



Eugenio Trías

Vértigo y pasión

Un ensayo sobre
la película *Vértigo*
de Alfred Hitchcock



Lectulandia

El cine fue una de las grandes pasiones de Eugenio Trías y a ella dedicó una parte considerable de su obra, desde sus inicios hasta el que fue su último libro *De cine* (2013). Y dentro de su trabajo con el séptimo arte, el papel principal se lo lleva *Vértigo* de Alfred Hitchcock, película que Eugenio Trías afirmaba haber visto más de cien veces desde que a los dieciséis años la vio por primera vez. Sobre ella escribió un ensayo titulado «El abismo que sube y se desborda», incluido en *Lo bello y lo siniestro* (1983), y en 1998 le dedicó el libro que hoy reeditamos.

El acercamiento de Eugenio Trías a las artes pivota sobre tres conceptos: lo bello, lo siniestro y lo sublime. Y el filme *Vértigo*, como afirma Eligio Díaz Garaygordóbil en el prólogo que abre la presente edición, «pone en juego esos modos de manifestarse la “conexión intrínseca” entre las tres categorías estéticas». De esta manera, *Vértigo y pasión* se revela como un libro central en el pensamiento estético de Eugenio Trías. Y una reflexión más, como hizo a lo largo de toda su obra, sobre la *humana conditio*.

Lectulandia

Eugenio Trías

Vértigo y pasión

Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock

ePub r1.0

Titivillus 20.02.19

Título original: *Título*

Eugenio Trías, 1998

Imagen de portada: fotograma de la película *Vértigo*, Filmoteca Española

Editor digital: Titivillus

ePub base r2.0

más libros en lectulandia.com

Índice

Prólogo

VÉRTIGO Y PASIÓN

Introducción

Primera parte

LA ESPIRAL DE LA PASIÓN

1. El sujeto del relato
2. Ironía trágica
3. Cine dentro del cine
4. Categorías estéticas
5. De la convención realista al símbolo
6. El ritual erótico
7. Los grandes temas del cine de Hitchcock

Segunda parte

LA PELÍCULA VÉRTIGO

1. Primer Movimiento
2. Segundo Movimiento
3. Tercer Movimiento
4. Cuarto Movimiento
5. Quinto Movimiento

Listado de películas de Alfred Hitchcock que, además de Vértigo, aparecen comentadas en el texto

Sobre el autor

Notas

A mi hijo David, amante del cine

Prólogo

Vértigo y pasión (1997) es equidistante en el tiempo de *Lo bello y lo siniestro* (1982) y *De cine* (2013), en los que Eugenio Trías también analiza el filme *Vértigo* de Alfred Hitchcock. En el primero de éstos escribía que «El cine es hijo de la ópera: realiza el ideal de “obra de arte total” a que la ópera aspiraba», y en el segundo lo confirmaba: «El cine es un microcosmos de todas las artes. Wagneriano sin proponérselo», incorpora elementos del teatro, la pintura, la novela, la arquitectura y la música — enfatizando que «la banda sonora puede llegar a ser tan importante como la imagen en movimiento».

Al respecto, *Vértigo* sería paradigmático, y Trías, en *Vértigo y pasión*, mediante un pormenorizado análisis de sus elementos —y de la «mancomunada conjunción» de imagen y música— hace patente la síntesis que alcanzan en dicho filme, logrando una «unidad orgánica». Ello lo realiza en las dos variaciones en que se presenta este ensayo, a saber: un desarrollo y profundización de sus ideas sobre *Vértigo* en *Lo bello y lo siniestro*, estableciendo vínculos con más de veinte filmes de Hitchcock; y un minucioso estudio de los cinco movimientos que a su parecer conforman el filme, y del desdoblamiento de éste en dos partes —simétricas aunque con variantes en «sus contenidos argumentales»—, división propuesta que, como dice Trías, en sí misma es una interpretación. Es pues, *Vértigo*, un filme siamés, luego compuesto por dos películas gemelas; pero una de ellas lleva la cara en la nuca y sólo se nos muestra en la segunda mitad del filme, después de que Madeleine cae al vacío desde la torre de la Misión. Entonces asistimos a una «repetición ritual» de momentos ya vistos: Scottie vuelve a los escenarios en los que seguía a Madeleine, igual que si persiguiera el rastro de un fantasma —y Madeleine de algún modo lo era, en tanto poseída por un muerto, su ancestro suicida Carlotta Valdes, y (lo sabremos) como «ente de ficción» interpretado por Judy Barton—; ocurren el encuentro, la relación pasional y la caída al abismo.

Vértigo y pasión y *De cine* comparten una clave de revisión de *Vértigo* a partir del giro que da el filme, faltando un tercio para el final, en la escena en que, por medio de un flash back, se revela al espectador lo que realmente sucedió en la torre de la Misión, algo que Scottie sólo sabrá tras la actualización de su idilio. Sin embargo, esa clave de revisión lleva a Eugenio Trías a dos aproximaciones diferentes, que a nuestro parecer se complementan.

En el aspecto nietzscheano del filme se centra *De cine*: «falsedad, mentira y belleza» es lo que se ha visto hasta entonces, todo por obra y talento de un demiurgo, Gabin Elster —en cierto sentido, trasunto de Alfred Hitchcock, sólo que aquél,

malvado y éste, irónico—, pues él ha preparado el escenario, las escenas, el guión y la representación de Madeleine por Judy. Y para el fascinado Scottie, Madeleine — ser fraudulento, mera actuación, aunque él lo ignora— es el modelo a resucitar, con el que reanudar su historia de amor. Para ello, a quien «percibe como copia, simulacro y réplica, Judy», la convertirá en Madeleine, haciendo de la verdadera una falsificación, cuando él cree lo contrario.

En *Vértigo y pasión* Eugenio Trías ya adelantaba que la rememoración de Judy revela que lo que «se le dio a ver a Scottie» (y a los espectadores) antes de su encuentro con Madeleine es una falsificación, por lo que «al principio la película constituye una sucesión de *tableaux vivants* que Elster ha dispuesto para que los interprete Madeleine», y el mismo Scottie es un espectador de ellos; esto es, que se nos ha dado a visión, en primera instancia, con los «cuadros vivos», una bella película secundaria cuya autoría es de Elster. Basándonos en la lectura que de Nietzsche hace Colli, diremos: los espectadores vemos a alguien, Madeleine, que no existe, que es sólo actuación, un espectáculo para Scottie. Esta visión que aparece a Scottie la vemos a la vez que a él, «que actúa y contempla al mismo tiempo», y así somos espectadores del espectáculo que se nos da a ver mediante Scottie —se comprende que Alfred Hitchcock reivindique ser más un director de espectadores que de actores.

Ahora bien, por esa revelación perdemos la inocencia con la que hemos contemplado la belleza de la primera parte, tal si a los espectadores se nos inoculara una especie de memoria en los ojos —que al recordar (o volver a ver) esos momentos ya no serán los mismos de Scottie—, un suplemento necesario para poder ver «la verdadera película», la que contiene y sustenta a la otra (la de Elster). Cine dentro del cine, lo llama Eugenio Trías.^[1] Como transmisora de ese amargo fármaco, y por su influencia, es Judy Barton —o nos lo será en retrospectiva— el «sujeto de la narración» que permite reconstruir el relato de *Vértigo*, pues con los datos que proporciona de lo sucedido en la torre de la Misión (un crimen) se reconfigura el filme y cambia su sentido, descubriéndose su aspecto oculto, siniestro, su fondo de crueldad y horror.

Lo bello, lo sublime y lo siniestro, al decir de Eugenio Trías en *Vértigo y pasión*, han de estar presentes en toda obra de arte. Y en *Vértigo*, leemos en *De cine*, consiguen un intenso grado de unión en la escena del «beso en circunvalación» entre la Madeleine resucitada y el nuevo Pígalión, Scottie. No obstante, la secuencia en torno a ese beso anticipa «imágenes que conducen directamente a la madre embalsamada de *Psicosis*». Llama la atención que este filme no sea abordado en *De cine* —y esa cita es la última línea del ensayo allí dedicado a Alfred Hitchcock—, como si Eugenio Trías nos remitiese a sus anteriores libros donde *Psicosis* es considerado en relación, entre otros filmes, a *Los pájaros* y a *Vértigo* (en *Lo bello y lo*

siniestro) y, además, a *La ventana indiscreta* (en *Vértigo y pasión*). Efectivamente, ya al inicio de este libro se nos indica que dicha escena podría ser «el germen siniestro y terrible de la escena culminante de *Psicosis*»: el moño en espiral de Madeleine pareciera el mismo de la madre disecada por su enamorado hijo; una muerta enamorada pareciera recibir el beso apasionado de Scottie Ferguson, que ya comparte un aspecto de la necrofilia de Norman Bates. Recordemos: cuando encuentre a Judy y sustituya a Elster en el papel de demiurgo, Scottie será un Pígalión que crea a su Galatea; pero un Pígalión en «variante necrofílica»: hará la transmutación de Judy en su Madeleine porque «quiere hacer el amor con una mujer muerta», en palabras del director que hizo con la figura de su perfil de obeso un logotipo por firma.

