asesino, quien continúa cometiendo asesinatos, y esta parte termina con la auto entrega del asesino en la Jefatura de Policía.

El primer cambio se registra en la escena en la cual descubren la relación entre los dos asesinatos ocurridos hasta ese momento. Puesto que con éste descubrimiento la historia toma una nueva dirección, Mills y Somerset se unen en la investigación, y ya tienen una idea de lo que está haciendo el asesino. Finalmente el asesino Juan Pérez, se entrega, esto cambia de nuevo el rumbo de la historia que ya se tornaba monótono puesto que no descubrían nada lo realmente relevante como para encarcelar al sospechoso. Pero con su auto entrega a las autoridades policiales el relato se torna más excitante.

Esta película expone claramente los defectos humanos, cómo funciona la mente, lo que nos hace ser mortales, pecados capitales se funda desde la noción del catolicismo que nos han prácticamente impuesto desde niños. Hacer una cronología del film resultó válido para explicar el funcionamiento y la desenvoltura de un psicópata suelto en la ciudad. Una vez más se analizó la psiquis del ser humano en pantalla, esta vez mostrado desde el punto de vista de la sociedad, no sólo el psicótico, sino cada uno de nosotros representado por



algún personaje, es decir que todos somos pecadores, de alguna u otro manera, está escrito ya en nuestra génesis.

## 7. Reflexiones sobre directores y personajes

Analizadas ya las películas en los capítulos anteriores, se realizará a continuación una reflexión en base a lo expuesto sobre los personajes y el autor seleccionado.

La filmografía de Hitchcock es digna de un análisis desde los fundamentos del psicoanálisis de Freud. Hemos visto con anterioridad y comparamos los elementos característicos que determinan a este importante director como autor cinematográfico. Desde sus comienzos se basó en el desarrollo del film desde la focalización en la narrativa y en el cómo de la historia. Es decir que utilizó el arte para crear y representar su propio ser y dejar su huella.

Fue así cómo seleccionó específicamente a su equipo de trabajo, en especial los guionistas y el musicalizador, para que logren exteriorizar sus pensamientos. Gracias al excelente diálogo retórico y siempre oportuno, más la implementación de elementos significativos para la historia, lograba crear un mundo maravilloso donde el espectador quedaba obnubilado.

Cada frase dicha cargaba consigo todo un mundo de connotaciones que hacían pensar al público. Los espejos, como elementos representativos de las personas y el encuentro con su yo reflejado, los pájaros como símbolo reiterativo del terror, pues por lo general, si se está tranquilo y en silencio, por ejemplo, y se oye el ruido de los pájaros

volando, uno se asusta porque cree que vienen a atacarlo, son una constante en la filmografía del director.

Citando específicamente al psicoanálisis, se puede ver que Hitchcock tenía una particular obsesión con el complejo de culpabilidad, los asesinatos, la perversión a la que llevan los mismos, doble personalidad. En consecuencia, se proclamó el maestro del suspense, no en vano.

Sus personajes son compuestos desde el sentimiento de ocultar algo, el morbo por lo prohibido, lo perverso, sus caracterizaciones son complejas, personajes complejos, quizás él mismo era un ser complejo, o al menos así solían describirlo. Todo esto siempre relacionado con algún hecho de la infancia que marcaba el desarrollo de la vida del personaje. Uno de los logros del gran director, fue llevar a la pantalla y así humanizar las miserias humanas. Las películas dejaron de ser típicamente de género, donde el espectador sabía de antemano lo que vería, para darle mayor importancia a la trama con un gran refuerzo de técnicas estilísticas. El espectador dejó de ser pasivo, para empezar a pertenecer a las imágenes, porque primeramente, lo que estaba viendo, ya no eran personajes soñados en su mundo ideal, sino que ese personaje que se mostraba en pantalla, podría ser cualquier de nosotros, pues le sucedía lo mismo que a cualquier ser humano en la vida real, y en consecuencia el espectador comenzó a puntualizar en la trama.

Hitchcock fue un innovador y visionario, rompió todos los estándares establecidos y formó lo que luego se llamó el cine de autor, donde los hechos en sí nos son tan importantes como el más allá de lo que se ve, qué se quiso mostrar, qué oculta tal o cual escena.

