



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Cine**

Proyecto Artístico: Guion de Largometraje

**Duelo patológico en el filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958): análisis de la narrativa visual y aplicación al guion de largometraje “Laberinto entre nosotros”.**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciado en Cine**

Autor:

Erick Andrés Cachipueno Belalcázar

GUAYAQUIL – ECUADOR

Año: 2021

## **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, Erick Andrés Cachipueno Belalcázar, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Cine y Audiovisuales. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del Estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

Agustín Garcells Suárez

Tutor del Proyecto Artístico

Julie Tomé

Miembro del Comité de defensa

Abel Arcos

Miembro del Comité de defensa

## **Agradecimientos:**

*A Mónica Belalcázar y Milton Cachipundo, por apoyarme incondicionalmente con amor en este camino de perseguir este sueño.*

*A Michelle y Rachelle, por los consejos que hemos tenido como hermanos y que han servido para el progreso de mí como persona y estudiante.*

*A Fernando Pantoja, por el apoyo, amor, paciencia y cuidado que ha tenido conmigo a lo largo de este camino.*

### **Dedicatoria:**

Dedico con todo mi corazón mi proyecto de graduación a Milton Cachipundo y Mónica Belalcázar. El camino fue duro mami y papi, los amo mucho.

Dedico este proyecto de graduación a Fernando Pantoja. Tu ayuda ha sido fundamental. Has estado conmigo incluso en los momentos más turbulentos. Hombre fuerte, ejemplar y de mucho cariño. Sin ti como pareja ni siquiera hubiera empezado esta carrera, gracias.

También dedico este proyecto a mis sobrinos Maikyem y Kenneth Morales, ya que siempre fueron mi inspiración y motivación más fuerte a continuar en esta carrera.

### **Resumen:**

La obra cinematográfica *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), presenta una narrativa visual que, mediante su análisis e investigación, se encontrará la conjunción entre cine y psicoanálisis. En este proceso se dilucidará la existencia y desarrollo de un duelo no resuelto o patológico en John Scottie Ferguson, personaje protagonista del filme. El duelo no resuelto implica a la persona en que tratará de crear otros vínculos de pareja, pero quedará atrapado durante mucho tiempo en aquel ser amado que perdió. El resultado de esta investigación será la comprensión de una capa psico-cinematográfica fundamental para el desarrollo y escritura del entorno y personajes del guion cinematográfico de largometraje: “Laberinto entre nosotros” escrito por Erick Cachipundo, una historia de género cinematográfico drama que se centra en el personaje principal Miguel, que experimenta el mismo duelo patológico por haber perdido a alguien que amaba.

**Palabras Clave:** cine, psicoanálisis, duelo y guion.

### **Abstract:**

The cinematographic work *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), presents a visual narrative that, through its analysis and investigation, will find the conjunction between cinema and psychoanalysis. In this process, the existence and development of a pathological duel in John Scottie Ferguson, the main character of the film, will be elucidated. Pathological grief, according to Sigmund Freud, implies that the subject tries to build other bonds of a couple and cannot, he remains trapped for a long time in what he lost. The result of this research will be the understanding of a fundamental psycho-cinematographic layer for the development and writing of the environment and characters of the feature film script: "Labyrinth among us" written by Erick Cachipundo. A film with drama genre that centers on Miguel, a character who has the same pathological grief over having lost someone he loved.

**Keywords:** film, psychoanalysis, duel, script.

## ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>1. Introducción.....</b>	<b>9</b>
<b>2. Marco Teórico .....</b>	<b>13</b>
2.1. Necrofilia: Truffaut y Hitchcock .....	13
2.2. El duelo normal: Sigmund Freud.....	18
2.2.1. Las fases del duelo.....	19
2.2.2. El duelo normal en <i>Vértigo</i> .....	20
2.3. El duelo patológico .....	21
<b>3. Análisis del referente cinematográfico .....</b>	<b>24</b>
3.1. I Fase: Nacimiento de un deseo. ....	25
3.2. II Fase: Representación del deseo.....	28
3.3. III Fase: Recuerdos del deseo .....	31
3.4. IV Fase: Reavivar el deseo .....	33
3.4.1. Primera parte: La ansiosa espera. ....	34
3.4.2. Segunda parte: Negociación directa. ....	35
3.4.3. Tercera parte: El fantasma.....	37
<b>4. Propuesta artística para el guion de largometraje <i>Laberinto entre nosotros</i> ...</b>	<b>39</b>
4.1. De la experiencia a la historia.....	39
4.2. El estudio cinematográfico .....	40
4.3. La influencia del filme en el guion. ....	41
4.4. Estructura .....	42
4.4.1. Sinopsis.....	43
4.4.2. I Acto .....	44
4.4.3. II Acto.....	45
4.4.4. El sueño de Miguel:.....	46
4.4.5. III Acto: .....	47
4.4.6. Psicoanálisis: .....	48

<b>5. Conclusiones:</b> .....	<b>50</b>
<b>6. Bibliografía:</b> .....	<b>53</b>
<b>7. Filmografía:</b> .....	<b>53</b>

## 1. Introducción

En el tiempo de estudio de mi carrera, he logrado comprender que el cine es una disciplina artística que puede diluirse con otras áreas de estudio. Los fundamentos de esta proposición proceden mayormente de la cátedra de Cine y Otras Artes de mi malla curricular. En esta, se analizaron filmes donde uno era capaz de distinguir la existencia de otros campos de estudio y comprender cuál es el trasfondo o esqueleto investigativo del filme. Sonia Ríos y Reyes Escalera mencionaron que “existen una gran cantidad de herramientas... que se pueden incluir en el estudio específico de nuestra disciplina cinematográfica”<sup>1</sup>, refiriéndose por supuesto, a los campos de estudio. Mediante dicha cátedra y el aprendizaje de algunos métodos de análisis, el estudiante de cine era y sigue siendo capaz de distinguir en la historia de un filme, campos de estudio como la gastronomía, la filosofía, la medicina, la política, el psicoanálisis, entre otros.

El esqueleto investigativo del filme, aunque no en todos los casos, requiere de un previo análisis y estudio en el campo que se requiera, con la finalidad de lograr conjunción entre la historia y el sentido que le dará el otro campo de estudio. Este es un proceso importante en el cine y funciona a la par de la narrativa de una historia. Es por eso que el punto central para dar origen a esta propuesta, es el proceso de escritura del guion cinematográfico, aquel que mediante su escritura deberá contener el trasfondo o esqueleto investigativo para dar origen a una historia.

Es el caso del director cinematográfico Alfred Hitchcock, el padre del suspenso. En una entrevista que tuvo con François Truffaut se habla de que existen bases en el campo de estudio del psicoanálisis a través de la manera en que se comporta la narrativa. Podríamos decir que esto demuestra en cierto sentido, lo que se viene explicando acerca de mezclar distintos campos de estudio. Sin embargo, esto no está claro en esta investigación, deberíamos tener una base de análisis del filme para afirmar que en efecto existe psicoanálisis. ¿De qué manera podríamos encontrar que existe tal campo de estudio en este filme? ¿Es esta manera aquella que puede darse a través de la escritura del guion? ¿Cómo influye esto en el producto artístico?

Mi producto artístico es un guion de largometraje que tendrá como base el análisis de la narrativa visual del filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) para comprender cómo

---

<sup>1</sup> Sonia Ríos Moyano, Reyes Escalera Pérez, «El arte en el cine y su uso como aplicación del conocimiento del hecho artístico», *El futuro pasado*, vol. 5 (2014): 21, <https://doi.org/10.14516/fdp.2014.005.001.003>.

el psicoanálisis funciona en el filme. El guion de largometraje tiene como finalidad crear una historia, desde el punto de vista psicoanalítico, tal como Hitchcock realizó en su filme con sus personajes, entornos y objetos. Por supuesto, también se debe tener en cuenta que para la creación del guion existe la importancia de las acciones y diálogos por parte de los personajes que evidenciarán un porcentaje del elemento psicoanalítico que se requiere para este proyecto de graduación.

Con el análisis de la narrativa visual del filme de Hitchcock aparecerán cuestionamientos como: ¿Qué significan los colores a medida que avanza el filme? ¿Cómo y por qué el personaje cayó en ese tipo de problema mental? ¿Para qué convertir a nuestro héroe en un ser obsesivo?<sup>2</sup> Estos no podrán ser resueltos solamente con el conocimiento cinematográfico por lo que el enfoque de esta investigación se centrará en determinar las formas en las que el psicoanálisis tiene cabida en el filme.

Para esta investigación encontré autores del campo psicoanalítico que reflexionan acerca de la muerte y el duelo, un tema que rodea el filme de Alfred Hitchcock. Una vez terminado el filme, se evidencia la relevancia que tiene la pérdida de un ser amado: John Ferguson pierde a Madeleine. En ese caso, Sigmund Freud será el punto de partida ya que toma en cuenta las secuelas o trabajo de duelo que tienen las personas después de haber perdido a sus seres queridos. Freud determina que “el duelo normal vence sin duda la pérdida del objeto”<sup>3</sup> es decir, que el duelista logra superar las etapas del duelo con el tiempo y esa ausencia se vuelve tranquilidad. Esto nos lleva a cuestionarnos qué sucede en la persona si existe un duelo que no es superado. Este asunto parece suceder en el filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y no está totalmente claro, es por eso que el análisis de la narrativa visual será acompañado de la investigación en el campo psicoanalítico para comprender de mejor manera la historia y así determinar el desarrollo del personaje y la historia. En este caso necesitamos fragmentar el filme en cuatro fases donde descubriremos la evolución que tiene el personaje en la historia. Estas son: el nacimiento de un deseo cuando John conoce y se enamora de Madeleine; la representación de los deseos, cuando John tiene visiones y sueños extraños después de la muerte de Madeleine; los recuerdos del deseo, cuando John conoce a Judy Barton y reaviva el deseo inconscientemente y se percata que siempre quiso ver de vuelta a Madeleine en Judy.

---

<sup>2</sup> Mireia Mullor, «60 años de 'vértigo': guía para entender la mejor película de la historia», Revista Fotogramas (nov - 2021), <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a22652476/vertigo-alfred-hitchcock-analisis-aniversario/>.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *Obras completas (1914 - 16)*. vol. XIV. (Buenos Aires: Amorrortu, 2005): 9.

Cada una de estas fases se analizará teniendo en cuenta la narrativa visual (colores, vestimenta, entornos, acciones y el significado de lo que está dentro del plano). Esto nos permitirá entender una parte del desarrollo de la historia y personaje en cuanto al psicoanálisis.

Esta investigación se realiza por un motivo, obtener una capa psicocinematográfica que sirva como guía para realizar la escritura de un guion de largometraje que tiene como fin reutilizar la concepción psicoanalítica del filme de Alfred Hitchcock a través de la narrativa en la historia. Como autor y partícipe de este proyecto, quiero lograr mezclar el campo psicoanalítico con el cinematográfico partiendo de un tema en específico, aquel que rodea al filme de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), un problema mental en el personaje principal que se definirá más en profundidad con el análisis de su narrativa visual. Mi objetivo es trasladar ese enfoque a mi guion de largometraje y así permitirle al lector o espectador, a través de mi historia, que la muerte de un ser querido puede ser complicada de superar y si no se lo hace, causará afectaciones en uno mismo y en los que nos rodean.

El guion de largometraje se centra en la historia de Miguel que se encuentra en una relación con Roberto y deciden celebrar su quinto aniversario de relación con una ruta de paseo por la ciudad de Quito. En el acto, Roberto realiza acciones en determinados lugares que a Miguel le causan reminiscencias de su expareja fallecida y no superada, causando problemas en la relación. En principio esto no significará nada, pero los problemas evolucionaran a un punto de no retorno y Miguel deberá encontrar la manera de arreglar lo que no se puede arreglar.

La historia es de género cinematográfico drama y tomaré la capa psicocinematográfica de esta investigación como una guía para desarrollar la narrativa del guion de largometraje *Laberinto entre nosotros*. La historia girará en torno a Miguel, personaje principal quien también desarrolla esta clase de problema mental o duelo no resuelto, por no haber superado la muerte de un ser querido, en este caso su expareja Daniel. Para este caso se tomará en cuenta el desarrollo de entornos, personajes, colores y acciones que debe tener el guion de largometraje para que funcione con la perspectiva psicoanalítica que Alfred Hitchcock logró en su filme *Vértigo*. El guion de largometraje basa su historia en cómo el problema inconsciente del personaje principal afecta la sana relación entre él y su pareja.