Los cuatro filmes mencionados son magníficos ejemplos de cómo, de la tríada conformada por lo bello, lo sublime y lo siniestro, una de estas categorías estéticas puede ceder su jerarquía, despuntar o mantener su preponderancia en una obra de arte. Visto sucintamente:

Por el efecto del «punzón» de la locura en *Psicosis* y el del absurdo en *Los pájaros*, las imágenes de lo siniestro se van multiplicando en la pantalla hasta predominar en el último tramo de las dos historias. Y, subraya Eugenio Trías, «la dignidad artística» de ambos filmes se mantiene con el sabio recurso de la ironía, en estos casos el distanciador humor negro que permite sublimar «los momentos más terroríficos».

En *La ventana indiscreta*, a lo largo del filme prevalece lo bello sobre lo siniestro y lo sublime. Ocurre un tanto como se nos explicaba en *Lo bello y lo siniestro* acerca de *El nacimiento de Venus*. En esta obra de Botticelli, pese a estar omitida la revelación del «fondo tenebroso», lo siniestro se presiente en sus transfiguradas «salpicaduras» en el cuadro, sin trastocar, al vitalizarla así, su belleza. En el filme, el «fondo bestial de crimen y descuartizamiento» también está omitido, y sin embargo se le alude e infiere a partir de pequeñas anomalías que son las advertencias que generan el suspense, eventuales «manchas» indiciarias en las imágenes que desfilan por la ventana pantalla, «sugerencias sombrías» que no alteran el tono de comedia que mantiene de principio a fin.

El filme *Vértigo*, en cierta manera, pone en juego esos modos de manifestarse la «conexión intrínseca» entre las tres categorías estéticas. En su primera parte, la preponderancia de lo bello es imperial, si bien en algunos aspectos la tensión con lo siniestro se percibe; así en lo marmóreo del hermoso rostro de Madeleine que lleva la muerte enmascarada, o en la semejanza con el retrato de su ancestro suicida Carlotta Valdes, cuya imagen hechiza por «una absoluta posibilidad de vida en su expresión» (Poe). En su segunda parte, en la revelación de Judy, lo siniestro emerge con la desmentida violenta de la verdad (Bataille), mas el filme, con el impulso de la espiral de la pasión erótica que apunta hacia la infinitud, se orienta hacia lo sublime a la par que el melodrama da paso a la tragedia. Tragedia que se impone sin remisión al descubrir Scottie la complicidad de Judy en el crimen. Con la ironía trágica de que

esto ocurre por la obstinación del «héroe» en «su deseo necrofílico», y en un momento cumbre del actualizado idilio con su Madeleine: en pleno disfrute de su romance, se da el descubrimiento, el cambio súbito de fortuna y el inevitable descenso hacia la catástrofe. Así, concluimos con Eugenio Trías, lo siniestro es «dominado por la sublimidad trágica del relato y su compleja trama de amor y muerte».

ELIGIO DÍAZ GARAYGORDÓBIL
Profesor de Estética y de Filosofía del arte

VÉRTIGO Y PASIÓN

Introducción

Este texto tuvo su origen en una invitación que me hicieron Jordi Balló, director del ciclo «Cinema i Pensament», y Jaume Casals, director del Institut d'Humanitats, para que inaugurara esas lecciones con una conferencia sobre *Vértigo* (Vertigo, 1958) de Hitchcock.^[1] La ocasión era la celebración del centenario del cine. La propuesta consistía en visitar mi ensayo, escrito en 1982, dedicado a esta película, incluido en la parte central de mi libro *Lo bello y lo siniestro* (un ensayo que lleva por título «El abismo que sube y se desborda»).

Jaume Casals es testigo de que, al principio, presenté franca resistencia a la propuesta. Hacía bastantes años ya de aquella incursión aventurera en el ámbito cinematográfico. Y para colmo se había enfriado en los últimos tiempos, bastante sensiblemente, mi afición al cine. Además, hacía también tiempo (dos o tres años, quizá) que no había visto *Vértigo*. Y hasta me parecía que mi afición por su director, Hitchcock, se había vuelto más tibia.

Tenía, además, verdaderos deseos de cambiar de aires intelectuales. En la última década me había centrado sobre todo en temas estrictamente filosóficos; sólo en los últimos años había alternado éstos con incursiones en el ámbito de la filosofía de la religión. Mi libro *La edad del espíritu* fue el resultado de esta simbiosis de filosofía en sentido estricto y de interés por el abigarrado mundo de las religiones mundiales.

De pronto se me pasó por la cabeza, como una ráfaga, la idea de recrear antiguos esbozos, o de desplegarlos hasta el final. ¿Por qué no dedicaba ahora parte de mi esfuerzo y mi interés en desarrollar ensayos que, al formularlos por vez primera, tenían todas las trazas de un proyecto de reflexión tan sólo iniciado?

Pero la prueba de fuego consistió en volver a ver la película *Vértigo* de Hitchcock. Y esa visión fue decisiva, ya que el impacto que me produjo siempre esta película, desde que a los dieciséis años la vi por primera vez, se reprodujo ahora (ahora que ya rebaso con generosidad la cincuentena). Fue, una vez más, un amor al primer golpe de vista. Y me puse manos a la obra. Prepararía, en primer lugar, el texto de la conferencia, que en caso de salirme correctamente me serviría de borrador para el libro que pensaba ponerme a escribir.

El resultado de este incidente es el libro que el lector tiene entre manos. Con él inicio quizá una suerte de ensayo que desarrolle esbozos que fui avanzando en libros anteriores, algunos muy alejados ya en el tiempo. En este caso, el ensayo central de *Lo bello y lo siniestro*. Como podrá comprobar el lector, no me aparto sustancialmente de las líneas maestras de ese ensayo. Pero añado detalle y concreción a lo que, entonces, sólo fue un delineamiento general de la interpretación que aquí despliego.

Quiero también contribuir así, aunque con un año de retraso, a la celebración del centenario del cine. Soy poco amigo de efemérides. Mucho se ha abusado de éstas en los últimos tiempos, quizá como prueba de la esterilidad de propuestas culturales que nos embarga en el mundo actual. Pero el cine merece esto y mucho más. Pertenezco por edad y condición a la generación cinematográfica por excelencia, aquella que nació, creció y se educó sentimentalmente en el cine sonoro (y enseguida en el cine en color). He participado de toda su mitología y he sido seducido y hechizado por el poder cautivador de sus imágenes.^[2]

Barcelona, 1997

Primera parte

LA ESPIRAL DE LA PASIÓN

1

El sujeto del relato

I

¿De qué trata esta célebre película? ¿Cuál es su verdadero argumento? ¿Quién es el *sujeto* que de verdad narra o relata lo que se nos da a ver? ¿Quién el objeto? Éstas son las preguntas que enmarcan el siguiente texto, en el que trataré de recrear lo que esta película nos está contando. Me limitaré, por tanto, a cotejar aspectos del argumento de la cinta, promoviendo comentarios y reflexiones a medida que avance en la reconstrucción de este extraño relato cinematográfico.

Se trata de una película «de género»; concretamente de género policiaco. Es canónico que en ese género debe mantenerse la incertidumbre y la suspensión hasta el final. Tal es la regla de juego que preside al célebre suspense popularizado por nuestro autor, Alfred Hitchcock. O debe mantenerse la intriga al menos hasta el momento en que el autor de la película decide revelarnos el verdadero revés de la trama.

Por cierto que esa revelación tiene lugar en *Vértigo* cuando todavía falta un tercio o más de película. Y acontece de forma brutal y desconsiderada. Hasta el punto de que esa revelación ha sido comentada con frecuencia de modo hartamente desfavorable, constituyendo uno de los puntos principales en los que se centraron las críticas negativas al film, sobre todo al principio de su recepción.

Esa revelación la realiza Judy, uno de los dos papeles femeninos que interpreta en la cinta Kim Novak. El otro papel, Madeleine, la pretendida y ficticia esposa de Gabin Elster, hombre de negocios que trabaja en los astilleros de San Francisco, es un ente de ficción que la propia Judy interpreta con el fin de engañar y confundir a Scottie, el detective aquejado de vértigo. Elster es el que ha contratado a Judy para desempeñar un papel que él mismo ha inventado con el fin de poseer una coartada en su plan de asesinato de su esposa, la verdadera Madeleine Elster.