En relación a las películas donde se hizo hincapié en los personajes, podemos decir que, en el caso de *The Wall*, es una película que no puede faltar en nuestra videoteca, más allá de ser estudiantes de cine o seguidores de la música de Pink Floyd, es una obra de arte que deja mucho para interpretar, para pensar, para ver infinitas veces, pues cuanto más uno la ve más fruto le saca. Nos hace replantear como ser humano, como sociedad y nuestra función en ella. Refleja los suburbios de una época que no se debe ignorar, por lo contrario lo que nos produjo fue la sensación de informarnos mucho mejor, de actuar desde nuestro humilde lugar y aunque nos tilden de locos rebeldes, nunca está de más expresarse, a nuestra manera, le pese a quien le pese.

Pink es la personificación del hombre actual, del hombre que siente, sufre, vive, que está cansado del maltrato, del mal uso del poder de unos pocos, de la discriminación. Este personaje representa miles de jóvenes de nuestros tiempos, personas que no encuentran su lugar en el mundo, que se sienten solos y excluidos, y cómo encontrarlo si vivimos en un mundo donde abunda la materialidad, los excesos, la tristeza interior, un mundo donde gobiernan unos pocos para unos pocos privilegiados, donde la situación demográfica aumenta cada vez más y que es inversamente proporcional al estado interior de sus habitantes, la soledad.

La película *La celebración* se funda bajo una nueva forma de representar en el cine, el DOGMA 95, con esto ya se parte desde la base de la rebelión del director frente al sistema impuesto hasta ese momento. Situándonos en la historia, se trata sobre una familia burguesa

que se reúnen para celebrar el cumpleaños del padre, Helge. El director nos intenta mostrar la realidad propiamente dicha, desde el recurso estilístico utilizado, hasta la historia en si.

La trama relata una historia que por cruel que parezca, ha sucedido y lamentablemente aún en nuestros días, sucede en cualquier hogar y estrato social. Los abusos a los niños, el poder desmedido del padre en la familia, el respeto, o bien el miedo que se le tiene. Los secretos que todos los integrantes saben pero que dan por alto, las amenazas de unos a los otros, el demostrar hacia afuera lo opuesto a lo que se es por dentro, tanto como personas, como también familia. Las mentiras y engaños cíclicos en los que se envuelven.

La división familiar, el odio, la no comunicación entre ellos, es en la actualidad moneda corriente. Las nuevas generaciones tienden a distanciarse física y mentalmente de sus superiores, quizás por diferencias en pensamientos, en maneras de vivir, o bien, por acontecimientos traumáticos que sufrieron de chicos. Es más común ver a un hijo sublevarse como lo hizo uno de los protagonistas en el film. Ya no soportan lo impuesto y establecido dictatorialmente. Se enfrentan con los monstruos, ya no le tienen miedo. Señalarlos, poner en evidencia a los que actúan mal, castigarlos en vida. Las mujeres han adquirido gran importancia, aumentado su desempeño y se han involucrado más en lo social, es decir que tienen voz y voto y son respetadas como tal.

Para finalizar con las reflexiones, como su nombre lo indica, pecados capitales mantiene el eje y su estructura sobre la gula, la avaricia, la pereza, la ira, la envidia y la soberbia. Película más contemporánea, explicita la controversial religión del catolicismo.

Desde su génesis, el hombre pecó ya sea por la codicia, el deseo de lo prohibido, o por su esencia misma.

Con Pecados Capitales, pudimos ver claramente las miserias humanas, la perdición personal. Ya desde su título el director nos introduce en la historia y con la secuencia de apertura estratégicamente pensada y realizada, entramos en la oscuridad del pecado, de la mente humana siniestra. Con la religión católica como base se funda la trama que envuelve a un psicópata asesino, irrealizado personalmente, un ser inferior, enmascarado bajo la obsesión de ser quien no es, de tener lo que no se tiene. Parece ser esto, el leitmotiv de las sociedades posmodernas. Entendiéndose según la Real Academia Española (2001) como “Motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica.”