Considero que este proyecto guarda afinidad con los estudios académicos de mi carrera profesional en cine ya que, al crear un guion cinematográfico, se debe tener en cuenta el tipo de personaje que se quiere crear para una historia que logre transmitir sensaciones, emociones e identificaciones en el lector.

He tomado como punto de partida el análisis de la narrativa visual del personaje principal de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), porque dentro del filme existen acciones que generan diversas interpretaciones por parte del personaje John Ferguson. Mediante esta investigación se encontrará un camino, una clase de duelo (por definir) que perjudica mentalmente al protagonista. Por una parte, encontraremos la razón de este duelo a través de la debida investigación en ambos campos (cine y psicoanálisis) y, por otra parte, la más importante, se utilizará esa forma de crear un personaje para dar origen y escritura de Miguel, un personaje del guion de largometraje “*Laberinto entre nosotros*”, con una historia distinta a la del filme *Vértigo*, pero que tiene como finalidad expresar el mismo problema inconsciente del personaje de Hitchcock.

Mencioné que es un proceso extenso como complejo, por lo tanto, el objetivo general del proyecto de tesis es crear el guion de largometraje “*Laberinto entre nosotros*” teniendo en cuenta el desarrollo psicoanalítico o duelo patológico del personaje en la historia a través de la narrativa. En primer lugar, se debe investigar la problemática del duelo patológico a partir de las reflexiones de Sigmund Freud y otros autores. En segundo, analizar la narrativa visual del personaje principal de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) John Ferguson, desde la perspectiva del duelo patológico. Finalmente, desarrollaremos la propuesta artística del guion de largometraje “*Laberinto entre nosotros*” en función de la narrativa visual de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

## 2. Marco Teórico

### 2.1. Necrofilia: Truffaut y Hitchcock

François Truffaut realizó una entrevista al padre del suspense, el director cinematográfico Alfred Hitchcock, con la finalidad de responder un cuestionario que se centraba en las circunstancias que rodearon el nacimiento de sus films y cómo fue la construcción de los guiones. En esta investigación nos centraremos en los tópicos expuestos (nacimiento del filme y construcción del guion), puesto que había dos más en la entrevista que para este caso son irrelevantes. Por medio de la entrevista podremos comprender otro porcentaje más de la complejidad de realización del filme *Vértigo* (1958).

*Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) está basado en la novela *De entre los muertos* (1954) de Pierre Boileau y Thomas Narcejac. Esto lo sabemos porque en la entrevista, Truffaut le dijo a Hitchcock que “la novela fue escrita especialmente para usted, para que a partir de ella realizara un film”<sup>4</sup>. Entonces, el filme *Vértigo* es una adaptación cinematográfica, así que la complejidad de la historia fue desarrollada por los autores franceses. Por otra parte, las adaptaciones cinematográficas no siempre se rigen al pie de la letra por todo lo escrito. Hitchcock, cuando realiza sus filmes, da cabida a sus temas y obsesiones creativas<sup>5</sup>. Estas vendrían a ser parte de las diferencias creativas que siempre pueden surgir de una adaptación cinematográfica, es decir, la visión del director acerca de la novela.

En la novela, la historia se desarrolla con los mismos personajes, pero en París, Francia, durante la Segunda Guerra Mundial<sup>6</sup> y Hitchcock, al realizar su adaptación decide desarrollar la película en la ciudad de San Francisco, Estados Unidos, sin ningún evento específico, como lo sería la Segunda Guerra Mundial. Esto demuestra los cambios y creatividad de la adaptación que Hitchcock pensó que en la historia podría funcionar. ¿Podríamos deducir que una parte de las obsesiones creativas del director Alfred Hitchcock, serían proponer la historia a través del psicoanálisis? Esto lo menciono porque en la misma entrevista entre Hitchcock y Truffaut, se menciona que en el filme hay algo

---

<sup>4</sup> François Truffaut, *El cine según Hitchcock*. Trad. por Ramón Redondo, Miguel Rubio y Jos Oliver. (Madrid: Alianza Editorial, 1974): 209.

<sup>5</sup> Luis Tormo, «*Vértigo* / *De entre los muertos* (*Vértigo*, 1958)», *Revista de cine Encadenados*, (nov - 2021). <https://www.encadenados.org/rdc/rashomon/154-rashomon-n-104-hitchcock-americano/6098-vertigo-de-entre-los-muertos-vertigo-1958>.

<sup>6</sup> Pierre Boileau y Thomas Narcejac. *De entre los muertos*, vol. 165 (Barcelona: GP, 1959): 2 -78.

de psicoanálisis, pero ¿de qué manera puede ser mostrado el psicoanálisis sin profundizar y mostrar lo teórico en la historia?

Una propuesta que llamó mi atención como espectador fue a través de la fotografía en el filme, donde Hitchcock presentaba el puente de San Francisco difuminando el plano, haciéndolo parecer un momento onírico. Es el caso, ya que Truffaut en la entrevista le pregunta por qué ese filme parece un sueño filmado y Hitchcock menciona que sus filmes *Notorious* (1948) y *Vértigo* (1958) “se trataban de psicoanálisis”<sup>7</sup>. Entonces podemos decir que Hitchcock utilizó propuestas visuales para representar la contribución del psicoanálisis en distintos momentos de este filme, haciendo que la narrativa visual tenga mayor peso para que la perspectiva psicoanalítica conjugara con los personajes, entornos, objetos, vestimentas, colores. ¿Cuál era la finalidad de mezclar ambos campos de estudio en este film?

En el filme, John Ferguson, personaje principal, pasa por una evolución en su forma de expresar emociones bastante interesantes. El personaje perdió a un ser querido, Madeleine, y su comportamiento fue evolucionando hacia otro más interesante de analizar. Truffaut en la misma entrevista le pregunta al director qué era lo que más le interesaba en ese asunto. A lo que Hitchcock respondió: “Lo que me interesaba más eran los esfuerzos que hacía John Ferguson para recrear una mujer, a partir de la imagen de una muerta”<sup>8</sup>. Es decir, que John Ferguson, personaje principal, intentaba en el filme crear en su mente la idealización de que la mujer, Madeleine que murió, aún permanece en el diario vivir del protagonista; esfuerzos que pertenecen al protagonista ya que es bastante complejo imaginar eso.

De esta manera llegué al concepto de necrofilia porque en el filme se nota que John Ferguson no puede con la muerte de Madeleine y lo que sucede en el segundo acto es que aparece una chica llamada Judy Barton e interpretada por la misma actriz, y John Ferguson trata de visualizarla como si fuera Madeleine. Esta idea de representar la imagen de una muerta en otra persona para así poder enamorarse porque no lo pudo con la anterior, incide en un concepto. Hitchcock menciona: “Esto es necrofilia”<sup>9</sup>. La necrofilia según el DSM-5 (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) pertenece a

---

<sup>7</sup> François Truffaut, *El cine según Hitchcock*. trad. por Ramón Redondo, Miguel Rubio y Jos Oliver. (Madrid: Alianza Editorial, 1974), 139.

<sup>8</sup> Truffaut. *El cine según Hitchcock...*, 209.

<sup>9</sup> Truffaut. *El cine según Hitchcock...*, 211.

la Asociación Americana de Psiquiatría, es un trastorno parafílico o conducta de tipo excitatoria que implica muertos o cadáveres<sup>10</sup>. Es decir, que una persona con necrofilia debe tener un tipo de relación con un muerto o cadáver.

Podríamos afirmar mediante este inciso, que el cine y el psicoanálisis se pueden conectar con la propuesta que acaba de mencionar Hitchcock en la entrevista. Pero esto se evidenciará mediante el análisis de la narrativa visual que se realizará más abajo. Sin embargo, hay una cuestión que entender, la necrofilia en sí no es lo que está realizando el protagonista del filme, no existe ninguna clase de contacto físico con un muerto, por lo que esto pudiéramos entender como una necrofilia simbólica. El protagonista está tomando la presencia de una persona como un remplazo de otra, aquella que perdió. ¿Es esta otra forma de conectar el psicoanálisis con el filme?

Los filmes de Alfred Hitchcock han logrado un gran impacto en el público por la calidad y complejidad de sus historias. Es así que surge una cuestión obvia, pero necesaria para esta investigación. En el cine se parte desde la escritura del guion, para después llevarlo a la cámara. En este proceso pueden cambiar muchas cosas, pero siempre es importante captar con la cámara lo que el guion quiere mostrar. Respecto a este contexto, Hitchcock en una entrega de becas del BAFTA, realizó una importante aportación al campo cinematográfico: “La dirección de la imagen está en el guion”<sup>11</sup>. Podría ser confusa en principio, pero el director está mencionando que para el proceso de rodaje cinematográfico se debe respetar el guion, puesto que la cámara puede crear una narrativa visual acorde a la historia y debe mantenerse pareja con los lineamientos del guion. Aunque claro, no siempre se realiza de esta forma.

La conversación entre Truffaut y Hitchcock respecto a la necrofilia nos deja la duda de si verdaderamente existe una necrofilia en el filme. He llegado a este punto porque he leído en artículos que tratan sobre el filme y toman de referencia absoluta que es simplemente necrofilia. Desde mi perspectiva y como mencioné anteriormente podríamos llamarlo una necrofilia metafórica, pero profundizando e investigando en el tema he podido encontrar otros aspectos con los cuales relacionar conceptos de autores pertenecientes al psicoanálisis y la política, cosa que explicaré más abajo. No obstante,

---

<sup>10</sup> American Psychiatric Association, *Criterios diagnósticos del DSM 5* (Arlington: VA, 2013): 379.

<sup>11</sup> BAFTA, «¿What does it take to become a BAFTA-nominated comedy writer? », Revista BAFTA (nov - 2021) <https://www.bafta.org/television/craft-awards/what-does-it-take-to-become-a-bafta-nominated-comedy-writer>.

dentro de esta misma indagación he encontrado la concepción psicoanalítica avalada por el mismo director. Es importante recalcar que bajo mi perspectiva y mediante la investigación se podría encontrar una información más acertada. El motivo es porque el producto artístico de mi graduación es la escritura de un guion de largometraje.

En primer lugar, considero indispensable comprender la complejidad de la realización del filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) a través las respuestas que Hitchcock nos dio, porque *Laberinto entre nosotros*, el guion de largometraje que se creará, tiene una similitud con este filme. En el guion existe un personaje que desarrolla este mismo problema que pertenece al psicoanálisis, es decir donde el personaje perdió a alguien en específico. Sin embargo, como mencioné arriba considero que no se trata de necrofilia netamente o que hace falta más investigación al respecto.

En este sentido, hay un personaje con una complejidad que va más allá del conocimiento cinematográfico, John Ferguson (James Stewart), el principal de *Vértigo*. Es un hecho y lo podemos constatar en el filme, pero existe un problema no visible que como ya hemos comprendido forma parte del campo psicoanalítico. Al considerar que no es necrofilia netamente, la investigación se constituirá de más autores que vayan profundizando en buscar una respuesta a qué clase de problema está desarrollando el personaje principal del filme de *Vértigo*. Es el caso del concepto de Moisés Naím, porque menciona la necrofilia ideológica ¿Qué significa esto?

En el libro *Repensar el mundo* (2016) el Dr. Moisés Naím concibe que la necrofilia ideológica es el amor ciego por ideas muertas<sup>12</sup>. Esta posición guarda similitud con esta investigación porque también menciona que la necrofilia ideológica surge en aquellas malas ideas que persisten en la sociedad por la necesidad de creer en alguien<sup>13</sup>. El autor es consciente de la etimología psicoanalítica de esta palabra, puesto que antes de introducirse al tema menciona y explica el concepto de necrofilia, que en este punto lo conocemos.

---

<sup>12</sup> Moisés Naím, *Repensar el mundo 111 sorpresas del siglo 21* (Madrid: Editorial debate, 2016). <https://books.google.com.ec/books?id=5Sv0CwAAQBAJ&pg=PT99&dq=necrofilia+ideol%C3%B3gica+es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjn--mhut7zAhUCSxABHb5wAsoQuwV6BAgFEAc#v=onepage&q=necrofilia%20ideol%C3%B3gica&f=false>.

<sup>13</sup> Moisés Naím, «¿Qué es la necrofilia ideológica?», Revista El País (nov - 2021), [https://elpais.com/internacional/2016/02/06/actualidad/1454790623\\_687526.html?prm=copy\\_link](https://elpais.com/internacional/2016/02/06/actualidad/1454790623_687526.html?prm=copy_link).