Judy, de pronto, desvela al espectador «lo que de verdad sucedió» arriba de la torre de la Misión de San Juan Bautista: una de las escenas culminantes de la primera parte del film. Allí arriba se hallaba Elster con su esposa, a la que acababa de estrangular. Cuando Judy subió por la escalera de caracol que lleva a la habitación de arriba de la torre-campanario, Elster arrojó el cuerpo de su esposa.

Scottie siguió los pasos de Judy, pero no pudo llegar hasta arriba de la torre en razón de su enfermedad de vértigo: en eso consistió el plan de Elster. El propio Scottie, a quien había contratado para seguir a su esposa, que al decir de Elster se hallaba poseída por una extraña locura, serviría de coartada para poder probar el falso suicidio de la esposa de Elster.

Esa revelación parece destruir completamente el interés que la película había despertado. La revelación es tanto más brutal y desilusionante cuanto que se había ido acumulando un verdadero alud de intriga y enigma hasta el momento. Es como si de repente y de forma bien torpe se arruinara todo el capital de intriga, trabajosamente labrado secuencia tras secuencia en las primeras dos terceras partes de la película.

Recuerdo el desencanto que me produjo la escena las primeras veces que vi el film; pero también recuerdo cómo, a la tercera y cuarta vez que me vi irresistiblemente empujado a volver a ver esa película excepcional, tal vicisitud ya no me embargó el ánimo en absoluto; la acepté como un hecho necesario. Acepté, en efecto, que gracias a esa revelación de la trama podía consolidarse el último tercio de la película, el más cargado de fuerza, dramatismo y sentido; el que precipita este maravilloso film en los abismos de la tragedia.

Pero ¿de qué trata esta extraña película? ¿Qué importancia particular tiene la escena relatada en la que Judy queda a solas en la habitación expuesta a la mirada implacable del espectador? ¿Qué es lo que nos descubre esta mujer, hasta el momento objeto de observación y de deseo, justo en ese momento estratégico de la cinta?

Quiero elegir esa revelación para promover el relato del film, cosa perfectamente legítima, si bien infrecuente en las aproximaciones a la película. Generalmente éstas se limitan a relatar lo que la diacronía del film nos narra; y en el modo en el cual la narración se produce. En todas las críticas, incluida la mía de hace ahora doce o trece años, se suele narrar la cinta atendiendo a la estricta sucesión de secuencias.

Se hace, entonces, un relato que es, más o menos, del siguiente tenor. Se comienza ensalzando, con razón, la tremenda potencia de los carteles de crédito, con el rostro inexpresivo de una mujer, unos labios morados, un tono general mate, los ojos que miran primero a la derecha, luego a la izquierda; una música en *perpetuum mobile* que sólo reaparece una vez a lo largo de toda la película (en la escena de la peluquería en que se gesta la transformación de Judy en Madeleine).

Y luego la pupila del ojo adonde se adentra, inmisericorde, la cámara, sugiriendo la fusión del ojo que la cámara es y la ventana abierta al público que constituye la pantalla: dos bandas entrelazadas que constituyen una espiral envolvente. Ésta se divide, de pronto, en una doble figura conjugada; y también en una banda de Moebius.

Y por fin la pupila al rojo vivo con la emergencia del autor de la antigua farsa, Dios o el director Alfred Hitchcock, antes de que sobrevenga una brillante secuencia nocturna de persecución de un ladrón a través de tejados de la ciudad de San Francisco. Los perseguidores son un policía y el detective Johnnie Scottie Ferguson, el personaje principal de la película. La secuencia acaba dramáticamente, con Scottie suspendido de un canalón de tejado, a punto de caer, virtualmente hechizado por la visión del abismo tremendo que se halla bajo sus pies, contemplando con verdadero horror cómo el policía se desploma hacia el abismo desde ese tejado de rascacielos.

Siguen después dos secuencias explicativas, introductorias, muy largas, que imponen el ritmo de adagio de toda la primera parte del film. Dos amplios diálogos, el primero entre el protagonista con su vieja amiga y ex novia Midge, centrado en la enfermedad de acrofobia o vértigo contraída por el detective. Tiene lugar en el apartamento de ella a plena luz del día, en un ambiente de pura cotidianeidad laboral, con una enervante música de Mozart como murmullo de fondo. La segunda escena es un diálogo entre Scottie y su antiguo amigo de universidad Elster que se desarrolla en el despacho de éste, junto a su empresa de astilleros.

Elster le pide a Scottie que siga a su mujer, Madeleine, en sus extravagantes paseos en coche, debidos al parecer a una incipiente esquizofrenia. Ésta se presenta con el curioso síntoma de la posesión de su mente y de su ánimo por parte de una antepasada, Carlotta Valdes, de la que no tiene noticia alguna.

Desde el principio la cámara se instala en el ojo del detective, de manera que el espectador ve aquello que Scottie ve. Se trata de una cámara subjetiva en la que la narración únicamente reconoce aquello que se da a ver al detective. Esto es así, casi sin interrupción, hasta el momento antes reseñado, el de la revelación de Judy.^[1]

En ese momento, que ocurre cuando la cinta se halla en su tramo final, se instala de pronto la cámara en la habitación de Judy. Judy deja marcharse a Scottie de la habitación del hotel. Scottie se despide, la puerta se cierra y la cámara queda dentro de la habitación, captando el rostro atormentado de Judy en primer plano. Inmediatamente el rostro de ésta ocupa toda la pantalla, encarándose de forma sorprendente con el asombrado espectador.

Ante los ojos angustiados de Judy se suceden, entonces, unas imágenes que ya hemos visto; pero que hemos visto de forma harto incompleta. Vemos a Madeleine escapando de los brazos de Scottie en la Misión de San Juan Bautista. O, mejor, volvemos a ver esa misma escena; de cómo Madeleine sale corriendo hacia la iglesia, atraviesa la capilla y se llega a la escalera del fondo, la escalera del campanario. Sube esta escalera de caracol, perseguida por Scottie, que de pronto acusa su enfermedad de vértigo al acercarse a los tramos finales de la escalera. Mira hacia abajo y siente el efecto del vértigo. Se repite el *zoom* genial anticipado por Hitchcock en el momento en que queda el detective colgado del canalón del tejado al comienzo de la cinta.^[2] El detective no puede subir más.

Hasta aquí la cinta había mostrado, desde la cámara subjetiva instalada en la mirada de Scottie, cómo la mujer subía arriba del tejado y acto seguido caía en picado, viéndose esa caída del bulto a través de la ventana oval del campanario. Pero no se veía lo que sucedía arriba de la torre por cuanto Scottie no había podido ascender hasta ella.

Ahora, en cambio, desde el momento en que la cámara se instala en la habitación de Judy, el espectador puede ver lo que de verdad sucedió, y que quedó celado a la cámara subjetiva instalada en la mirada de Scottie. Arriba de la torre esperaba Elster la llegada de Judy para arrojar por la ventana a su esposa, la verdadera Madeleine, a

quien previamente había estrangulado. Vemos entonces con Judy cómo Elster arroja el cuerpo muerto de su esposa y tapa la boca de Judy, conmocionada, con el fin de evitar que su grito la delate.

Con esta revelación la película adquiere un sentido nuevo. Como si lo que hubiéramos visto hasta ahora fuese sólo la parte emergente de un iceberg, o el simple relato superficial al que le faltaba una dimensión para adquirir verdadero sentido. De hecho el relato de lo que *se le dio a ver* a Scottie aparece de pronto como una gran falsificación perpetrada por el plan criminal de Elster para asesinar a su mujer, arrojándola desde arriba de una torre aprovechando la coartada que podía proporcionarle el detective. El cual, en razón de su acrofobia o vértigo, era el personaje adecuado para ello: su enfermedad le impedía acceder al escenario de arriba de la torre, verdadera «escena primordial» en sentido casi psicoanalítico.^[3]

Es preciso reconstruir, desde ese dato, de forma coherente el relato del film. Un relato en el cual se debe privilegiar ese punto de vista nuevo y único que introduce Judy-Madeleine en la escena en que la cámara queda a solas con ella en su habitación del hotel. Con ella y con el espectador.

Ese argumento lo sostiene el verdadero sujeto de la narración, Judy, que confiere sentido a todo el film desde su abrupta irrupción como detentadora de la verdad objetiva de lo que se nos está mostrando en imágenes a través de los ojos del detective Scottie. Éste, y la cámara subjetiva que hasta ese momento dobla su ángulo de visión, sólo ve aquello que Elster y Madeleine han dispuesto que se le dé a ver.