## Conclusión

Pensar el cine como el arte de la personificación de la mente del ser humano, hemos visto en el transcurso del ensayo, es bastante certero y menester de comparación. Se sabe pues que el conflicto esta en la esencia de las personas, tal expuesto por Freud. Ya sea con uno mismo o tan solo por pertenecer a una sociedad, donde esto se incrementa, es decir que convivimos con él toda la vida. Si bien existen maneras de evitarlo, el temperamento y las personalidades siempre afloran en situaciones dramáticas, pues es parte de nuestra existencia. Desde el titular, se planteó la hipótesis del cine como canalización de nuestros conflictos internos, aquello que está en nuestro ser pero que no siempre se puede exteriorizar.

Bien se sabe que el arte es un medio de expresión, particularmente y acotando el análisis al cine de autor, vimos que como tal, se basa en la particularidad de un ser, en la materialización de sus sentimientos, elecciones y experiencias vividas. Se parte desde un punto de vista, preconcebido y conceptualizado de una marca personal. Ahora bien, en base a lo expuesto se puede deducir que el cine es el medio por el cual una persona hace catarsis, los actores son el canal para exponer las marcas sufridas y curarlas a través del

método, la actuación. Es así como el espectador logra identificarse y permanecer frente a la pantalla inmóviles.

Muchas veces hemos escuchado la comparación de estar viendo una película con estar inmerso en un mundo de sueños, relacionándolo con la interpretación de los sueños del psicoanálisis, se sabe que éstos representan algo que está en nuestro inconsciente y que se materializa mientras dormimos, interpretado por otra cosa que está en lugar de lo que realmente nos pasa. Esto nos induce a pensar que cuando permanecemos frente a la pantalla, en consecuencia, estamos haciendo catarsis; pues aquello que vemos en algún punto es el reflejo de nuestro ser.

La persona no se siente bajo presión cuando mira una película, a diferencia de estar frente a un banquillo inquisidor, llamado terapeuta, más bien lo toma como una especie de juego o relajación. El espectador se identifica con el film, siendo de esta manera exitoso, desde el sentido de que no es el único al que le ocurren tales cosas, aquel humano que representa un yo, aquel lugar que se puede ocupar tranquilamente, pues es igual a mi. Por esto busca identificarse con el personaje principal para que juntos analicen y descubran la solución del conflicto. Puede ser esto también la causa por la cual mucha gente es amante de este medio, decir que se es estudiante de cine es palabra de honor, gracias a que se le tiene un cierto respeto y autoridad.

Conocerse a uno mismo, comúnmente llamado, hacer terapia, debería ser necesidad de todo ser humano para pertenecer y permanecer en una sociedad. Existen varios métodos y probablemente estamos envuelto en alguno aunque no lo hemos notado. El cine es un arte y como tal activa o pasivamente participamos de él. En este caso el actor es activo, por

ser quien lo ejecuta y el director o guionista pasivo. Cabe aclarar que si bien la obra parte del director, a su vez es quien elige al actor que cree interpretará mejor ese personaje, pero si el mismo no está de acuerdo o no se siente identificado, no acepta el proyecto.

Es decir que en cierto punto el actor debe sentir ese personaje y rol que ocupará. No es en vano que exista la libertad en un videoclub de seleccionar consciente o inconscientemente tal película, a partir de leer la sinopsis de la historia o comentarios de conocidos.

Como conclusión pero no menos importante, este trabajo surgió a causa de una reunión de amigos actores, quienes se quejaban por no tener un buen desarrollo escrito u oral del personaje que deberían representar, en los cortometrajes o películas, por ende no lograban llegar al mismo punto de vista que el director, pues cada uno lo interpretaba desde sus experiencias. A lo largo de la carrera hemos visto en las respectivas materias de guión o dirección de actores, cómo describir los personajes principales o secundarios, pero no desde un desarrollo exhaustivo sino más bien superficial, morocho, alto, ojos marrones, etc.

En consecuencia podemos decir que este trabajo puede ser muy útil para ese tipo de asignaturas, como material de consulta, pero a su vez, se podría plantear la inclusión de psicología aplicada al discurso audiovisual como materia dentro de la carrera, o implementarlo en el programa de guión audiovisual. Dándole así un nivel de importancia merecida a la historia puesto que sin historia no hay personajes, sin personajes no hay conflicto, sin conflicto no hay guión y sin guión no hay película. Inspirado en la frase de Syd Field (1995).