En el capítulo *Recordar, repetir y reelaborar*, la persona se encuentra en una condición patológica cuando repite inhibiciones, actitudes inviables, rasgos patológicos de carácter, síntomas de su pasado<sup>14</sup>. Esta, en conjunto con el concepto de necrofilia, es la que da origen a la palabra del Dr. Moisés Naím. Se expone que surge a partir de personas que tienden a sentirse atraídas hacia algo que no funciona. Entonces, la necrofilia ideológica es cuando una persona se siente atraída hacia ideas muertas, cosas que ya no existen o funcionan en el hoy y ahora. La persona perdió a alguien, pero ¿busca a otro alguien y de pronto le surgen ideas del fallecido, mientras se encuentra físicamente con una nueva persona?

En el filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), el personaje principal John Ferguson evidentemente no está tocando a un muerto para excitarse. Sin embargo, un espectador emancipado o activo, aquel que logra comprender la estructura a través de análisis, reflexión e interpretación<sup>15</sup>, observa que en este filme existe el desarrollo de un problema mental relacionado con la muerte y el duelo. El personaje de la historia perdió a Madeleine y lo que realiza después con Judy Barton, no es en sí la necrofilia específicamente porque John Ferguson perdió a su amada y al encontrar a alguien en medio de ese sufrimiento. El personaje intentó recrear ideas del pasado en ese nuevo alguien. Esto determina que Judy Barton, ese nuevo personaje, casi tenga que parecerse a la fallecida Medeleine por influencia de John Ferguson. Pero, ¿es esta concepción acertada para el contexto que trata el filme?

El concepto de la necrofilia ideológica se refiere en primera parte a la afectación en el colectivo y, por otra parte, a una compulsión de repetición en las personas. El Dr. Moisés Naím menciona que esta noción se centra en las bases fomentadas de líderes políticos más no en el total concepto del psicoanálisis. Sin embargo, existe una idea importante de esta concepción, querer repetir el pasado. En el filme de Alfred Hitchcock, John Ferguson perdió a Madeleine e intenta repetir acciones del pasado con Judy, pero no hay una clase de excitación o conducta sexual que le lleve a participar de otra forma en el acto. Estas acciones parecen pertenecer a una forma de extrañar combinada con alguna clase de patología ¿Qué clase de patología?

---

<sup>14</sup> Sigmund Freud, *Obras completas (1911 - 13)*, vol. XII, Trad. José Luis Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991), 153.

<sup>15</sup> Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, 1ª ed (Buenos Aires: Manantial, 2010), 19.

## 2.2. El duelo normal: Sigmund Freud

En 1902, le fue otorgado a Sigmund Freud el primer reconocimiento como creador del psicoanálisis<sup>16</sup>. El padre del psicoanálisis tuvo una gran trayectoria en el campo, ya que avanzó mediante aportes y reconocimientos científicos a las ciencias médicas. Por tomar un ejemplo, su obra más destacada fue *Interpretación de los sueños* (1899), donde el psicoanalista logró dar un significado a los sueños a través del análisis consciente e inconsciente y obtuvo como resultado que los sueños son el resultado del incumplimiento del deseo<sup>17</sup>. Esto ha permitido entender que Freud tiene como finalidad partir siempre del consciente e inconsciente.

Por otra parte, Christian Metz en *Lenguaje y Cine* (1973) se pronuncia respecto a la conjunción del cine y el psicoanálisis, señala que el análisis semiológico del objeto artístico (en este caso el filme) es altamente complejo, pero posible<sup>18</sup>. Es así que también menciona que toda reflexión psicoanalítica sobre el cine es un esfuerzo por desprender el objeto-cine de lo imaginario y conseguirlo para lo simbólico<sup>19</sup>. El análisis del filme puede ser complejo, pero al separar el significado por el significante, se logra obtener lo simbólico, la reflexión, interpretación que verdaderamente está tratando de dejar el filme en el espectador. Este campo de analizar el filme a través de reflexiones o interpretaciones pertenece a aquellos espectadores, como ya se mencionó, activos, aquellos que logran desfragmentar el filme para un correcto análisis.

Esta investigación se adentrará justamente en el análisis del filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Específicamente en la narrativa visual, puesto que esta tiene la capacidad de contar historias a través de imágenes o del discurso visual y esto a su vez revela la historia. Sabiendo que el camino que se ha escogido es el del psicoanálisis, el enfoque de la narrativa visual tendrá en cuenta aspectos que demostrarán el desarrollo de un problema mental en el personaje. Pero, ¿qué tan acertado es el concepto del duelo de

---

<sup>16</sup> Gavaldá Josep, «Sigmund Freud, El padre del psicoanálisis», Revista National Geographic (octubre - 2021), [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/sigmund-freud-padre-psicoanalisis\\_14704](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/sigmund-freud-padre-psicoanalisis_14704).

<sup>17</sup> INUPSI, «La interpretación de los sueños de Sigmund Freud», INUPSI, <https://inupsi.com/la-interpretacion-de-los-suenos-de-sigmund-freud/>.

<sup>18</sup> Christian Metz, *Lenguaje y cine*, Trad. por Jorge Urrutia (Barcelona: Editorial Planeta, 1973), 11.

<sup>19</sup> Christian Metz, *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*, Trad. por Josep Elías (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001), 19.

Sigmund Freud en este análisis? y ¿cómo influirá en el desarrollo del guion Laberinto entre nosotros?

El duelo es un proceso complejo, que implica deshacer los lazos contraídos con el ser querido<sup>20</sup>. Sigmund Freud se pronuncia mencionando que el duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción<sup>21</sup>. Perder a un ser querido es un momento duro para todos, porque el sufrimiento/melancolía forma parte del proceso de superación. Sin embargo, este proceso de superación es el que aborda Freud y dictamina que el duelo normal vence sin duda la pérdida del objeto<sup>22</sup>. Esto implica que la persona que pasa por el duelo, pasa por un sufrimiento, pero ese es un proceso que a través del tiempo se distancia del duelista haciendo que al final logre superar la pérdida.

### **2.2.1. Las fases del duelo**

El duelo, como lo menciona Sigmund Freud, es un trabajo. Este proceso le permite al duelista pasar por distintas etapas o fases hasta llegar al final. La psiquiatra suiza Elisabeth Kubler-Ross, es quien nos indica cuáles son dichas etapas por las que el duelista debe atravesar: negación, ira, negociación, depresión y aceptación<sup>23</sup>. Estas forman parte del proceder y el tiempo del duelista, por lo que después de haber cruzado por ellas, la persona puede volver con normalidad a su rutina de vida. Obviamente esta es consciente de que perdió a alguien, pero la situación no representará un peso emocional rotundo en el diario vivir. Frente a esta explicación, podemos decir que aquella persona que tiene un duelo normal, es aquella que atravesó las etapas del trabajo del duelo. ¿Estas etapas son evidentes en el filme de Alfred Hitchcock? ¿Existe un duelo normal en el protagonista del filme? ¿El duelo normal forma parte del guion de largometraje?

---

<sup>20</sup> Rosa Elena Vargas, «*Duelo y pérdida*», Medicina Legal de Costa Rica (octubre – 2021), 47-52, [http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1409-00152003000200005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-00152003000200005&lng=en&nrm=iso).

<sup>21</sup> Freud, *Obras completas (1914...*, 241.

<sup>22</sup> Freud, *Obras completas (1914...*, 252.

<sup>23</sup> Clínica Galatea, «*¿Qué es el duelo?*» (oct - 2019), Clínica Galatea (octubre-2021), <https://www.clinica-galatea.com/es/bloc/duelo/>.

### 2.2.2. El duelo normal en *Vértigo*

La concepción psicoanalítica arriba mencionada, mezcla lo que hemos venido entendiendo en esta investigación. Hitchcock habla sobre su filme *Vértigo* (1958) en una entrevista y menciona que se trata de psicoanálisis y que lo que realiza el personaje es necrofilia, pero hemos dilucidado que ese veredicto tiene mucha más profundidad para el recorrido de esta investigación porque hemos podido evidenciar que no hay una conducta excitatoria por influencia de un cadáver (necrofilia) y que tampoco hay una creencia en un ideal político que está muerto y no funciona (necrofilia ideológica). Se ha logrado encontrar el camino correcto, el concepto del duelo según Sigmund Freud.

Este proceso del duelo logra ser evidente en el filme de Hitchcock por el desarrollo del personaje. Sin embargo, aunque John Ferguson se encuentre en dicho proceso, parece tomar acciones que dan a entender que no logra aislarse o superar el trabajo del duelo. Esto se debe a que Judy Barton, un personaje con el que se encuentra John Ferguson luego de la muerte de Madeleine, reemplaza la identidad de la fallecida Madeleine por actos de John Ferguson, como, por ejemplo, cuando John le compra una vestimenta a Judy, siendo esta vestimenta la misma que utilizaba Madeleine o intenta cambiar la forma de peinarse de Judy para que se parezca a Madeleine. Esto lo realiza John, pero es evidente que no existe éxito alguno, más bien disconformidad. Entonces, existe un duelo, pero no es la clase de duelo normal de la que habla Freud, sino todo lo contrario. ¿Cómo llamaríamos a este padecimiento existente en el personaje?

La respuesta a este cuestionamiento es indispensable ya que se quiere obtener la capa psico-cinematográfica del desarrollo del personaje en el filme. Esto por otra parte, permitirá desarrollar al personaje principal y la narrativa de *Laberinto entre nosotros*, guion de largometraje. Pues en la historia de este guion existe un personaje que tiene el mismo problema que el personaje del filme de Hitchcock. El indicio psicoanalítico de esta investigación nos ha permitido encontrar que hay una clase de duelo en el personaje. ¿Cuál es esa clase de duelo? ¿Podrían los conceptos de Sigmund Freud contestar a dicho cuestionamiento? ¿Cuál es con exactitud la similitud de la historia de Hitchcock con la del guion de largometraje?

Miguel empieza su historia con su pareja, a lo largo de ella nos daremos cuenta que su actual pareja resultó ser un reemplazo de Daniel, una persona que Miguel perdió hace 5 años y que hasta el momento (en la historia) no logró superar, ocasionando

problemas con su actual relación. Este proceso que Miguel desarrolla en la historia guarda similitud con el personaje del director Hitchcock en su filme y, asimismo, es la base de esta investigación. No hay una superación, existe un proceso de trabajo de duelo que no es alcanzado ¿Cómo se denomina a esta variante de duelo?

### **2.3. El duelo patológico**

En el estudio psicoanalítico que se ha venido realizando se ha encontrado que lograr un resultado neto acerca del posible significado del filme puede ser un reto. Sin embargo, en este caso encontramos la perspectiva definitiva del accionar del personaje del filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y los conceptos encaminados que se han expuesto y determinan la procedencia del problema mental -mencionado por nosotros- en esta investigación ¿Qué es lo que le sucede al personaje principal? John Ferguson pierde a alguien que amaba mucho, este es el inicio del duelo. A posteriori observaremos que el duelo que inició John Ferguson no tiene cabida para el fin o la superación.

En el filme se muestra que aparece una chica después de la muerte de Madeleine llamada Judy Barton y John Ferguson empieza a sentirse disconforme de la trayectoria que llevan ambos personajes al conocerse. El director Alfred Hitchcock nos muestra que podría ser la prueba de una no superación del duelo, sin embargo, este es campo para el análisis de la narrativa visual que se desglosará para el correcto entendimiento.

El duelo no resuelto es tocado con pinzas por el mismo Sigmund Freud en *Duelo y melancolía* y menciona que el duelo trae consigo desviaciones de la conducta normal en la vida, por lo que nunca se nos ocurre considerarlo un estado patológico confiados en que pasado cierto tiempo se lo superará<sup>24</sup>. Esta perspectiva nos hace cuestionarnos el qué pasará si no es como se dictamina, qué pasa si el duelo no se supera. Sigmund Freud llama a este proceso un estado patológico.

Considerando que este estado es patológico, el psicoanalista menciona que existen dos problemas que se originan en esta clase de patología: la melancolía, aquella en la que el duelista cae en un estado insostenible de depresión y la manía, aquella en la que el duelista busca nuevas investiduras del objeto perdido, demostrando inequívocamente su emancipación del objeto que le hacía penar<sup>25</sup>. El duelo no resuelto o de estado patológico

---

<sup>24</sup> Freud, *Obras completas (1914...*, 242.

<sup>25</sup> Freud, *Obras completas (1914 ...*, 252.

determina que el duelista busque otros objetos que se le parezcan al que perdió y demuestran que no lo superó, por lo que es obvio que esto no tiene buenas consecuencias. En el duelo patológico el sujeto sabe perfectamente lo que perdió y a pesar de que intente armar otros vínculos de pareja o hacia el objeto amado, quedará atrapado durante mucho tiempo en ese estado<sup>26</sup>. ¿Cómo puede el duelo patológico relacionarse con el personaje del filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958)?