II

Judy Barton es una joven de un físico atractivo aunque vulgar. Su peinado, su pintura de labios, el jersey o la blusa marcándole descaradamente los pechos, su agudo y poco refinado acento provinciano lo delata. Judy procede del interior, de Salina, un pueblecito de Kansas; se trasladó a la ciudad de San Francisco porque no se avenía con su padrastro. La vemos saliendo del trabajo junto con tres amigas cuando Scottie la descubre, comprobando al instante el parecido que la une a Madeleine, la mujer que se arrojó de arriba de la torre-campanario de la iglesia de la Misión de San Juan Bautista.

Trabaja en unos grandes almacenes de San Francisco y vive solitaria en la habitación del hotel Empire, un hotel de segunda categoría con unas chirriantes luces de neón que proclaman su nombre en forma vertical.

Luces de color verde esmeralda que se avienen a la perfección con el colorido chillón que se puede asociar con la muchacha. Verde es el traje que lleva Judy la primera vez que se encuentra con Scottie. Esas luces de neón, en un momento mágico de la cinta, sirven para aureolar de electricidad ionizada el cabello y la frente de Scottie; y sobre todo su mirada, poseída por el deseo. Eso ocurre justo en el instante

crucial en que se produce la escena suprema del rito de la transfiguración: cuando Judy se metamorfosea radicalmente en Madeleine, consumando su resurrección «de entre los muertos», adelantada por un halo *surreal* de color verde. Verde es, en efecto, el color apropiado para toda metamorfosis. Color de la memoria (del pasado) y de la esperanza (de su rescate y resurrección).

Un trémolo musical de extraordinaria fuerza expresiva subraya esa escena magnífica en la que la mirada de James Stewart adquiere todo el vigor que le concede la expresión de su deseo abismal e infinito, el deseo de arrebatarse a Eurídice de las potencias infernales, propiciando su resurrección. La escena se culmina con la célebre circunvalación de la cámara en torno al beso entre Scottie y la resucitada Madeleine. Ese beso «circular» revela de pronto, ante los ojos extasiados de Scottie, en plena alucinación de su deseo, escenarios oníricos, así la presencia de los caballos de madera de las caballerizas de la Misión de San Juan Bautista.

Esa escena del beso es memorable. En un momento dado el abandono de Madeleine es absoluto. Se tiene la impresión de que Scottie está besando apasionadamente a una mujer muerta de la que sólo se percibe el cabello rubio, casi albino, y el moño en espiral.^[4] Uno tiene la impresión de que esta escena constituye el germen siniestro y terrible de la escena culminante de *Psicosis* (*Psycho*, 1960), cuando la hermana de la protagonista asesinada (Vera Miles) desciende al sótano y descubre el cabello blanco y el moño de la madre de Norman Bates (Anthony Perkins) (véase lámina 1).

En Norman Bates se realiza y consume la orientación necrofílica de *eros*; en él la necrofilia, en forma de amor a la madre muerta, se yergue en principio general, tanático, del deseo. *Psicosis* tiene en *Vértigo*, en este tema fundamental, su semillero, su razón seminal.

De hecho Norman Bates es taxidermista: se ocupa, como hobby, de disecar pájaros, que aparecen, amenazadores, por las paredes; disecados o representados en grabados; pero sobre todo se dedica con todo cuidado a mantener viva, resucitada, a su madre muerta, disecada y momificada por él. En cierto modo, Scottie Ferguson, en *Vértigo*, intenta también disecar a una mujer muerta, Madeleine (o mejor, Madeleine/Carlotta Valdes). Lleva a cabo su compleja técnica de momificación tomando como recurso y como percha un ser vivo, Judy, que a regañadientes acaba prestándose a esa tarea. Judy consiente con la obsesión de Scottie, a quien secretamente sigue amando. Vence así su vida de soledad y hastío, su triste existencia perdida en la ciudad de San Francisco.

Pues, sin duda, la vida de Judy debe ser monótona y triste, aquejada de soledad. En el diálogo de Madeleine con Scottie ante la chimenea del apartamento de éste, después de que el detective salvara la vida de la falsificada Madeleine cuando se arrojó al agua en la simulación de un intento frustrado de suicidio, Madeleine confiesa que «no se debe vivir en soledad; es un error vivir solo», haciendo referencia clara a su existencia real como Judy en la habitación del hotel Empire. Son

interesantes las irrupciones, pocas pero significativas, de la trama *real* sobre la escenificación falsificada que Judy interpreta ante los ojos de Scottie.^[5]

Judy venció esa monotonía gracias a una proposición muy singular: la que le debió hacer Elster, el marido de la verdadera Madeleine, un hombre asentado en los negocios de la familia de su esposa, los astilleros. Se supone que Elster contrató a Judy para que interpretara el papel de Madeleine (la verdadera Madeleine vive en el campo sin acercarse nunca por la ciudad de San Francisco). Se trataba de crear un personaje femenino enigmático y atractivo que contrastase poderosamente con la humilde Judy.

El personaje en cuestión aparece en toda su magnificencia al principio de la película, en el restaurante Ernie's, donde Elster le ha indicado al detective Scottie que se hallará cenando con su esposa Madeleine. Elster ha advertido a Scottie sobre la locura de su esposa, que parece poseída por una persona muerta, por su bisabuela Carlotta Valdes, una mujer que fue abandonada por su esposo, un hombre poderoso e influyente que se llevó a la hija de ambos. Carlotta enloqueció, según relata Pop Leibel, el amigo de Midge, el propietario de la librería Argocy, verdadera enciclopedia de viejas historias del antiguo y alegre San Francisco.

La representación teatral se inicia, pues, en el restaurante Ernie's. La cámara se va moviendo a través de las mesas del restaurante hasta que finalmente se posa perezosamente en un rincón del fondo donde puede verse a Elster con una mujer rubia: el pelo recogido, la espalda y el hombro desnudos; lleva un vestido azul prusia jalonado por un manto azul turquesa que contrasta con el rojo dominante en las telas de la pared del restaurante. Un motivo melódico subraya la expresividad de la escena evocando un tema lastimero de la cantera del *Tristán e Isolda* wagneriano.

Se trata de una mujer muy bella y extraordinariamente elegante que, de pronto, pasa por delante de la barra del bar del restaurante donde se halla Scottie. La mujer camina de forma suspendida, como si resbalara por el suelo. Parece que se desliza a través de unos pies invisibles, escondidos bajo la falda azul almidonada.

Se decía del gran poeta Novalis, quien elevó la necrofilia al rango de poesía metafísica y teológica, que no parecía andar sobre el suelo sino que se deslizaba por él sin rozarlo apenas.

El rostro de Madeleine es escultórico, como el de una máscara; el físico de Kim Novak favorece a la perfección ese carácter. La imagen de la mujer, antes de desaparecer por la puerta del brazo de Elster, se hunde un instante en un espejo del restaurante: una pista sobre el carácter *de ficción* de lo que se revela ante los ojos atónitos y extasiados del detective. De nuevo aparecerá Madeleine recogida en un espejo, de cuerpo entero, rodeada de flores, en la escena magnífica de la floristería, justo la secuencia siguiente. Una escena que analicé con pormenor en mi análisis de *Vértigo* en mi libro *Lo bello y lo siniestro*^[6] (véase lámina 2). En este libro también relacioné ese físico escultórico y estatuario con su carácter *de ficción*, emparentando a Madeleine con un personaje también romántico, la célebre muñeca Olimpia,

inventada por el profesor Coppelius, en la narración de Hoffmann *El hombre de arena*.

Una vez efectuada la presentación comienza la persecución en automóvil: Scottie debe seguir a Madeleine. Ésta le conduce primero a una floristería, luego a un cementerio (en el que se halla la lápida de Carlotta Valdes) y después a un rincón del museo, el Palacio de la Legión de Honor, donde Madeleine contempla el cuadro de Carlotta, llevando el mismo ramillete de flores y la misma medalla en el cuello con un rubí tallado. Judy va representando el papel de una mujer poseída por su ancestro femenino que se atiene al guión fijado por Elster.

Todo este tramo de la película no tiene apenas diálogo. Sólo se halla contrapunteado por el anticlímax de las escenas entre Scottie y su antigua novia Midge. Culmina en la escena del intento de suicidio que hace posible el encuentro y la primera comunicación entre Judy/Madeleine y el detective.

A partir de este momento la construcción de la ficción no es ya unilateral: no se trata de promover ante la atónita mirada del detective, y de la cámara subjetiva que se ha enquistado en esa mirada, una sucesión de representaciones. Ahora ambos, el detective y el ente ficticio que es Madeleine, pero también el sujeto que construye a ésta, Judy, deben coordinarse. Como dice Judy/Madeleine, una persona puede pasear, o vagar, pero dos personas van siempre a alguna parte.