## Lista de referencias bibliográficas

Alonso de Santos, J. (2007). Manual de teoría y práctica teatral. (vol. 6). Madrid: Editorial Castalia.

Arnheim, R. (1996). El cine como arte. Barcelona: Paidós Iberica.

Astruc, A. (1948). Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo. Citado en: Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (2007) Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones. (4ª. ed., vol. 17), Madrid: Ediciones Cátedra

Aumont J. (1992). La imagen. Barcelona: Paidós Iberica

Bazin, A. (1999). ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones Rialp

Bettendorf, M. (2001). Otro nudo en la soga: Rope como modelo de argumentación fílmica.

En Russo, E. (Ed.). Interrogantes sobre Hitchcock, Buenos Aires: Simmurg.

Capparrós Lera, JM y Martín, JJ. (2001). El cine de fin de milenio (1999 - 2000). Libros de cine. Madrid: Ediciones Rialp

Casetti, F. (1994). Teorías del cine. Madrid: Ediciones Cátedra

Costa, A. (1992). Saber ver el cine. Barcelona: Paidós Iberica.

- De Baecque, A. (2003). La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos. Barcelona: Paidós Iberica.
- Feldman, S. (2004). El director de cine: Técnicas y herramientas. Barcelona: Gedisa 2004.
- Feldman, S. (2002). La fascinación del movimiento. Barcelona: Editorial Gedisa
- Fernández Christlieb, P. (2004) La sociedad mental. Madrid: Editorial Anthropos
- Field, S. (1995). El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso. (2º. ed.) Madrid: Plot ediciones.
- Freud, S. (1998). Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica. España: Editorial Alianza
- Freud, S. (2002). Introducción al psicoanálisis. España: Editorial Alianza
- Lacan, J. (1966). Escritos: Psicología y etología. Madrid: Siglo XXI editores.
- Metz, C. (1977). El significante imaginario: Psicoanálisis y cine. Barcelona: Paidós Iberica.
- Metz, C. (1992). Christian Metz y la teoría del cine. Buenos Aires: Catálogos Editora.-
- Moreno Martín, F. y Muiño, L. (2003). El factor humano en pantalla: un paseo por la psicología desde el patio de butacas. Madrid: Editorial Complutense.
- Morin, E. y Adorno, T. (1967). La industria cultural. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española. (22ª. ed.) Disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/>
- Morin, E y Gil Novales, R. (2001). El cine o el hombre imaginario. (Vol. 127) Barcelona: Paidós Iberica
- Sadoul, G. (1979). Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días. (4ª. ed.). México: Siglo XXI editores.
- Stam. R. (2001). Teorías del cine. Barcelona: Paidós Iberica
- Stanislavsky, K. Magarshack, D. y Campos, J. (1983). El arte escénico. (9ª. ed.) Madrid: Siglo XXI.

Stanislavsky, K. Saura, J. (1994). El trabajo del actor sobre sí mismo. (Vol. 2). Citado en: Knébel, M. (2000). El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel. (2ª Ed., Vol. 2) Madrid: Editorial Fundamentos.

Strathem, P. (1999). Nietzsche (1844-1900) en 90 minutos [Filósofos en 90 minutos](#), [Paul Strathern Colección filósofos en noventa minutos](#). Madrid: Siglo XXI.

Tavernier, B. y Coursudon, J. P. (1997). 50 años de cine norteamericano. (2ª. ed.) Madrid: Akal.

Valera Bernal, J. (2009). La imagen en movimiento: el cine. Murcia: Contraclave. Disponible en: <http://www.contraclave.org/cine/lenguaje%20cinematografico.pdf>

## Bibliografía

Alonso de Santos, J. (2007). Manual de teoría y práctica teatral. (vol. 6). Madrid: Editorial Castalia.

Arnheim, R. (1996). El cine como arte. Barcelona: Paidós Iberica.