El filme de Alfred Hitchcock tiene a un personaje que perdió a su amada y que, al no poder con la carga psicoafectiva, termina en el estado patológico mencionado. En esta investigación se ha dilucidado que el duelo patológico surge en aquellas personas que no logran superar el trabajo del duelo. Este como cualquier otro problema causa conflictos para uno mismo. Se logra evidenciar esto a través del filme, pero más aún a través del análisis de la narrativa visual que determina ¿cómo sucede?, ¿cuándo sucede?, ¿con quién sucede? y ¿por qué sucede? Las bases teóricas del campo psicoanalítico están claras para partir hacia el proceso de análisis del filme de Alfred Hitchcock, una vez analizado el filme podremos continuar con el proceso creativo del guion de largometraje.

Como se ha ido mencionando, el guion de largometraje *Laberinto entre nosotros* tiene un personaje similar al personaje del filme de Hitchcock. Este proceso nos ha permitido entender el origen psicoanalítico del personaje y podríamos decir cómo sería su desarrollo, si sabemos que es una etapa de no superación. Esto lo sabemos a nivel teórico, aún falta el proceso de análisis de la narrativa visual que determinará la conexión psico-cinematográfica en el filme. Ahora, el guion de largometraje necesita también bases para la creación de su historia. Sabemos que está Miguel, un personaje que ahora sí podemos afirmar esto, desarrolla el duelo patológico por motivo de no haber superado la muerte de su expareja.

El análisis de la narrativa visual se convertirá en una guía para el guion de largometraje. Se tomarán en cuenta los aspectos teóricos que hemos visto hasta ahora para que a través de la narrativa del guion se logre insertar la perspectiva psico-cinematográfica del filme en esta investigación. El enfoque, similar al filme de Hitchcock, será la centralización en el desarrollo del personaje y, como veremos después, a través del análisis de la narrativa visual, también se tomará en cuenta el desarrollo de entornos,

---

<sup>26</sup> Pelegrí Moya Matilde y Montserrat Romeu Figuerola, «El duelo, más allá del dolor», *El Jardín de Freud*, n.º 11 (2011), 133 – 48, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/27228>.

vestimentas, colores en el filme, para permitirnos entender el significado de cada cosa en el guion y así lograr la perspectiva psico-cinematográfica en la historia.

### 3. Análisis del referente cinematográfico

*Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) es un filme americano basado en la novela francesa *Sudores fríos: De entre los muertos*, escrita por Pierre Boileau y Thomas Narcejac en 1954<sup>27</sup>. La novela comienza proponiendo un misterio, para luego ir progresivamente inmiscuyendo al protagonista y al lector en una atmósfera del mismo género. La adaptación cinematográfica *Vértigo* de Alfred Hitchcock, crea una atmósfera en la que cobra protagonismo la imagería visual para a continuación, pasar a desarrollar la premisa de la historia. John Ferguson es un detective de policía retirado tras padecer vértigo en un accidente con su compañero. Tiempo después y en medio de la recuperación de aquel incidente, Gavin Elster (viejo amigo) lo contrata para un caso aparentemente simple: vigilar a su esposa Madeleine. Conforme el tiempo pasa, John y Madeleine crearán un vínculo y la historia de misterio girará en torno a ellos y un romance que no termina.

En principio, para el análisis de un filme no existe un método universal<sup>28</sup> que despliegue el camino por el cual debemos partir. Existen varias formas de analizar un filme dependiendo del mismo y en esta investigación hemos trazado las bases teóricas por las cuales queremos enfocar este análisis: el psicoanálisis. Pero, ¿a través de qué metodología podríamos avanzar si queremos demostrar la existencia del psicoanálisis en este filme?

El filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) se realizó en una época en la que el color en el cine seguía siendo novedoso para las masas, por lo que, siendo una superproducción, *Vértigo* realizó un uso muy expresivo del color<sup>29</sup>. Hitchcock aprovechó este recurso para enriquecer la profundidad de su filme en torno a sus personajes, locaciones y vestimentas. Es así que con los recursos teóricos que hemos venido exponiendo nos enfocaremos en una metodología de análisis con la narrativa visual del filme y así trazar el camino psico-cinematográfico que será necesario para la escritura del guion.

---

<sup>27</sup> , Javier Comino Aguilera, «De entre los muertos, de Boileau y Narcejac, y adaptación, *Vértigo*, de Alfred Hitchcock» (agosto - 2018), Baul del Castillo (diciembre - 26), <http://bauldelcastillo.blogspot.com/2018/08/de-entre-los-muertos-de-boileau-y-narcejac-y-adaptacion-vertigo-de-hitchcock.html>.

<sup>28</sup> Jacques Aumont y Michel Marie, *El análisis cinematográfico*, Trad. Carlos Losilla (Barcelona: Editorial Paidós: 1990), 47.

<sup>29</sup> Academia de color, «El color en el cine: evolución, usos y películas destacadas» (marzo - 2020), Gradepunk (Oct-2021), <https://gradepunk.es/el-color-en-el-cine/>.

Analizar la narrativa visual de un filme podría ser algo extenso, puesto que la clave de esta se encuentra en los componentes visuales: espacio, línea y forma, color, tono, movimiento y ritmo, según Bruce Block<sup>30</sup>. Sin embargo, en este caso no se analizará la totalidad del filme, sino aquellos puntos de inflexión que demuestran la progresión de los personajes en la historia. Es así que tomaremos en cuenta las 4 fases en el filme, que hemos venido comentando: el nacimiento de un deseo, la representación de los deseos, los recuerdos del deseo y reavivar el deseo inconscientemente. Estos avanzan de acuerdo a una progresión del personaje en la que veremos cambios en sus acciones y la manera visual en que es acompañado. Como enfoque principal partimos de que la importancia de analizar la narrativa visual está, como dijeron Francesco Caseti y Federico Di Chio, en “la manera en que el filme es captado por la cámara”<sup>31</sup>.

El componente visual de movimiento se manifiesta a través de objetos (en movimiento), de la propia cámara y en los ojos del espectador cuando observa la escena. El componente visual de ritmo es aquel que se ve, mas no el que se oye. Se da a través de objetos en movimiento y en el montaje. El componente visual de color se manifiesta en todo el filme y dependiendo del análisis se realizará una correcta interpretación del color. Por último, el componente visual de tono se manifiesta a través del brillo de los objetos en relación con la escala de grises.

### **3.1. I Fase: Nacimiento de un deseo.**

John Ferguson desarrolló vértigo por el accidente que su compañero de policía tuvo al caer por la cornisa de un edificio en la que ambos estaban. Por esto, John decidió retirarse del cargo. Gavin Elster llama a John, ambos viejos amigos y, por la confianza que se tenían le pidió de favor un caso especial, a pesar de que éste se encuentra retirado. John debe seguir los pasos de la esposa de Gavin, Madeleine Elster, para comprender el porqué de su rara forma de actuar. En el restaurant de Ernie vemos que Scottie fija su mirada en las acciones de Medeleine, pero la mirada de John cambia de repente y esto se conjuga con aspectos narrativo-visuales que nos aportan información. ¿Qué significa esto?

---

<sup>30</sup> Bruce Block, *Narrativa Visual*, Edición 2 (Barcelona: Ediciones Omega, 2007), 3.

<sup>31</sup> Francesco Caseti y Federico Di Chio. *¿Cómo analizar un film?*, Trad. Carlos Losilla (España: Ediciones Paidós, 1991), 133.

John Ferguson está sentado en la mesa de bar del restaurante y su atención/mirada es dirigida hacia Madeleine Elster que está sentada al otro lado del restaurante. Esta conexión es realizada por el movimiento de cámara, paneo horizontal, permitiéndonos entender que habrá alguna clase de conexión entre ambos personajes, más allá del favor de investigación que le pidió Gavin: solo vigilarle.



*Ilustración 1. John Ferguson observa a Madeleine a la distancia.*

El componente visual de color es evidente en esta escena, puesto que hay un aspecto bastante notorio y es que el decorado de las paredes en el restaurante es de color rojo. La escena en la que John debe vigilar a Madeleine transcurre con este fondo de color abismal y llama la atención también el único color verde en la vestimenta de Madeleine. El significado de esta puesta en cuadro<sup>32</sup> tiene mayor relevancia cuando observamos el componente visual de espacio junto al componente visual de líneas. Respecto al componente visual de espacio se observa que John está en el puesto de bar del restaurante, mientras Madeleine está con su esposo en una mesa, ambos están separados. Sin embargo, el componente visual de líneas, los unifica ya que John enfoca su mirada en Madeleine, quien está de espaldas y conforme avanza la escena se podría afirmar un interés por parte de John Ferguson en aquella chica. Ocurre un cambio en el componente visual de tono, Madeleine sale del restaurante y pasa por detrás de John Ferguson, el brillo de color rojo aumenta. Asimismo, en primer plano lateral, conducen hacia una posible fijación que nada tiene que con el trabajo/contratación que le pidió Gavin Elster, su viejo amigo.

---

<sup>32</sup> Cassetti, *Cómo analizar...*, 131.



Ilustración 2. Madeleine detrás de John.



Ilustración 3. John en frente de Madeleine.

Hemos comprendido la progresión que han tenido los componentes visuales en esta escena, pero aún no queda claro el significado del color rojo y cómo el color verde interviene. El color rojo en la historia de un filme activa pasiones románticas<sup>33</sup>. Podríamos afirmar esta cuestión utilizando un componente externo a la visual, pues existe una banda sonora que los acompaña de inicio a final en el restaurante, justo cuando Madeleine se coloca detrás de John. Esta banda sonora aumenta su intensidad al igual que el componente visual de tono y Hitchcock utiliza eso para retratar completamente la reacción inicial de Scottie en primer plano<sup>34</sup>. Esto se traduce a que John contrajo una fijación más personal por Madeleine. Por otra parte, ella con vestimenta color verde y en contexto con lo anterior, se traduce en que el verde es el interés y misterios que le ocasiona Madeleine. Esa es justamente la razón por la que ambos casi cruzan miradas, pero no lo hacen obviamente porque John debía ir de detective, pero al darse cuenta de esta fijación más personal, le da la espalda, solamente queda pensativo como si no quisiera aceptar esa fijación.

Sigmund Freud, el padre del psicoanálisis, decía que todos nuestros deseos y pensamientos se relacionan con nuestro inconsciente<sup>35</sup>. La definición técnica del inconsciente es un estado mental que afecta a la persona<sup>36</sup> y esto podría indicarnos que las acciones que la persona realice no dependan de su propia voluntad o que pasen desapercibidas. ¿Por qué tomar nota de estos conceptos en esta fase del filme?

<sup>33</sup> Patti Bellantoni, *If it's purple, someone's gonna die* (Oxford: Elsevier/ Focal Press, 2005): 35.

<sup>34</sup> Kristen Carver, *Ernie's Diner Scene with Commentary*, Video en YouTube: 01:30. <https://youtu.be/IPAPYCM7yw>

<sup>35</sup> Nelson Ruiz, *Psicoanálisis y Sexualidad (agosto - 2011)*, Revista Topia (octubre - 2021): <https://www.topia.com.ar/articulos/psicoanalisis-y-sexualidad-avatares-freud-y-sus-huellas-queerpos-sexuados>.

<sup>36</sup> Rosario Peiró, «Inconsciente», Economipedia. (octubre-2021) <https://economipedia.com/definiciones/inconsciente.html>

Se ha determinado a través del análisis de la narrativa visual que John Ferguson en el restaurante desarrolló una dualidad de comportamientos: la fijación de interés personal en Madeleine y la no aceptación del mismo. En principio esto podrá sonar confuso, pero se puede dilucidar por una razón: John Ferguson fue contratado para un trabajo, pero él no pensó que la chica a la que iba investigar podía causarle un interés inconsciente. Esta dualidad de comportamientos se resuelve en el puente de San Francisco, cuando Madeleine salta al agua y John acude a rescatarla de inmediato para llevarla a casa. En ese momento a través de expresiones faciales, inconscientemente, John expone su fijación por interés en Madeleine y se convierte en atracción ya que en el automóvil en el que estaban ambos después de que él la rescatara, observa detenidamente y muy de cerca sus ojos y labios. Esta atracción se afirma cuando ambos están en la casa de John después de aquel incidente. Aquí sucede algo importante en el componente visual de color y que a través del análisis de la narrativa visual las vestimentas de ambos personajes se invierten en cuanto al color, John ahora está con una vestimenta color verde y Madeleine con una de color rojo. Esto sugiere que ahora Madeleine tiene interés en John tras el rescate en el puente ¿Este interés mostrado por John, tiene alguna clase de afectación a nivel inconsciente en el personaje?