Sigue la bella secuencia en la que ambos deciden pasear juntos por el bosque de *secuoias sempervivas* en donde experimentarán, junto al mar, su primer contacto físico prolongado: el comienzo de una compleja historia de amor entre el engañado detective Scottie y la trama formada por Judy y el ente de ficción que ha creado, la falsificada Madeleine, a partir de una partitura escrita por Elster.

Pero como confesará al final de la película Judy transfigurada en Madeleine, ésta se enamoró del detective, cosa que no estaba prevista. La propia Judy/Madeleine, justo antes de subir por vez primera a la torre, confesará a Scottie que las cosas no han salido tal como figuraban en el guión. La realización de la trama ficticia ha rebasado y desbordado plenamente el «guión de hierro» escrito por Elster.

Judy encarna, pues, el papel de Madeleine, *Mad-alone*, la mujer loca y solitaria convertida en paseante que orienta sus movimientos de forma inconsciente hacia el cementerio o hacia el Museo de la Legión de Honor sin tener conciencia de sus actos. La representación culmina con la provocación de una investigación a la vez detectivesca y psicoanalítica por parte de Scottie, que se ve tentado a desvelar el sentido de sus sueños recurrentes, en los que aparece una torre-campanario, un patio, unas caballerizas con varios caballos, uno bayo, dos negros y uno tordo, y una atmósfera de vieja misión española.

Scottie, previamente aleccionado por Elster, descubre tras el sueño un escenario real: la Misión de San Juan Bautista, en donde inició su vida Carlotta Valdes. Conduce a Judy/Madeleine hacia ese escenario. Una vez en él se desencadena la

primera tragedia: la escena preparada por Elster del asesinato de su esposa, con Scottie como coartada.

Sólo el enamoramiento de Judy no estaba previsto en el guión de Elster. La película, en lo que tiene de historia real entre Scottie y Judy, llega a su culminación después de la revelación en la que Judy explica al espectador su participación en el plan de Elster. Entonces Scottie y Judy realizan su deseo en un romance en la que los pocos atisbos de felicidad que trasluce, únicos en medio del carácter sombrío de todo el film, se hallan cortocircuitados por la irrupción del imperioso deseo de ambos. Ambos desean, como ocurre siempre con *eros*, un imposible. Ella quiere que se le ame a ella por ella misma (si bien ella misma es cómplice de haber creado su doble de ficción Madeleine). Él quiere que Judy se transfigure en Madeleine, rescatando a ésta «de entre los muertos».

Se inicia, así, el desvelamiento progresivo del *deseo* de ambos personajes, Scottie y Judy. Ésta quiere ser querida por lo que ella es, si bien consiente en la transformación a la que Scottie le somete en su doble de ficción, la Madeleine de la primera trama del film. Quiere, de hecho, ser deseada y querida como la compleja conjugación de ella misma y el ente de ficción creado por Elster e interpretado por ella.

Quiere sobre todo abandonarse y abismarse en la voluntad de Scottie (un abandono que constituye en el fondo su oscura e inconfesada voluntad); a la que, sin embargo, ofrece resistencia en razón del obstinado deseo de él de llevarla a efecto; la voluntad por promover la resurrección «de entre los muertos» de la fenecida Madeleine; y de precipitar la fusión nuclear entre Judy y esa mujer muerta. Fusión anticipada por el propio papel de Madeleine, presuntamente poseída por el espectro de su bisabuela, la infeliz Carlotta Valdes.

Scottie quiere, en efecto, consumir la transformación de Judy en una mujer muerta, que a su vez es la réplica de un ancestro muerto. Quiere, como dice Hitchcock en su *Conversación con Truffaut*, «hacer el amor con una mujer muerta». Esa mujer muerta, y la imagen simbólica que obviamente se le asocia, la de una tumba abierta, que en la pesadilla de Scottie aparece enrojecida, constituye la clave radical de la acrofobia o vértigo del personaje.

De hecho el abismo que se cierne sobre sus pies, y que a la vez teme y le atrae, respecto al cual siente temor y fascinación, constituye para Scottie el atributo específico de la Mujer, objeto oscuro de su deseo. Es el órgano propiamente femenino capaz de fecundidad y renacimiento; propiciador, por tanto, de resurrecciones periódicas. Pero ese agujero abismal es también el atributo esencial de la Madre Tierra. Tierra fecunda que acoge en su seno sin fondo a todos los seres vivos otorgándoles la Gran Paz del descanso eterno.

La película nos va mostrando, de un modo calculadamente progresivo, etapa tras etapa, el desnudamiento y la esencialización del deseo de ambos personajes, Scottie y Judy/Madeleine. Se trata de un rito que se va consolidando a través de las

convenciones de género que la película asume: el decurso de la historia melodramática de amor y de la historia detectivesca.

Lo que de hecho se presencia, sobre todo en la última trama del film, después del reencuentro de Judy/Madeleine con Scottie, es el camino tortuoso a través del cual uno y otro van descubriendo la naturaleza honda y abismal de su deseo (y del oscuro y terrible objeto de éste). Ese deseo, en su natural asimetría, deseo masculino de Scottie, deseo femenino de Judy/Madeleine, forma una doble espiral entrelazada como la banda de Moebius de los carteles introductorios.

Scottie quiere, como Orfeo, rescatar a Eurídice del infierno, sólo que, al igual que el personaje mítico griego, no resiste la tentación de mirar atrás, o de abrir las Puertas del Pasado. Ese viaje al pasado salva a Scottie de su aficción, del vértigo. Pero en contrapartida precipita la caída definitiva de Judy/Madeleine en el abismo, su retorno a los infiernos.

En cuanto a Judy, quiere ser amada por ella misma, pero, a pesar de su inicial resistencia, no se opone a que Scottie la metamorfosee en Madeleine; abandona toda su voluntad en Scottie; quiere y no quiere ser descubierta y reconocida como aquella ficción construida por el autor de la representación, Gabin Elster.

La asimetría y el entrelazamiento del deseo de ambos personajes se advierte en la dirección preferencial de sus miradas. Scottie, desde el comienzo de la película, mira siempre hacia abajo, hacia un Abajo Absoluto y Abismal que constituye el agujero negro atractivo, fascinante y letal, que provoca en él la experiencia del vértigo. Ella, Judy/Madeleine, mira hacia arriba a través de su ojo derecho, como si siempre entreviera la imagen empinada y fálica de la torre-campanario. La vemos en esa tesitura, desde luego, en las escenas culminantes de la Misión de San Juan Bautista, cuando se desprende de los brazos de Scottie para realizar el «plan» de Gabin Elster.

Pero esa misma mirada oceánica, abierta hacia una altura difusa, la descubrimos en las dos veces en que ambos, Scottie y Judy/Madeleine, se dirigen en automóvil hacia la Misión de San Juan Bautista. Judy/Madeleine mira hacia la bóveda formada por los árboles de la carretera: un adelanto de la altitud de la torre-campanario que constituye el blanco de su mirada.

Dos miradas, por tanto, contrapuestas y complementarias, como en una banda de Moebius. La de Scottie, que se orienta siempre desde su ojo izquierdo hacia un abismo que presiente y que a la vez teme y le atrae; y la de Judy/Madeleine, que se dirige hacia una altura difusa y vaga que acaba concretándose en el empinamiento fálico de la torre del monasterio de la Misión de San Juan Bautista. Ambas miradas se van entrecruzando desde el momento en que Scottie y Judy/Madeleine, tras el ficticio intento de suicidio de ésta, arrojándose al agua, inician la singladura de una compleja relación de amor-pasión que ni siquiera la supuesta muerte de Madeleine interrumpe.

De hecho ambas direcciones de la mirada tienen una connotación simbólica. La de Scottie, orientada siempre hacia el abismo que se cierne sobre sus pies, parece hallar su objeto propio y pertinente en la tumba abierta, como lo revela su pesadilla.

Y esa tumba enrojecida, a la que se acerca a golpes de percepción alucinada, constituye la imagen simbólica de lo que para él representa la Mujer, o el complejo triángulo de muerte, locura y soledad que constituyen Judy/Madeleine/Carlotta Valdes.

La de Judy/Madeleine, polarizada por la torre-campanario, con la obvia connotación simbólica de ésta, significa la adoración del atributo de «poder y libertad» de personajes como el innominado marido de Carlotta Valdes, Gabin Elster o el propio Scottie en caso de saber vencer su acrofobia (la que le impide consumir el ascenso hasta el último tramo de la torre-campanario).