Astruc, A. (1948). Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo. Citado en: Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (2007) Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones. (4ª. ed., vol. 17), Madrid: Ediciones Cátedra

Aumont J. (1992). La imagen. Barcelona: Paidós Iberica

Bazin, A. (1999). ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones Rialp

Bettendorf, M. (2001). Otro nudo en la soga: Rope como modelo de argumentación fílmica. En Russo, E. (Ed.). Interrogantes sobre Hitchcock, Buenos Aires: Simmurg.

Capparrós Lera, JM y Martín, JJ. (2001). El cine de fin de milenio (1999 - 2000). Libros de cine. Madrid: Ediciones Rialp

- Casetti, F. (1994). Teorías del cine. Madrid: Ediciones Catedra
- Costa, A. (1992). Saber ver el cine. Barcelona: Paidós Iberica.
- De Baecque, A. (2003). La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos. Barcelona: Paidós Iberica.
- Feldman, S. (2004). El director de cine: Técnicas y herramientas. Barcelona: Gedisa
- Feldman, S. (2002). La fascinación del movimiento. Barcelona: Editorial Gedisa
- Fernández Christlieb, P. (2004) La sociedad mental. Madrid: Editorial Anthropos
- Field, S. (1995). El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso. (2º. ed.) Madrid: Plot ediciones.
- Freud, S. (1998). Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica. España: Editorial Alianza
- Freud, S. (2002). Introducción al psicoanálisis. España: Editorial Alianza
- Gómez Tarín, F. La imagen (¿cautiva?) filmica:relatividad del límite físico e imaginarios. Valencia: Bocc. Disponible en: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-imagen-filmica.pdf>
- Lacan, J. (1966). Escritos: Psicología y etología. Madrid: Siglo XXI editores.
- Macías Alba, J. (1998). Metamorfosis del encuadre: una aproximación a la noción de encuadre cinematográfico a través de Blade Runner. Madrid: Revista latina de comunicación. Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/53juana.htm>
- Metz, C. (1977). El significante imaginario:Psicoanálisis y cine. Barcelona: Paidós Iberica.
- Metz, C. (1992). Christian Metz y la teoría del cine. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Mitry, J. (2002). Estética y psicología del cine: las formas. (5ª. ed.) Madrid: Siglo XXI editores.
- Molano, M. M y Martínez Loné, P. (2006). La dimensión simbólica del jugador de videojuegos. Madrid: Icono 14. Disponible en: <http://www.icono14.net/revista/num8/articulos/02.pdf>

Moreno Martín, F. y Muiño, L. (2003). El factor humano en pantalla: un paseo por la psicología desde el patio de butacas. Madrid: Editorial Complutense.

Morin, E. y Adorno, T. (1967). La industria cultural. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Morin, E y Gil Novales, R. (2001). El cine o el hombre imaginario. (Vol. 127) Barcelona: Paidós Iberica

Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española. (22ª. ed.) Disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/>

Rivera Betancur, J. y Correo Herrera, E. La imagen y su papel en la narrativa audiovisual. Colombia: Imago. Disponible en:

<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n49/bienal/Mesa%2011/ImagoColombia.pdf>

Sadoul, G. (1979). Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días. (4ª. ed.). México: Siglo XXI editores.

Stam, R. (2001). Teorías del cine. Barcelona: Paidós Iberica

Stanislavsky, K. Magarshack, D. y Campos, J. (1983). El arte escénico. (9ª. ed.) Madrid: Siglo XXI.

Stanislavsky, K. Saura, J. (1994). El trabajo del actor sobre sí mismo. (Vol. 2). Citado en: Knébel, M. (2000). El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel. (2º Ed., Vol. 2) Madrid: Editorial Fundamentos.

Strathern, P. (1999). Nietzsche (1844-1900) en 90 minutos [Filósofos en 90 minutos](#), [Paul Strathern Colección filósofos en noventa minutos](#). Madrid: Siglo XXI.

Tavernier, B. y Coursudon, J. P. (1997). 50 años de cine norteamericano. (2ª. ed.) Madrid: Akal.

Valera Bernal, J. (2009). La imagen en movimiento: el cine. Murcia: Contraclave. Disponible en: <http://www.contraclave.org/cine/lenguaje%20cinematografico.pdf>