*Ilustración 4. Ambos con colores de vestimenta invertidas.*

### **3.2. II Fase: Representación del deseo.**

El trabajo de detective para el cual fue contratado John Ferguson, pasó a segundo plano, puesto que la atracción que empezó a sentir por Madeleine se estaba volviendo recíproca. Madeleine y John se sienten en confianza y deciden ir a una iglesia por un sueño que provocó malestar a Madeleine. Estando en la locación ocurre el terrible accidente, Madeleine muere cayendo desde la torre de la campana. John Ferguson no

pudo rescatarla por la acrofobia (vértigo) y al ser testigo de todo lo que sucedió le causó repercusiones en su bienestar a nivel inconsciente.

En el estado en el que se encontraba Scottie, era obvio que no podría descansar correctamente. Esa misma noche John concibió un sueño bastante extraño. En este caso, esto permitirá conjugar el análisis de la narrativa visual con el psicoanálisis porque al ser un sueño, Sigmund Freud dictaminó que la interpretación de ellos es la vía hacia el conocimiento del inconsciente<sup>37</sup>. ¿Podremos dar significado al sueño de Scottie?

John tiene los ojos cerrados y está acostado en cama, de pronto una luz resplandeciente color azul invade el primer plano en el que se encuentra, se despierta muy asustando y se adentra en el sueño. El componente visual de color azul en conjunto con el componente visual de tono, que es la irradiante forma en la que el color es mostrado en primer plano de la cara de un John angustiado, pueden estar ligados a varios significados, pero puede significar algo en específico si se lo define previamente con detalles a tomar en cuenta<sup>38</sup>. En otras palabras y tomando el filme, después de la muerte/tragedia se hace evidente por primera vez el componente de color azul y a través de las expresiones realizadas por John Ferguson de angustia y/o temor, hace referencia a la inestabilidad en el personaje a través del proceso de sueño en el que se adentra. Mencionamos que él está entrando en un sueño y Sigmund Freud mencionó que los sueños son la mejor forma de definir el significado del actuar del inconsciente. Es así que la inestabilidad del personaje principal se encuentra en el inconsciente: la muerte de Madeleine.

En su sueño aparece la imagen de un ramo de flores que nos recuerda a uno que compró Madeleine mientras John le investigaba. En el sueño estas se tornan de color verde y se desprenden, una posible alusión a la conexión que hubo entre Madeleine y John que también se desprendió tras el accidente. El componente visual color verde lo hemos venido analizando y este tomaba de referencia el misterio/deseo que Madeleine le causaba a John.

John ahora se encuentra en dirección a la tumba abierta de Carlota Valdez y mientras esto sucede el componente visual de color se torna rojo. Esto nos lleva a pensar en el momento en que Madeleine le contaba a John que la vida que estaba llevando era la

---

<sup>37</sup> Sierra, María Laura. «Los sueños de Sigmund Freud» (2009), Redalyc, no. 33 (dic - 2021), 85-111, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922949005>.

<sup>38</sup> Bruce, *Narrativa...*, 4.

vida de la difunta Carlota Valdez, como si de una reencarnación se tratase. Por otro lado, ambas tenían 26 años cuando murieron. ¿Es quizás esta forma en la que John se sintió responsable de la muerte de Madeleine por causa externa? También analizamos el color verde que hacía referencia a la atracción que John logró con Madeleine a pesar de lo misteriosa que podía llegar a ser la situación.

A posteriori, vemos un plano en la que la cabeza de John cae por un abismo, y el componente de color visible cambia de rojo, verde y azul, sucesivamente. Englobando el problema inconsciente causado por el accidente, John se siente inestable mentalmente por la muerte de Madeleine, mujer a quien empezó a querer y que nunca logró ir más allá de un deseo recíproco.



Teniendo en cuenta que la interpretación de los sueños es el camino real al conocimiento del inconsciente de nuestra mente<sup>39</sup>, diríamos que el sueño de John hizo evidente el subtexto psicoanalítico de él como personaje en la historia. Sin embargo, hay mucho más en que indagar porque aún faltan las dos fases siguientes. Mediante la investigación teórica en el campo psicoanalítico se evidencia que John está experimentando el trabajo del duelo<sup>40</sup>. La psiquiatra Elisabeth Kubler-Ross identifica que en el duelo hay cinco etapas<sup>41</sup>, siendo la negación aquella en la que se encuentra John porque esta se considera irreal o de incredulidad para el duelo. Efectivamente, es el caso, puesto que John enlazó sentimientos con Madeleine, que se ven desprendidos por la muerte y John permanece en un estado depresivo del que parece complicado. Las 4 etapas faltantes son: negación, de no creer lo que está sucediendo; ira, cuando se activan sentimientos de frustración; negociación, se empieza a explorar qué cosas hacer para

---

<sup>39</sup> Telesur, «¿Qué es el inconsciente según Sigmund Freud?» (mayo - 2019), Telesur TV (octubre-2021), <https://www.telesurtv.net/news/inconsciente-sigmund-freud-padre-pisicoanalisis-20180504-0027.html>.

<sup>40</sup> Freud, *Obras completas (1914...*, 243.

<sup>41</sup> Clínica Galatea, «¿Qué es el duelo?» (oct - 2019), Clínica Galatea (octubre-2021), <https://www.clinica-galatea.com/es/bloc/duelo/>.

revertir la situación; depresión, se comienza a contactar con lo que implica emocionalmente la ausencia y la aceptación, es decir, la superación.

A medida que avancemos en las fases de análisis de este filme encontraremos que estas etapas del trabajo del duelo serán indispensables para definir el origen del comportamiento del John Ferguson y esto a su vez nos dará pautas para el desarrollo del personaje Miguel, del guion de largometraje *Laberinto entre nosotros*. Esto será evidenciado a través la propuesta artística abajo realizada.

### **3.3. III Fase: Recuerdos del deseo**

Scottie se encuentra con Judy Barton, una mujer de aspecto similar a la difunta Madeleine. Él le hace saber que ella le recuerda a alguien que amó. Mientras ambos se van conociendo, John de manera inconsciente visualiza a Judy como otra persona. John sabe que quiere ver reflejada la imagen de la difunta Madeleine en Judy.

Scottie está intentando reavivar el pasado de manera inconsciente, mediante las acciones que realiza junto a Judy Barton. Sigmund Freud determina que el trabajo del duelo conlleva un tiempo para superarse, pero nunca afirma cuánto, sino que deja claro que eso depende del accionar de la persona. En otras palabras, podríamos decir que la persona en duelo superará el mismo si este logra aceptar la pérdida. Sin embargo, esto no sucede con el personaje del filme *Vértigo*, porque John perdió a Madeleine y estuvo en el proceso de trabajo del duelo, pero apareció una chica que llamó su atención por el parecido físico que tiene con Madeleine. John Ferguson no pasó por el trabajo del duelo, se estancó al encontrar a alguien similar al difunto. Dentro de las cinco etapas del duelo mencionadas por la psiquiatra suiza Elisabeth Kubler-Ross, podemos ver que John se estancó en la etapa de negociación, en la que se comienza a contactar con la realidad de la pérdida al tiempo que se empieza a considerar qué cosas hacer para revertir la situación. Sin embargo, las acciones de John son destacables en este punto y se vislumbra que la forma de negociación es tratar de normalizar quedarse con una mujer de aspecto similar a la fallecida Madeleine. Se está engañando a sí mismo.

Judy Barton y John Ferguson regresan de una cita del restaurante de Ernie, el mismo restaurante en el que vio por primera vez a Madeleine. Ahora se encuentran en el cuarto de hotel de Judy. Judy Barton se pone cerca de la ventana y hay un resplandor color verde que ilumina a Judy formando una silueta negra a contraluz. En esta escena y

mediante el análisis de la narrativa visual podemos explorar los componentes de movimiento, color, líneas y espacio. Para el componente de espacio vemos que ambos personajes, en principio, se encuentran separados. Judy está dentro del cuarto de hotel al lado de la ventana, mientras que John Ferguson está al borde de la puerta en la salida al pasillo. Esto nos lleva a pensar en la inseguridad de las acciones que está realizando John. Avanzando en la escena, John entra al cuarto de hotel, donde aún sigue marcando espacio el contraplano de ambos personajes. Esto forma el componente visual de línea, una línea que no es visual, pero que va conectando la relación que ambos personajes están teniendo en dicho momento.



*Ilustración 5. Judy se convierte en la silueta de Madeleine.*

En el componente de color, se visualiza a Judy Barton a contraluz en la ventana y el resplandor que emerge de la ventana, es decir el componente visual de tono, es suficiente para generar en Judy una silueta negra que resplandece de color verde. Es decir, genera la silueta de Madeleine a través del resplandor de un color, cuando antes de que Madeleine falleciera, ese color era rojo. Esta puntualización se revela y tiene mayor impacto en John Ferguson porque este se da cuenta que la silueta de Judy es justo esa la que quería ver, tener y apreciar, por lo que John se queda anonadado tras ver esa situación. En el componente visual de movimiento interviene cómo la cámara muestra la puesta en cuadro. Esta realiza un travelling de acercamiento hacia la silueta de Judy Barton causando una reacción de impacto en John y se nos revela el inconsciente deseo de John, ese tener presente en la cabeza a Madeleine a pesar de que sea Judy Barton. Finalmente, el componente de línea está presente porque existe una (no visual) que no permite a John desprenderse de lo que fue Madeleine. Una no emancipación del ser querido.

Estar estancado en el trabajo del duelo, considerando que la tercera etapa o de negociación es aquella en la que John se quedó, denotaría un problema en la persona. Sigmund Freud enuncia que el duelo normal es aquel que se supera, de lo contrario se consideraría uno patológico, determinando que exista por parte del duelista una manía, obsesión por encontrar un objeto similar que trate de suplantar el objeto que se perdió, demostrando que no existe emancipación alguna del objeto perdido<sup>42</sup>. Esta no emancipación del objeto perdido, en este caso un ser amado, causó un sentido de dependencia en John Ferguson.

Abro un pequeño inciso para comentar lo siguiente: Judy Barton escribe una carta confesando que todo fue un plan de Gavin Elster para ocultar la muerte de su esposa y que ella solo estaba actuando conforme al plan perfecto de Gavin. Menciona que cometió un error: enamorarse de John. Alega que si pudiera seguiría engañándole de esa forma, haciéndole creer que Judy es Madeleine y esto lo haría con la esperanza de que algún día él pueda amarle por lo que verdaderamente es ella. Esta declaración tiene mayor impacto cuando vemos que John Ferguson también cometió el mismo error, porque sabe que Madeleine falleció y él intentaba suplantar la identidad de la fallecida en Judy, para ver la posibilidad de si ella pudiera rellenar el vacío ocasionado en John.

La progresión emocional que John experimentó fue de interés para luego convertirse en atracción y finalmente en deseo. Esta posición se puede vislumbrar a través del análisis de la narrativa visual con el componente de color verde en las escenas que surgen a partir de la muerte de Madeleine. Respecto al componente de color rojo se determina que no está tan presente como lo estaba al principio de la historia. Obviamente, esto hace referencia a la presencia viva y de atracción de Madeleine, siendo el color verde el nuevo rojo en la historia, puesto que a pesar de que Madeleine haya muerto, John encuentra una forma de hallar la esencia de ella en Judy, este nuevo amor en verde que no es resuelto: un duelo patológico.

#### **3.4. IV Fase: Reavivar el deseo**

Primeramente, debo acotar algunos tópicos psico-cinematográficos relevantes para continuar con la estructura de análisis. Judy Barton y John Ferguson se están conociendo de manera que quieren construir una conexión más profunda. Esta acción

---

<sup>42</sup> Freud, *Obras completas (1914...*, 252.

resulta compleja, puesto que ambos pasean por el parque, sin hablar y de manera pensativa. Luego, en una pista de baile están pegados, pero evitan cruzar miradas. John pide a Judy que escoja una flor, pero al no gustarle la elección, John elige la flor por ella. Deciden ir a *Ransohoffs* a comprar ropa para Judy, pero no escogieron la vestimenta que le gustó a Judy, sino la vestimenta que quería John. Judy se muestra molesta con la decisión de John. Sin embargo, John deja encargado el vestido gris que él quería para la noche de ese día en conjunto en una cita tipo SPA que él le preparó donde cambiarían el aspecto facial de Judy.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, se puede comprender que John está siendo más directo con Judy Barton y el espectador. Su comportamiento ha mutado de manera que le resulta irrelevante hacer evidente que se encuentra en el trabajo del duelo, que como ya hemos mencionado, este es patológico porque resultó que se encuentra estancado en la etapa de negociación. Este duelo patológico en John Ferguson hace que busque maneras de suplantar la pérdida de la difunta con la presencia de Judy, una chica que está siendo moldeada por el mismo John. Sin embargo, esto no termina ahí porque para la noche de ese mismo día, la escena se convertiría en lo que llamaríamos el clímax de una historia.