2

Ironía trágica

I

El genuino sujeto de la narración, o el verdadero narrador del film es ella, la mujer, la protagonista: el conjunto formado por Judy y la falsa Madeleine. Siendo ésta una invención de Elster interpretada por Judy, «la perfecta aprendiz» (como la llama Scottie al finalizar la película). Ella es el sujeto de la narración, ya que sólo ella detenta la verdad del argumento que se desarrolla, de forma falsificada, ante los ojos de Scottie (y hasta la revelación de Judy, también ante los ojos del espectador, satisfaciendo así el derecho de éste a la intriga).

Sólo al final de la película la percepción de Scottie se adecuará a la verdad *objetiva* sobre la que Judy guarda celosamente el secreto. Y esto en virtud de que Scottie lleva a buen fin su investigación detectivesca, culminando a la vez su propia terapia psicoanalítica, lo cual le permite vencer in extremis su acrofobia, su vértigo.

La trama psicoanalítica de la cinta, que puede parecer en un primer momento que tiene por terapeuta a Scottie y por paciente a Madeleine, se descubre al fin como un enredado tejido que afecta y atañe prioritariamente a Scottie. Esa trama psicoanalista se abraza, como la doble espiral entrecruzada de la banda de Moebius de los carteles de crédito, con la compleja trama detectivesca que tiene también a Scottie como investigador. Melodrama y película policiaca hallan su perfecta adecuación. Pero la película trasciende esas convenciones de género alzándose hasta la cumbre de todas las categorías estéticas.

La locura de Madeleine, el hecho de que parezca poseída por una persona muerta, su bisabuela Carlotta Valdes, introduce de forma espontánea la trama psicoanalítica en la película. Scottie dobla su condición de detective y vigilante de Madeleine con la de «ángel protector» (como lo define Midge al médico en la escena del hospital) que intenta curar a Madeleine de su dolencia, dando la justa interpretación a su sueño recurrente. Le lleva al escenario de infancia de la Misión de San Juan Bautista, allí donde, según dice Madeleine, «sor Teresa nos reñía» y en donde Scottie localiza los caballos (de madera) de las caballerizas que aparecen en el sueño.

De hecho Scottie cree conducir así a Madeleine a su «escena primordial», un poco al modo ya ensayado por Hitchcock en *Recuerda* (*Spellbound*, 1945), donde la doctora Constance (Ingrid Bergman) conduce a John Ballantine (Gregory Peck) hasta la escena traumática del infortunado e involuntario «asesinato» de su hermano, testimoniado por el sueño diseñado por Dalí. En *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964) se conducirá asimismo a la protagonista (Tippi Hedren) hasta un escenario que le haga evocar el origen de su complejo trauma.

Pero en *Vértigo* ese escenario primordial está falsificado. Scottie cree hallarlo en el ámbito de la Misión de San Juan Bautista, en donde se cree que Madeleine, o Carlotta Valdes que ha tomado posesión de ésta, vivió su infancia. Lo que, sin embargo, ignora es que el auténtico «escenario primordial» se halla justamente allí donde él no puede acceder en razón de su acrofobia: arriba de la torre-campanario. Y que no es el origen del trauma de ella sino el núcleo del plan de asesinato de Gabin Elster a su mujer, la auténtica Madeleine.

La acrofobia de Scottie, su incapacidad de ascender hasta arriba de la torre, gira por completo la dirección del psicoanálisis. Scottie se convierte, de pronto, de terapeuta espontáneo e improvisado en lo que verdaderamente es, el auténtico paciente de su enfermedad, el vértigo, como se pondrá de manifiesto tras su pesadilla y futura reclusión en un hospital. En el último tramo del film se advierte este cambio radical de dirección de la trama psicoanalítica. Del descubrimiento por parte de Scottie de la verdad detectivesca de la trama dependerá, al fin y al cabo, el efecto salutífero de su posible curación del vértigo que le aqueja.

El desenlace de la película, desde el descubrimiento por parte de Scottie del collar con rubí que lleva Judy, idéntico al del cuadro de Carlotta Valdes que pende en el Museo de la Legión de Honor de San Francisco, hasta la escena trágica final, con la tercera caída propiciada, de forma bien siniestra, por el detective, la caída de Judy al abismo, todo este último tramo realiza el perfecto acoplamiento de la investigación detectivesca y del proceso terapéutico que conduce a que el personaje principal venza el vértigo.

Victoria pírrica que sanciona la impresionante y ambigua escena final de la película con Scottie postrado ante el vacío arriba de la torre, contemplando el cuerpo muerto, aplastado, de Judy (que queda fuera de la visual del espectador). Como señalé años atrás en mi análisis de esta película, ésta termina «en un acorde de séptima». Es decir, carece de *cadencia*. Dicho de otro modo: la escena final se halla en pura suspensión, sin que pueda determinarse si Scottie se arroja al vacío, si queda literalmente «colgado» en un brote de locura, si se cura efectivamente (retrocediendo hacia una vida menos *surreal*).

En una primera idea o versión quiso Hitchcock terminar la película con una escena «de comedia» que consagrara el anticlímax, de nuevo en la habitación de Midge: con Scottie recuperado, o recuperándose, de su trauma, ese que constituyó para él «su segunda oportunidad». Pero Hitchcock renunció, por fortuna, a ese final.^[1] Y ello concede a ese plano último de Scottie con las manos entreabiertas, abrazando el vacío, un vigor artístico inusitado (véase lámina 3).

De hecho toda la película se halla suspendida. Eso le concede un carácter desasosegante. Se mueve en el arco tenso entre la escena en que Scottie se halla colgado del canalón del tejado, electrizado por la visión del abismo que asciende hasta sus ojos, y esta última escena de Scottie consternado al haber sido el agente siniestro que precipita, por tercera vez, a un ser vivo al abismo: primero al policía, en

la escena inicial; luego a la esposa de Elster que él cree que es su amada Madeleine, a la que acaba de conocer y de la cual se ha enamorado, y por último a Judy transfigurada en Madeleine.

¿Cómo pudo salvarse Scottie en la secuencia del principio, cuando lo vemos colgado del canalón del tejado? Se insinúa en la conversación con Midge que tuvo que arrojar al abismo, un abismo de rascacielos. De hecho no vemos cómo el detective logra salvarse. De esa escena tremenda pasamos, sin transición, a la escena que se desarrolla en el acogedor apartamento de Midge, con una tranquilizadora y aburrida melodía mozartiana de fondo, con Scottie jugueteando con su bastón y su sombrero; ese mismo sombrero que es lo primero que cae al abismo en la escena primordial del vértigo, la que deja a Scottie aterrado y fascinado mirando el abismo, con gotas de sudor frío que le surcan la frente y el rostro.^[2]

Pero en la pupila del espectador queda la eficacia terrible de la escena que provoca el vértigo. Y el audaz y casi temerario desafío a toda verosimilitud de Hitchcock al dejar sin explicación el modo como Scottie pudo salvarse, cosa harto improbable. Esa improbabilidad baña de asombrosa irrealidad mágica a todo el film, una magia verdaderamente sombría, siniestra. Y anticipa la escena final, con su carácter radicalmente ambiguo. De este modo la película trasciende todas las convenciones de género en que se inscribe hasta convertirse en uno de los más grandes monumentos que ha erigido el cine al amor-pasión.

Un amor-pasión en registro mórbido y siniestro, donde se da cita la necrofilia de ambos personajes, su deseo de muerte, sus pulsiones suicidas y su fascinación por el mundo ancestral de los «infinitamente muertos» (como dice Rilke en su *Décima elegía*), los que son evocados en una secuencia en la que Judy-Madeleine asume rostro de Sibila en la hermosísima escena del bosque de las *secuoias sempervivas*.

II

La película presenta una doble sinfonía conjugada de motivos musicales y de combinaciones de color. El juego cromático de la cinta es sorprendente y merecería, de por sí, un estudio detallado. Ninguno de los sintagmas cromáticos que se van formando es en vano. Por ejemplo, el claro contraste entre el rojo que advertimos en las paredes de Ernie's y el verde esmeralda del neón de las letras del hotel Empire que refulge dentro de la habitación de Judy. O la bata roja con topos de Scottie que cubre a Madeleine en la escena posterior a su salvación tras la caída en el agua y el cuello de camisa verde con topos de Judy, sobre un traje verde ceñido, en la escena de su encuentro, o reencuentro, con el detective.

Ese rojo queda asociado poderosamente a Madeleine, del mismo modo como el color verde lila, chillón y poco elegante, pero de gran eficacia plástica, nos define a Judy. Al final ésta, al metamorfosearse en Madeleine, sublima ese carácter verde de

los espasmos verdosos de las letras del hotel Empire en un halo de verdosidad mística que ribetea, como un aura, todo el cuerpo de la resucitada Madeleine.

Toda la película va efectuando variaciones sobre esos colores, combinados con toda la gama de amarillos, azules, violetas, etcétera. Esa sinfonía de colores halla su composición de arcoíris en la escena de la floristería; y su expresión microcósmica en el ramillete de Madeleine, trasunto del que lleva en sus manos Carlotta Valdes en el cuadro del Museo de la Legión de Honor.

Pero sobre todo sorprende en este film la partitura musical de Bernard Herrmann, hasta el punto de que no se sabe muy bien si la película es una evocación de esa prodigiosa banda musical o ésta constituye el entramado rítmico y melódico que concede al film su verdadera armazón.

E incluyo en ello también los escasos pero relevantes signos de puntuación en los cuales irrumpe en la banda sonora el ruido de la calle, a veces en pleno día, en la atmósfera de los astilleros de Elster, otros en plena noche, con Scottie sumido en su viaje hacia la irrealidad de su oscuro objeto del deseo, jalonado por un semáforo que interviene como prótesis gramatical en el relato.

Hay sobre todo una forma maravillosa de sugerir el paso del tiempo, a la vez que de diferenciar las dos partes principales de la cinta. Me refiero a la amplia panorámica de la ciudad, en pleno día, acariciada perezosamente por una cámara que se mueve de izquierda a derecha, mientras la banda sonora canta una bellísima melodía profundamente cálida y romántica (véase lámina 4). Eso sucede después de las tormentosas escenas que ocasionan el derrumbamiento psíquico de Scottie tras su terrible pesadilla; y la definitiva desaparición de su amiga y novia Midge en el corredor del hospital.

Herrmann ha organizado en forma sabia una verdadera sinfonía llena de temas que, tras su exposición primera, se van conjugando, o van reapareciendo más o menos transformados. Localizamos el tema wagneriano, evocador del *Tristán*, ya en la escena en que aparece por vez primera la mentida Madeleine en el restaurante Ernie's. Asimismo, el ritmo de habanera que se asocia con Carlotta Valdes, en la Misión Dolores, donde se halla el cementerio, y en el Museo, con el cuadro de la bisabuela de Madeleine.

Este tema de la habanera, que por momentos evoca la célebre habanera de la ópera *Carmen* de Bizet, adquiere un ritmo brutal y demoniaco en la célebre escena de la pesadilla de Scottie que le conduce a la más completa postración, una vez ha sido testigo del «suicidio» definitivo de Madeleine. Se oye ese ritmo destructivo al tiempo que se va descomponiendo el dibujo (de Saul Bass) del ramillete de Carlotta Valdes. Parece bailado y danzado por los pasos sarcásticos y obscenos de las potencias infernales. Asume cierto carácter de grotesca danza de la muerte.

Localizamos también citas del *Vals triste* de Sibelius y, ya adelantada la cinta, justo antes del encuentro de Scottie con Judy Barton, con Scottie extasiado ante un escaparate de una floristería contemplando un ramillete casi idéntico al de Madeleine

y Carlotta Valdes, una clara referencia al tema principal del adagio final de la *Sinfonía patética* de Chaikovski (véase lámina 5).

Una obra ésta de naturaleza extraordinaria, prodigiosa, injustamente desconsiderada por la habitual pedantería de la crítica musical. Personalmente, tiendo siempre a asociar, consciente o inconscientemente, esa compleja y electrizante composición tardía, casi póstuma, del gran Chaikovski con este asombroso film de Hitchcock. En ambos casos gravitamos en las antípodas del clasicismo mozartiano.

Mozart es objeto de escarnio a lo largo de la cinta, sugiriendo equilibrio y cordura. La terapia musical mozartiana, concretada en un pasaje de la *Sinfonía 34*, se revela ineficaz en la afección sin límite de Scottie y de Judy-Madeleine por abismarse en la irrealidad suicida del amor-pasión, con toda su carga mórbida de necrofilia y *Todeslust*. Ya en una de las escenas introductorias Midge tiene puesto un disco con música de Mozart que produce en Scottie dolor de cabeza. Éste pide a Midge que lo retire.

En cuanto a la *Sinfonía patética* de Chaikovski, este grandísimo músico ruso, el más mozartiano de todos los músicos posrománticos, evocador de Mozart en *La dame de pique* o en la hermosa *Suite mozartiana*, renuncia al fin a esa voluntad de clasicismo al que le conducía su empatía cordial con Mozart (como él un inagotable inventor melódico). Y de esa renuncia surge esa obra única que es la *Sinfonía patética*.

Vértigo es una obra excepcional que no admite términos medios: o despierta pasiones furiosas o se acaba detestando.^[3] Hay que sintonizar con toda su carga romántica para disfrutarla. Pero asimismo con el modo brutal con que conduce la «ilusión romántica» a su genuina verdad trágica.^[4] Por una vez vence en Hitchcock la seriedad del testimonio que hace de la pasión sobre su más extraordinaria dote artística: su infinita capacidad humorística.

En otras películas de Hitchcock el humor acaba teniendo siempre la última palabra; y la trama global suele remitir a un hallazgo humorístico de primer orden. No así *Vértigo*. No fallan en ella pinceladas de humor, sobre todo en el anticlímax que introduce, en la primera mitad de la película, la presencia de Midge, un personaje de comedia. Pero al final el humor se tuerce y retuerce en verdadera ironía trágica: la que provoca Scottie en el empecinamiento de su deseo fetichista y necrofílico, sobre todo en el proceso a través del cual logra la «resurrección» de Madeleine: las escenas, de una comicidad sombría, de la tienda de modas o de la petición a Judy de que se recoja el cabello, una vez ha conseguido Scottie doblegar su voluntad al pedirle que se lo tiñera de rubio.

Ironía trágica que culmina en el detalle siniestro del final: el deus ex machina de la monja fantasmal que se yergue de pronto en la parte de arriba del campanario, precipitando la caída definitiva de Judy-Madeleine al abismo y la escena de desolación de Scottie que constituye el plano final.

De hecho la aparición de ese bulto macabro provoca en el espectador un sobresalto, un susto, al que sigue cierta sensación de hilaridad. Es una broma macabra que se permite Hitchcock para reforzar la fuerza trágica de la escena final. El espectador se asusta; luego ríe ante la descarga de la tensión; no es para menos: la aparición de la monja es de una comicidad siniestra. Pero entretanto ha ocurrido la tragedia: Judy se ha arrojado al abismo.

La monja ha propiciado la realización última, terminal, de su deseo de muerte; ha dado cauce a su inevitable y fatal *Todeslust*. Por su parte, Scottie consume por tercera vez su naturaleza siniestra de provocador de caídas en el abismo: en eso ha consistido esa «segunda oportunidad» que le exigió, una vez más, abrir las «puertas del pasado». Las Puertas del Pasado: toda la película parece un comentario a esta denominación toponímica de San Francisco que una y otra vez recurre a lo largo del film.

El espectador experimenta acaso culpa por haber reído a destiempo ante la irresistible ascensión de la monja fantasmal. Y hasta es posible que reproche amargamente a Hitchcock su gusto por el *grand-guignol* al perpetrar tan extravagante y atrabiliario *deus ex machina*.

Pero todo está diabólicamente dispuesto para cortejar la escena final. Ésta es sencillamente memorable. Yo no conozco nada semejante en fuerza, en sutileza, en capacidad de expresión del dolor trágico. Me refiero a la escena de infinita postración de Scottie abrazando el vacío. El fantasma se ha esfumado, el globo ha reventado, el sueño se ha evaporado y lo que queda, sueño de un sueño, es la postración absoluta de un personaje que, sin embargo, tal es la ironía trágica del final, casi sin darse cuenta, se ha curado de su enfermedad; se ha curado del vértigo.

Sólo que esa curación es en vano. Lejos de traer consigo felicidad, exaltación, gran salud, genera infinita agonía: la que expresa el plano último del film, síntesis final de esta película memorable.

3

Cine dentro del cine

I

El verdadero sujeto de la narración, el que detenta la *verdad objetiva* del relato, es Judy/Madeleine. Pero ésta es la intérprete del «guión de hierro» que le ha escrito Gabin Elster. En el curso de su interpretación, sin embargo, algo nuevo acontece que no estaba en el guión: se ha abierto paso la dimensión oscura del deseo de Judy Barton. Ésta se ha enamorado de Scottie.