#### **3.4.1. Primera parte: La ansiosa espera.**

En la noche de ese día John se encuentra en el cuarto de hotel, esperando la llegada de la nueva Judy. Se muestra impaciente a un lado de la ventana que resplandece de color verde. En un plano medio frontal, John observa ansioso la puerta de entrada. Esta primera parte es importante porque los detalles que se han venido analizando respecto al comportamiento de John, en conjunto con las bases teóricas de psicoanálisis, nos permiten entender que el componente visual de color verde como un resplandor que rodea la parte trasera de John, determina que él no está esperando ver a la nueva Judy Barton. Su progresión como personaje que sufre de duelo patológico justo en la etapa de negociación, siendo esta en la que el afectado busca remplazar la ausencia con otro objeto/persona similar, sin aún poder superar el duelo, nos demuestra que John está esperando ver a Madeleine en el cuerpo de Judy.

Cuando Truffaut le pregunta a Hitchcock acerca de qué se trataban los filmes *Notorious* (1948) y *Vértigo* (1958), Hitchcock le responde que se trataban de

psicoanálisis. Esto nos da un panorama bastante extenso o general en los filmes mencionados. En este punto ese panorama general ha sido simplificado al camino que se ha trazado frente al psicoanálisis en el filme. Mencionamos en principio que habría una necrofilia metafórica, pero, ¿es así realmente?

Este cuestionamiento nos permite refutar acerca de lo indicado por el director fílmico, porque hemos indagado en conceptos psicoanalíticos que indican que la necrofilia no es lo que está sucediendo con el personaje. Como hemos mencionado anteriormente, la necrofilia es una conducta de excitación hacia el contacto con un cadáver, esto no sucede en el filme, por lo que podríamos decir que pudiera suceder de manera metafórica. El camino fijo al que nos está llevando analizar estas fases, es que vamos conociendo el inconsciente de John y podemos determinar psicocinematográficamente su cuadro.



*Ilustración 6. John con fondo verde*

### **3.4.2. Segunda parte: Negociación directa.**

Judy entra al cuarto de hotel mientras John Ferguson observa lentamente los cambios realizados en Judy: el maquillaje, la vestimenta de color gris y el tinte de color blanco en su cabello. Parecía estar a gusto porque se mostraba sorprendido a la vez que emocionado, pero notamos que la expresión facial de John denota inconformidad con el resultado. Judy se dirige al espejo para peinarse el cabello mientras John está detrás, mencionándole que el peinado debía ser distinto. Ambos se reflejan en el espejo y a través del mismo se visualiza una puerta de color blanco con el resplandor del color verde de afuera.

El componente visual de línea y forma en esta escena se expande porque Judy Barton se encuentra dándole la espalda a John, cortando dirección directa/frontal con John. John por otro lado, aprovecha el recurso de espejo para fijar su mirada en Judy a

pesar de que esta la evite. Este cambio de direcciones lineales a través de la mirada y posición de los personajes, demuestran que Judy no quería realizar tal cambio porque como anteriormente mencionamos, en la carta que Judy escribió, era consciente de que John deseaba ver a Madeleine. Existe un componente visual de color que pasaría desapercibido si no hubiéramos centralizado el análisis en la narrativa visual y es que a través del espejo podemos ver una puerta que tiene un resplandor color verde, mientras que del otro lado del espejo no se visualiza ni la puerta, ni el color. ¿Qué significa esto?

Hemos comprendido que, a través del reflejo en el espejo, John forma una línea conectora con la posición y mirada de Judy, permitiéndonos entender que su intención es lograr algo con ella, convencerla de cambiar lo faltante. Esto lo sabemos porque John le menciona que su peinado debía ser diferente y empieza a tocar su cabello haciendo que Judy invierta su posición y conecten miradas. Mientras esto sucede, el componente de movimiento cámara realiza un travelling in en ambos personajes. Esto nos muestra un plano pecho conjunto que unifica las expresiones corporales y faciales, demostrando que existe una predisposición por parte de Judy a obedecer a John. Con esto comprendido, el componente visual de color verde mostrado en la puerta a través del componente de espacio generado por el reflejo en el espejo, demuestra que John quiere cambiar totalmente a Judy, para que se parezca a la difunta Madeleine a la que el color verde le solía redondear. Es por eso que la importancia de la puerta se considera un pasaje por el cual Judy debe pasar para convertirse en aquello que John anhela.



*Ilustración 7. Puerta verde a través del espejo.*

El duelo patológico se hace mucho más directo en esta escena por la obsesión que tiene John por convertir a Judy en una copia idéntica de la difunta Madeleine. John al

darse cuenta de que la forma de peinarse de Judy no era la que quería, le pide de favor que haga un último esfuerzo y Judy al estar enamorada de John, accede. Esta no emancipación del objeto o persona perdida llevó al protagonista inclusive a manipular las acciones de Judy, tanto que llegó a convencerla. En principio, esta escena se prestaba para considerarla como la idea de desear algo que está muerto, como en el caso que mencionó Moisés Naím como necrofilia ideológica. La necrofilia ideológica es el amor por las ideas muertas, solo que en este caso no es idea muerta, se está haciendo evidente a través Judy, a pesar de que no existe contacto con algo muerto. Este concepto parte de la investigación teórica y en principio iba a ser considerado el tópico principal, pero Moisés mencionaba que se refería más al campo político y así se descarta el concepto y afirma una vez más que es un duelo patológico.

### 3.4.3. Tercera parte: El fantasma.

El clímax de la historia, el momento en que Judy se convierte por influencia de John en la difunta Madeleine, hace acto de presencia tras salir por la puerta con resplandor verde y una propuesta fotográfica que difumina la figura de Judy. Esto convierte la cámara en un plano subjetivo de lo que estaría observando John, el regreso del fantasma de la amada Madeleine. La etapa de negociación del trabajo de un duelo patológico ya no se quedó en el inconsciente deseoso del protagonista, se hizo evidente, se nota el placer en las expresiones faciales de John a través de un primer plano. La representación del deseo a través del color verde, tanto como de la muerte, toman fuerza e impulsan la emoción del personaje principal. Judy es Madeleine y John solamente amará a Madeleine.



*Ilustración 8. Judy se convierte en Madeleine para John.*



#### **4. Propuesta artística para el guion de largometraje *Laberinto entre nosotros***

La escritura del guion de largometraje en este punto tiene un trayecto por el cual encaminarse. La capa psico-cinematográfica que se ha venido mencionando, es la investigación del tema teórico del psicoanálisis en conjunto con el análisis narrativo visual del filme de Alfred Hitchcock. Esto nos ha dado una visión de cómo se podría realizar un filme/guion que tenga como trasfondo la inclusión del psicoanálisis. Entonces, se ha dado importancia a la manera en la que los personajes evolucionan en el filme a través de distintas propuestas visuales en la narrativa de la historia. En tal caso esta propuesta artística tiene como enfoque desarrollar entornos, personajes y situaciones que conjuguen con el desarrollo de un problema psicoanalítico en la historia del guion: el duelo patológico.

##### **4.1. De la experiencia a la historia**

En primera instancia realizaré una introspección expés del origen de la historia del guion de largometraje *Laberinto entre nosotros*. Hacerlo en primera persona me permitirá dar una mejor explicación de lo acontecido. La historia es de experiencia personal y mi objetivo como estudiante de cine es contar la historia de manera cinematográfica, en este caso a través del guion que se presentará.

Miguel, a la edad de 18 años, conoció al cantante de ópera Daniel en la ciudad de Quito. Ambos se enamoraron y vivieron juntos por casi un año. Miguel tuvo que regresar a la ciudad de Ibarra porque a su madre la habían operado y porque también extrañaba mucho a su familia. En la ciudad de Ibarra pasado unos meses, Miguel recibe la noticia de que Daniel había fallecido. Pasa un año y Miguel sigue en depresión y soledad por la muerte de Daniel. En ese tiempo no superó la muerte de su pareja. Miguel en su desesperación instala una aplicación de celular y conoce gente. En la aplicación aparece un hombre atractivo, Roberto, ambos se conocen personalmente y forman una relación amorosa con el pasar del tiempo.

Miguel se trata de mi persona y de manera resumida estoy contando lo que surgió para entender lo que había detrás de una experiencia, el origen de una historia que tiene a una persona/personaje con una clase de problema con el duelo. Los artistas suelen tomar de referencia las historias que a uno mismo le suceden para crear algo con ello, en este caso decidí prestar atención a una etapa de mi vida que por algún tiempo la consideré un

problema para hacerlo un guion. Por supuesto, la totalidad del guion no es al pie de la letra lo que realmente sucedió y justo ahí es donde interviene la creatividad de un cineasta. Vi en un problema personal la oportunidad de trasladarlo a mi carrera profesional porque creo que existen personas que tiene este problema psicoanalítico del duelo patológico y a veces es complicado llevar el asunto si no se encuentra la manera correcta de llevarlo. Así que esta es la historia de un joven que no pudo hablar de este problema con nadie y tuvo que guardárselo para luego convivir con eso. Las consecuencias de aquella experiencia las trasladé a la historia de la relación entre Roberto y Miguel.

#### **4.2. El estudio cinematográfico**

En mi experiencia personal tuve un objetivo, estudiar cine en la Universidad de las artes. Postulé, me aceptaron, fui a Guayaquil y cuando empecé a estudiar empecé a captar la información de estudio, no como algo reglamentario como el caso del colegio, si no como algo que verdaderamente quería tener en mi cabeza. Las distintas cátedras impartidas me permitieron tener un bagaje completo de los caminos del cine. De entre ellos destacan el campo de la teoría del cine, donde se estudió al director Alfred Hitchcock y muchos más, la cátedra de Cine y Otras Artes, que me permitió entender que el cine puede estar en otros campos si se sabe cómo estructurar y, lo más importante, dos cátedras de creación de guion, en la que se formaron las bases para que el estudiante supiera cómo crear una historia, escribir una historia y después de eso llevarla a la cámara.

La historia de experiencia personal que les comenté anteriormente, que vendría a ser la historia del guion, sucede antes de que mi persona entrara a la Universidad de las Artes. Así que estoy creando esta historia por el acontecimiento de haber perdido a una pareja al igual que le sucedió a John Ferguson y, a consecuencia, tener repercusiones en uno mismo como en el filme de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Teniendo en cuenta la trayectoria de estudio, formada en la Universidad de las Artes y esta historia que se asemeja al desarrollo del filme de suspense del director Alfred Hitchcock, el guion representará el enfoque que tengo en la teoría del psicoanálisis aplicada al cine porque desde que cursé la cátedra de Teoría e Historia del Cine, logré enfocarme en cuán profundo puede ser el desarrollo de personajes en los filmes. Esto se realizaba a través de un análisis que desmenuzaba la película para dar un correcto significado.

### **4.3. La influencia del filme en el guion.**

El análisis de la narrativa del filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) fue realizado con la finalidad de indagar en el significado de los componentes visuales mostrados por el padre del suspense. El filme se fragmentó en cuatro partes donde los componentes visuales eran expresivo-representativos de lo que el filme trataba de hacer entender al espectador. Una vez realizada esta indagación y mediante la entrevista de Truffaut y Hitchcock, pudimos constatar que la complejidad de desarrollo de la historia giraba en torno al psicoanálisis en el personaje principal, John Ferguson.

Indagando más en libros, artículos y revistas que hablaban al respecto del filme, se pudo obtener datos que marcaron el camino a una clase de duelo que Sigmund Freud llamaría, patológico. Este, como sabemos, se trata de reemplazar la ausencia del ser querido con otro, demostrando que no hubo superación, más bien un estancamiento. La teoría psicoanalítica en conjunto con el análisis narrativo visual, ha logrado tender una capa de entendimiento del filme.

Ahora, este procedimiento no puede ser llevado totalmente a la creación del guion, porque en primera instancia es un film analizado y segundo, porque para llegar al psicoanálisis del filme se realizaron estudios posteriores por críticos y especialistas en el campo. En este caso, se requiere tomar un camino distinto porque esta investigación utilizará lo que se ha realizado como una guía no para hacer lo mismo, sino para darnos cuenta de que Hitchcock trabaja una estética en su filme acompañado de colores que daban significado en cada una de las escenas en las que el filme se desarrolla. Es así que me refiero a esta investigación como una guía para el guion de largometraje, porque esa narrativa visual del padre del suspense, su filme, debe ser planteada de alguna forma en la narrativa del guion *Laberinto entre nosotros*.

La historia del filme es la narrativa y los componentes visuales aquellos que competen a la narrativa para un correcto desarrollo de la historia. Es así que podemos afirmar que la narrativa y la narrativa visual van de la mano. Un claro ejemplo es el filme analizado porque mediante sus detalles visuales pudimos determinar el inconsciente del personaje en la historia, el psicoanálisis en su forma de accionar para con Madeleine y Judy. Estos detalles visuales eran llamados componentes porque abarcaban algo en específico: color, tono, ritmo, espacio, líneas y movimiento. Nos referimos a ellos anteriormente en el análisis. Frente a esta conceptualización es prudente mencionar que

el camino de la narrativa visual creada en el filme es un camino que se ha venido tratando y que en el guion son detalles a tomar en cuenta.

En el guion hay varios aspectos para una correcta escritura, en este caso daremos importancia al subtexto de la historia. Esto en el guion se traduciría en una forma de contar poco a poco el objetivo de la historia a través de pequeños factores como la narrativa visual que acompaña a la historia. Por supuesto, el subtexto también da importancia al diálogo y acciones del personaje y es justamente esa la razón del porqué quiero introducir esta propuesta artística inspirada en el análisis de la narrativa visual del filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958)

#### 4.4. Estructura

La estructura de guion *Laberinto entre nosotros* estará compuesta de tres actos, es decir, con la estructura dramática o paradigma de Syd Field. Su libro *Screenplay* será indispensable para lograr una correcta adaptación de los puntos de trama, nudos, puntos climáticos y porque por otro lado contribuye a que la investigación sea absolutamente esencial<sup>43</sup> para la creación de un guion, tomando como referencia que la base o guía psicocinematográfica será importante a la hora de crear el guion de largometraje.



Ilustración 9. Paradigma de Syd Field

Syd Field menciona que para crear un guion se debe realizar una serie de pasos para adentrarse en la escritura de la historia. Hay que conocer los personajes protagonistas y secundarios, la relación que tendrán los protagonistas con los entornos, los personajes

<sup>43</sup> Syd Field, *Screenplay: The foundations of screenwriting*, Edición 7ma. Trad. Mara Heras (Madrid: Plot Ediciones, 2002), 20-21.

secundarios, cómo son, cuál es su psicología y cómo las acciones y diálogos en la historia que representarán un nivel de importancia para avanzar. La estructura de Syd Field la podemos encontrar resumida en la escritura de la sinopsis y a través de esta misma podremos avanzar en la correcta creación de la historia, tomando en cuenta los detalles visuales como los personajes, los entornos, las acciones y diálogos. Laberinto entre nosotros es una historia de género melodrama.

#### **4.4.1. Sinopsis**

Miguel de 25 años convive con su pareja Roberto de 47 años en un pequeño departamento en la ciudad de Tulcán. Un día martes, Roberto le recuerda a Miguel que el fin de semana deben celebrar el 12 de abril, su quinto aniversario de relación. Roberto sin resentimientos le dice que quiere salir del país. Una emergencia sanitaria sucede y el viaje se convierte en una travesía por la capital. Emocionados de que llegue el fin de semana, disfrutan su semana con sus amigos en felicitación de su nuevo aniversario. El día viernes la noche se torna bohemia, se emborrachan y finaliza en una discusión entre Miguel y Roberto que solo suelen tenerla cuando Miguel se pasa de copas y empieza a hacer y decir cosas que no debería.

En la ciudad de Quito, ambos pasean por lugares que en principio no representarían alguna importancia, más que un paseo. Sin embargo, estos llegan a visitar improvisadamente lugares que fueron conocidos para Miguel en algún momento de su vida. Este recuerda esos lugares con un aire de interés y deja de lado la verdadera importancia que debería tener la celebración de ambos. Roberto se da cuenta de lo acontecido, observa que Miguel está divagando. Así que decide hacer algo por llamar la atención de Miguel.

La celebración de esa fecha decae en emociones que perjudican el bienestar de la relación y Roberto toma acciones sobre el asunto, advirtiéndole a Miguel que debe cambiar su actitud porque ya estaba harto de que surjan esa clase de inconvenientes desde el inicio de la planificación. Miguel y Roberto son testigos de un accidente automovilístico y Miguel queda en shock y encuentra que su problema se centra en su pasado, cuando existía una relación con Daniel de 39 años, un señor que falleció en un accidente y de quien Miguel nunca logró alejarse del dolor y afectaciones que esto le

ocasionaba, repercutiendo en su actual relación. Miguel debe encontrar la forma de salvar su relación y tener una celebración bonita.

#### 4.4.2. I Acto

En el primer acto, según Syd Field, debe haber un punto de giro que permitirá al protagonista inmiscuirse en aquello de lo que va a tratar la historia. Dicho momento se encuentra en la escena 17 del guion de largometraje. He escogido este momento porque está lleno de detalles visuales, de acción y de entorno, que complementarán poco a poco el camino por el que el protagonista debe cursar:

ROBERTO tiene a MIGUEL casi marcado, prende la luz del cuarto y sienta a MIGUEL en la cama. ROBERTO va a buscar la ropa de dormir, las pone junto a MIGUEL y ROBERTO va hacia el baño a cepillarse los dientes. Regresa y MIGUEL se puso el pijama verde y está recostándose en la cama con el oso de peluche. ROBERTO acude a ayudarlo para que se recueste bien. ROBERTO acomoda a MIGUEL quitándole el oso de peluche y lo pone a un lado. ROBERTO se pone el pijama que queda, es rojo. ROBERTO apaga las luces, prende el televisor, pone tiempo y se recuesta a lado de MIGUEL. Este le está dando la espalda.<sup>44</sup>

En esta parte, podemos notar que existen componentes visuales de color, de espacio, de líneas y de tonalidad. La vestimenta de Miguel es un pijama color verde, existe un componente visual de líneas y formas que se encuentra enmarcado por Roberto al ayudar a Miguel, mientras que Miguel al estar borracho y adormecido denota un desinterés en las acciones de Roberto, comprobando así, por otra parte, el componente visual de espacio ya que Miguel le da la espalda a Roberto. El componente visual de tono, se da en el momento en que Roberto con pijama roja está cobijando y cuidando a Miguel y el resplandor que irradia del televisor aumenta el brillo en el tono de vestimenta de Roberto. Mientras, en el caso de Miguel no irradia ningún resplandor porque está bajo las cobijas.

En la narrativa de la historia deben estar claras estas circunstancias para proceder a la representación de lo que se quiere. Por supuesto, en el filme analizado observamos que dichos componentes se constataban mayormente en las vestimentas, objetos, entornos

---

<sup>44</sup> Guion Cinematográfico: Laberinto entre nosotros – ESC17, Extracto de guion 1

y colores que rodean a los personajes. Entonces, en la escritura de guion he decidido darles cierta importancia a dichos detalles, ya que, en conjunto con los diálogos y acciones, podrán dar la correcta representación del psicoanálisis. Entonces, la propuesta inicial es lograr que a través de los entornos se enmarque una posición como en la primera fase del filme analizado. Esta posición deberá mostrar al lector que el personaje está introduciéndose en el campo psicoanalítico, sin abordarlo explícitamente.

#### **4.4.3. II Acto**

En el segundo acto debe existir un segundo punto de giro que complemente la historia. En este punto han existido problemas en la historia que han hecho que no se pueda desarrollar el objetivo del protagonista tal y como quiere. El lector del guion es capaz de discernir que la ciudad en la que se encuentran no es la más indicada para realizar una celebración. Es por eso que he elegido que sea en la escena 33 donde sucede un momento definitorio de la historia y se da paso a la resolución.

ROBERTO ajusta el candado en la rejilla del puente, toma el esfero e intenta escribir, pero no sale tinta. ROBERTO se frustra. MIGUEL le toma del hombro y toma el esfero que tiene en las manos ROBERTO, intenta escribir en el candado y no funciona. MIGUEL saca el candado, se levanta, sacude el esfero y escribe “M y R”. ROBERTO inclina a un lado su cabeza mientras observa ese candado. ROBERTO quita el candado de las manos de MIGUEL y el esfero. MIGUEL se asusta un poco. ROBERTO escribe abajo “29 – feb - 2020”. ROBERTO le entrega con delicadeza el candado a MIGUEL. MIGUEL lo toma y se inca cerca de la barandilla para ponerlo y luego cerrarlo. Se detiene un momento, está pensativo mirando los demás candados y se percata que hay un candado color verde que tiene escrito “M y D” con las fechas “12 – abril - 2015”. Se escucha fuertemente el derrape de automóvil que termina en colisión, la gente se asusta por el ruido y va hacia el origen de la colisión. MIGUEL se encoge de hombros por el impacto y parece asustado. ROBERTO mira hacia la carretera que queda cerca del puente, MIGUEL mira a la carretera también. Observan que un automóvil chocó contra la esquina de una cuadra. La gente se acerca a ver qué pasa. Hay un hombre desesperado. MIGUEL toma de la mano a ROBERTO y se dirigen a la colisión. MIGUEL olvida cerrar el candado.<sup>45</sup>

En esta escena, parte del segundo acto del guion de largometraje, tal y como sucede en el filme de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), los colores se invierten. Sin

---

<sup>45</sup> Guion Cinematográfico: Laberinto entre nosotros – ESC32, Extracto de guion 2

embargo, esto es de conocimiento del lector y el protagonista. En la historia está el personaje de Roberto que también representa un peso en la historia, aunque al no conocer todavía el trasfondo de lo que le sucede a Miguel, simplemente continúa su camino. En esta escena los colores se invierten, no en la vestimenta, sino entre los objetos de valor de Roberto y Miguel. Ambos se encuentran en un puente donde a Roberto le venden un candado color rojo, pero él le dice a Miguel que lo ponga en la rejilla como símbolo de su amor. Hemos visto el componente visual de color rojo, pero también veremos otro componente de color, este es de color verde. Pues Miguel intenta cerrar el candado rojo en la rejilla, pero su mirada capta la atención de un candado verde. En dicho candado están escritas siglas y fechas que le traen recuerdos a Miguel, marcando así un componente visual de línea, donde su interés es atraído por el candado que le recuerda algo, mas no del que tiene en la mano que pertenece al amor entre Roberto y Miguel.

#### **4.4.4. El sueño de Miguel:**

En el filme de Hitchcock, John Ferguson tiene un sueño que tuvo interpretaciones a través de los detalles visuales que nos fueron mostrados. Esto respecto a la concepción psicoanalítica que hemos venido comprendiendo. Recordemos que Sigmund Freud menciona que los sueños son la representación de los deseos y miedos del inconsciente de la persona. Esto lo pudimos evidenciar en el filme ya que dicho sueño sucede después de la muerte de Madeleine.

Bien, esto también sucede en el guion de largometraje. Ocurre un sueño que también tiene detalles visuales que serán mostrados, a raíz de que sucediera el accidente de tránsito que dejó en shock a Miguel. Los sueños no siempre son claros o tienen coherencia alguna, cosa que podemos ver en el mismo sueño del filme de Hitchcock. Pero los sueños siempre tienen detalles importantes que contribuyen a la historia. En el filme de Hitchcock, John trazó una trayectoria onírica donde recordaba todo lo que pasó con Madeleine. En el guion de largometraje, el componente onírico también es evidente y se muestran detalles como el accidente de tránsito, luces de colores, sonidos, y voces que en Miguel causan una regresión y comprensión hacia lo que realmente le está sucediendo al encontrarse con su pareja en la ciudad de Quito, en la que solo él tiene recuerdos, mas no su pareja porque no vivió ahí.

En un cuarto a oscuras está un MIGUEL más joven, un resplandor color azul proviene de arriba. MIGUEL está inclinando la cabeza, frunce el ceño, observando frente a él unas manos con resplandor verde que extienden un regalo a las manos de MIGUEL. Este abre el regalo. Es Raulito, el oso de peluche que tiene en el sillón de la sala. MIGUEL se emociona e inmediatamente abraza cálidamente al oso. El resplandor azul de arriba se convierte en color rojo. Todo se oscurece. Una luz cálida ilumina el cuarto, hay una cama, ventanas, armario, televisor, el oso de peluche está en una cama, se abre una puerta, MIGUEL llega observa al oso con tranquilidad y un suspiro, se lanza a la cama cierra los ojos y abraza al oso de peluche. Una mano se posa en el hombro derecho de MIGUEL, jalándolo hacía atrás. Todo se oscurece, una luz cenital blanca ilumina al oso que está en medio de la carretera alejado de MIGUEL. Una luz cenital blanca ilumina tenuemente a MIGUEL. MIGUEL luce confuso, mira de frente, atrás y a los lados, un momento de silencio se rompe. El sonido de un automóvil acelerando se acerca, en la cara de MIGUEL un resplandor color verde se vuelve más intenso, el sonido de los frenos de un automóvil suena fuertemente. MIGUEL se tapa con las manos los ojos. Se escucha al hombre de la colisión gritar.<sup>46</sup>

En esta escena del guion de largometraje surgen detalles visuales que aportan un significado a la historia, es decir, el posicionamiento psicoanalítico que se quiere mostrar en el personaje principal. Recordemos que el color azul en el filme de *Vértigo* se utilizó para denotar la inestabilidad de John Ferguson. Pues es el caso en este sueño, después de dicho accidente, aquí se mostrarán resplandores de color azul acompañados de expresiones por parte de Miguel que representarán el temor de escuchar o presenciar nuevamente el sonido de una colisión.

#### **4.4.5. III Acto:**

En el tercer acto del filme de Alfred Hitchcock, John Ferguson hace que Judy cambie su vestimenta y su aspecto físico para parecerse a la difunta Madeleine, ambos están de acuerdo y se abrazan, mientras que de fondo hay un resplandor verde que los acompaña. Por supuesto, a esta concepción del filme junto al análisis de su narrativa visual y las bases teóricas de esta investigación, podemos darle el significado de que se trata del duelo patológico que atraviesa el personaje principal.

---

<sup>46</sup> Guion Cinematográfico: Laberinto entre nosotros -ESC36, Extracto de guion 3

Esta serie de acciones, aunque no en el orden o igual que el filme de Hitchcock, también suceden en el guion de largometraje. Ambos personajes se abrazan y por parte de Miguel, ocurre algo que venía vislumbrando, cierra los ojos y el cuerpo de Roberto se convierte en Daniel, esto a consecuencia de su inconsciente. Un inconsciente que pasa por el duelo patológico y que nunca pudo superar la muerte de su expareja, sino encontró a otro ser que trate de suplantar esa identidad, cuando sabemos que eso no va a funcionar.

Ambos se levantan. Se escucha la lluvia fuerte. MIGUEL abraza fuertemente a ROBERTO mientras tiene los ojos abiertos. MIGUEL cierra sus ojos con fuerza. ROBERTO se convierte en la silueta de DANIEL. MIGUEL abre sus ojos y mira a DANIEL en su vestimenta semiformal color gris. Ambos se miran y MIGUEL le da un beso en la frente a ROBERTO/DANIEL.

**MIGUEL:**

Yo también te amo...<sup>47</sup>

Por supuesto, estos detalles visuales que se están tomando en cuenta son los que se considerarían relevantes para la historia. Sin embargo, el guion contiene detalles que respetan este tipo de datos analizados respecto a la narrativa que debería tener el guion, similar a la narrativa visual del filme de Hitchcock. Es así que podemos afirmar que existe una historia con elementos psicoanalíticos.

#### **4.4.6. Psicoanálisis:**

Alfred Hitchcock realizó una obra maestra en la que traía consigo una forma de conectar el psicoanálisis con el cine. Efectivamente, esto se realizó a través del género cinematográfico del suspenso. No por nada es considerado el padre del suspense. Por otra parte, realizó un excelente desarrollo de la historia y personajes para que todo esto confluyera y nos permitiera entender que a través de la narrativa visual estaba mostrando el subtexto, el duelo patológico en John Ferguson tras perder a su amada y encontrar a otra que no logró reemplazar ese puesto. Por lo que al final se quedó con la obsesión y melancolía que el trabajo del duelo le provocó.

He tomado como referencia el filme de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) porque si bien es cierto voy a utilizar las técnicas de narrativa visual que el director utilizó para

---

<sup>47</sup> Guion Cinematográfico: Laberinto entre nosotros -ESC53, Extracto de guion 4

mostrar el psicoanálisis del personaje, en *Laberinto entre nosotros* iremos comprendiendo que ese duelo patológico lo tiene desde hace muchos años. Sin embargo, la relación que tiene con Roberto solamente es una capa que trata de cubrir la herida que nunca pudo ser sellada. Solo cuando el clímax de la historia se haga presente, el espectador y Roberto entenderán que la relación que Miguel estaba teniendo era una mentira de muchos años, debido al problema en el trabajo de duelo que no pudo resolver con su expareja fallecida, Daniel. Estos datos serán sugeridos a través de detalles que harán del filme el mismo género cinematográfico que el de Hitchcock, el suspense. Obviamente, no con la calidad y extensión que lo hizo el padre del suspense, porque la historia que contaré es una historia que realmente sucedió a mi persona y posiblemente a muchas personas también.

## 5. Conclusiones:

En esta investigación se escogió el filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) para analizar su narrativa visual en cuanto a la evolución del personaje principal, John Ferguson. Dicho personaje tuvo una relación con el campo de estudio del psicoanálisis, por lo que el análisis cinematográfico acompañado de los conceptos del duelo en el psicoanálisis dio paso a la concepción de la capa psico-cinematográfica necesaria como fundamento para la creación del mundo que rodea al guion de largometraje “*Laberinto entre nosotros*”. Se trata de una historia en donde el personaje principal, Miguel, tiene la misma patología que el personaje del filme *Vértigo*, mediante los detalles visuales agregados en el filme y en este caso que irían en el guion. Por lo tanto y mediante la metodología de esta investigación se ha podido concluir que:

En la entrevista realizada por el crítico François Truffaut hacia el director cinematográfico Alfred Hitchcock, se toma en cuenta que en el filme de suspenso *Vértigo* (1958) había esfuerzos por parte del personaje John Ferguson, al tratar de revivir la imagen muerta de uno de los personajes de la historia, Madelein Elster. Por otro lado, Moisés Naím aporta una concepción psicoanalítica que se relaciona con el filme y menciona que el problema de las personas es cuando quieren repetir el pasado sabiendo que traerá malos resultados. Es justamente lo que sucede en el filme de Alfred Hitchcock, John Ferguson está en duelo y trata de repetir una situación, revivir la imagen de la fallecida Madeleine Elster en el cuerpo de Judy Barton.

El duelo, según el padre del psicoanálisis Sigmund Freud es la reacción frente a la pérdida de una persona amada. En otras palabras, sería la reacción que John Ferguson tiene al sufrir por la pérdida de Madeleine. Sin embargo, esta clase de duelo normal, no es la que está atravesando el protagonista del filme de Alfred Hitchcock, dado que Sigmund Freud menciona que el duelo normal es aquel que se logra emancipar del objeto o la persona para que la persona pueda continuar con su vida normalmente. Por supuesto, después de haber pasado por las cinco etapas del duelo: negación, ira, negociación, depresión y aceptación, según la psiquiatra suiza Elizabeth Kubler-Ross. En el caso contrario, cuando no se superan las etapas del duelo la persona repite inhibiciones, actitudes inviables, síntomas de su pasado, se encuentra en una condición patológica. El sujeto sabe perfectamente lo que perdió y a pesar de que intente armar otros vínculos de pareja o hacia el objeto amado, quedará atrapado durante mucho tiempo en ese estado. Es

el caso de lo que se puede apreciar en el filme de Alfred Hitchcock, donde John Ferguson intenta remplazar a Judy Barton con la imagen de Madeleine.

Las bases teóricas de la investigación respecto al psicoanálisis conciben la existencia de un duelo patológico en el personaje principal del filme *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Esto nos llevó a analizar la evolución del personaje desde el lado cinematográfico teniendo en cuenta que el filme fue novedoso por aquella época en la que el color se estaba utilizando cuidadosamente, siendo el director cinematográfico quien aprovechó estos recursos para realizar su filme. Según Aumont y Marie, no existe método universal para analizar un filme, por lo que se aprovechó para analizar la narrativa visual del personaje en el filme en cuatro fases: nacimiento de un deseo, representación del deseo, recuerdos del deseo, reavivar el deseo, aquellas en las que se trabajaron para definir la existencia del duelo patológico.

Según Bruce Block, encontramos que en la narrativa visual existen los componentes visuales de color, aquellos colores mostrados en cada plano; de tono, aquella intensidad con la que es mostrado un color o iluminación; de líneas y formas, aquellas que se forman a través de la dirección en la que el personaje u objetos se relacionan; de espacio, aquel donde la espacialidad está marcada por los personajes u objetos en el plano; y de movimiento, aquel donde la cámara hace ciertos movimientos que significan algo para la narrativa acompañado de los demás componentes. Dichos componentes fueron la fuente principal de análisis en cada una de las fases de evolución del personaje principal, John Ferguson, del filme de Alfred Hitchcock.

En la etapa uno, dos, tres y cuarto comprendemos la importancia de la narrativa visual porque a lo largo de ella hacen presencia los colores rojo y verde. Estos van tomando significado en conjunto con las acciones de los personajes y las bases teóricas de la investigación. El filme nos presenta a John Ferguson, un personaje que está interesado en Madeleine. La muerte de Madeleine hace que John recaiga en un estado de duelo, por lo que, al no poder superar esta situación, encuentra a Judy Barton. A esta chica la va convirtiendo en imagen y semejanza de lo que Madeleine fue. Esto determina que el personaje principal desarrolle el duelo patológico, aquel donde la persona, en este caso personaje del filme, reemplaza la ausencia de un ser amado con la de otro, sin estar emancipado o haber superado la muerte del ser amado.

El guion de largometraje está basado en una experiencia personal y he logrado evidenciar detalles narrativo-visuales que guardan similitud con el tema de esta investigación, el duelo. He visto la oportunidad de contar una historia que mezcle la experiencia, el cine y el psicoanálisis en guion. “Laberinto entre nosotros” se centra en MIGUEL, una persona que se encuentra en una relación con ROBERTO. En medio de una celebración de quinto aniversario la historia nos va contando poco a poco el pasado de MIGUEL, un pasado que afirma nunca haber superado la muerte de DANIEL, expareja de MIGUEL. ROBERTO solamente es un remplazo de la imagen fallecida de DANIEL.

En el guion de largometraje de *Laberinto entre nosotros*, se ha tomado en cuenta los detalles de la narrativa visual analizados en el filme de Alfred Hitchcock. En la historia hay un personaje principal, Miguel, que experimenta duelo patológico mediante su pareja, Roberto, tras no superar la muerte de su expareja, Daniel. Se han tomado en cuenta la forma en la que es mostrada la narrativa visual de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), por lo que el color rojo simboliza interés y amor; el verde, misterio y muerte y azul, miedo. Tal y como fue analizado en el filme, con dichos detalles en las acciones de los personajes, diálogos, en los entornos, objetos y vestimentas, hacen que este producto artístico tenga influencia en el tema del psicoanálisis que tiene el filme de Alfred Hitchcock, logrando la profundidad de un personaje.

## 6. Bibliografía:

- Freud, Sigmund. *Obras completas (1914 - 16)*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Trad. por Ramón Redondo, Miguel Rubio y Jos Oliver. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- Boileau, Pierre y Narcejac, Thomas. *Sudores fríos: De entre los muertos*. Vol. 165. Barcelona: GP, 1959.
- Asociación Americana de Psiquiatría. *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM 5*. Arlington: VA, 2013.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Freud, Sigmund. *Obras completas (1911 - 13)*. Vol. XII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991.
- Naím, Moises. *Repensar el mundo*. Madrid: Editorial debate, 2016.
- Metz, Christian. *Lenguaje y cine*. Trad. por Jorge Urrutia. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.
- Metz, Christian. *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*. Trad. por Josep Elías. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel. *El análisis cinematográfico*. Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Editorial Paidós: 1990.
- Block, Bruce. *Narrativa Visual*. Edición 2. Barcelona: Ediciones Omega, 2007.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. *¿Cómo analizar un film?*. Trad. Carlos Losilla. España: Ediciones Paidós, 1991.
- Bellantoni, Patti. *If it's purple, someone's gonna die*. Oxford: Elsevier/ Focal Press, 2005.
- Field, Syd. *Screenplay: The foundations of screenwriting*. Ed. 7ma. Trad. Mara Heras. Madrid: Plot Ediciones, 2002.

## 7. Filmografía:

- Hitchcock, Alfred. *Vértigo: de entre los muertos*. Estados Unidos: Alfred Hitchcock, 1958, DVD, 128min.