En la polifonía del deseo de Judy/Madeleine esa voz no estaba prevista. Judy, «la perfecta aprendiz», ha dejado oír un aspecto de su deseo que no se había transfigurado y sublimado plenamente en el papel que interpretaba: en la Madeleine, esposa de Elster, que constituía su gran aportación al guión diseñado por Elster.

Su actuación remite, en todo caso, y de un modo necesario, al autor del guión. Él es el verdadero Autor, con mayúsculas, de las líneas maestras de esta complicada historia. En este sentido dobla Elster, dentro del film, la tarea del guionista y del director de la película, convirtiéndose en una pertinente metáfora del propio Alfred Hitchcock.

De hecho todo el cine de Hitchcock tiene, en cierto modo, un marcado carácter reflexivo. Su firma se hace patente en la aparición fulgurante con que suele deleitarnos al comienzo de cada una de sus obras. Pero en esta película ese carácter se infiltra de forma evidente en la trama misma del relato, introduciendo un elemento de relieve y complejidad en toda la cinta.

Se trata, sin duda, del aspecto más barroco de la obra. Ya en mi antiguo análisis de *Vértigo* hice referencia a este carácter calderoniano de la película. Recuerda aspectos del auto sacramental *El gran teatro del mundo*. También aquí se despliega una representación dentro de la representación. Al igual que en el auto sacramental asistimos en *Vértigo* a un sutil juego reflexivo. En el caso de *Vértigo*, en relación al hacer cinematográfico. Cine dentro del cine.

Hay en *Vértigo*, como en el auto sacramental de Calderón, un autor de la representación que proporciona los papeles que deben ser desempeñados. El autor es Elster, verdadero Dios de esta compleja representación, o del tablado teatral urdido a través de su plan. Judy recibe el encargo de interpretar el papel de Madeleine. Scottie es el ejecutor inconsciente del papel que Elster y Judy/Madeleine le disponen. Sin saberlo se ajusta a la perfección al desempeño del rol de detective enamorado perseguidor de una fantasma por las calles de San Francisco y de sus alrededores.

El estatuto de lo que pasa por los ojos de Scottie tiene la consistencia frágil de una representación soñada. Como en *La vida es sueño* de Calderón, también aquí hay

un sujeto prisionero de una representación cuyo estatuto onírico irá descubriendo. En *Vértigo* ese descubrimiento se insinúa a través de un sueño. Un sueño con carácter de terrible pesadilla. En su transcurso parece reconocer Scottie la *verdad* de lo que se le ha obligado a soñar durante toda la primera parte de la película.

Ve, de pronto, en medio del sueño, a Elster arriba de la torre-campanario acompañado de Carlotta Valdes. Ve el broche de rubí que pende de su cuello. Adivina y presiente la verdad, sólo que de forma enmascarada: un ingenioso anticipo de la gran revelación que efectuará, cara al espectador, Judy en la escena de su habitación antes comentada.

El material onírico que polariza e imanta el deseo de Scottie lo constituye el ente de ficción que es Madeleine. Pero ésta es el doble ficticio de un fantasma ancestral que su bisabuela Carlotta Valdes encarna. La misma irrealidad del personaje, así como el carácter evanescente de la antepasada que parece haber tomado posesión de la voluntad inconsciente de Madeleine, todo ello realza el vigor del deseo que constituye a Scottie en lo que es, un sujeto cuyo *eros* está dominado plenamente por esa conjunción de figuras fantasmales femeninas.

Scottie articula su deseo en el intersticio entre el rostro de Madeleine y la presencia del cuadro de Carlotta Valdes, como puede verse en la escena del automóvil después de la confesión exigida por Midge, con el ritmo de habanera de fondo.

En *Vértigo*, como anteriormente en *Rebeca* (Rebecca, 1940), los vivos parecen dominados y poseídos por los muertos. La omnipresencia de una mujer muerta determina en *Rebeca* todo el curso de la trama. La segunda señora de Winter (Joan Fontaine) vive polarizada por la presencia-ausencia de Rebeca, la esposa difunta, auténtico poder invisible que se materializa en un cuadro. Rebeca se halla acaso más viva, en su existencia difunta, que los propios habitantes de la mansión de Manderley, como confiesa en un determinado momento la inefable ama de llaves, Mrs. Danvers.

Ambas, Rebeca y Carlotta Valdes, ponen fin a su vida a través del suicidio. Sólo que un abismo de «libertad y poder» las separa: Carlotta es una pobre mujer, víctima de un abandono injusto. Rebeca rebosa fuerza, libertad y hasta perfidia. Se quita la vida cuando sabe que la enfermedad de cáncer la domina.

Como recuerda Unamuno en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, debe afirmarse con Calderón que «la vida es sueño». Pero sobre todo debe decirse, con rotundidad, que «los sueños son vida». ¿Qué sería de nuestra existencia sin la vitalidad que revelan nuestros sueños, auténticos jeroglíficos oraculares del deseo que nos constituye en sujetos? La irrealidad onírica de Madeleine, su estatuto de ente de ficción concebido según los designios de Elster, se cruza con la suprema fuerza y vigor del deseo de Scottie. El *eros* de Scottie se orienta, en efecto, hacia el imposible que constituyen, primero, Carlotta Valdes y Madeleine; luego, el perverso triángulo formado por Judy, la difunta Madeleine y su ancestro Carlotta Valdes, en un prodigioso *tour de force* a través del cual se intenta que la segunda resucite a través de la metamorfosis de la primera, dando así vida también a la antepasada.

Scottie únicamente despierta de esta irrealidad onírica que le domina, que ha tomado posesión de su mente y de su voluntad, cuando asciende por última vez a la cumbre de la torre-campanario; cuando atraviesa de nuevo las Puertas del Pasado y se encuentra confrontado con la terrible verdad que subyace a la trama detectivesca y melodramática. Ese definitivo despertar lleva consigo la curación de su enfermedad; ya que el vértigo es el frágil soporte subjetivo y afectivo de la representación en la cual se enquistó su deseo.

Suele el deseo, por naturaleza, inflamarse con materiales oníricos, lo que puede parecer material desechable o de derribo para una mentalidad racional, diurna. El deseo se autentifica en el curso de la noche, escenario de nuestros sueños. El contraste entre lo diurno y lo nocturno atraviesa todo el film. Scottie, a medida que se va adentrando en el laberinto de su deseo, parece encontrarse consigo en paseos noctámbulos por una ciudad jalonada de semáforos. Su novia Midge representa la quintaesencia de la vida diurna; también la música de Mozart. La consagración de la noche tiene lugar, por vez primera, bajo la advocación intimidante de la música procedente de la cantera de *Tristán*, en el restaurante Ernie's.

En una interesante escena Scottie visita a Midge en su apartamento de noche: justo en la escena en que ésta le prepara una simpática broma que él no está en condiciones de aceptar: un retrato como el de Carlota Valdés, pintado por Midge, con el rostro de ésta, con su cara redonda y sus gafas. Scottie demuestra que su sentido del humor se estrella ante su propia obsesión. No acepta el chiste. El humor ha sido vencido por el delirio pasional. Reaparecerá, muy a pesar de Scottie, transfigurado al final de la cinta en forma de ironía trágica.

El deseo se compadece muy bien con una figura laberíntica. Tiene en el laberinto su peculiar y pertinente recorrido. Ese laberinto del deseo queda perfectamente metaforizado por el trayecto abracadabrante que efectúa Madeleine con su automóvil a través de las calles de San Francisco, poco después de su encuentro con Scottie en el apartamento de éste, tras el conato simulado de suicidio de la mujer.

Madeleine gira el coche a la derecha y a la izquierda, una y otra vez, ante la flagrante desesperación de su perseguidor. Scottie comprueba con asombro que ese trazado laberíntico conduce a Madeleine nada menos que a su propio apartamento, aquel del cual había desaparecido sin despedirse en la secuencia anterior. El deseo tiene como trayecto apropiado un laberinto. El intrincado recorrido de sus tramos acaba siempre conduciéndonos al mismo punto de partida (el deseo es repetitivo, obsesivo y obstinado).

En profundidad el deseo se reconoce en una trayectoria más sombría. Judy da cauce expresivo a ese reconocimiento cuando relata a Scottie el sueño que le obsesiona: «Es como si avanzara por un pasillo largo que había tenido espejos y aún quedan fragmentos de esos espejos y a medida que penetro en el pasillo no hay más que oscuridad y sé que cuando me adentre en la oscuridad moriré, pero nunca he

llegado al final, siempre he retrocedido antes, menos una vez» (el día anterior, en que se arrojó al agua en un simulado intento de suicidio, salvándole Scottie).

Reconoce en ese sueño su propio vértigo: quiere y no quiere *a la vez* recorrer ese callejón oscuro hasta el final. Quiere y no quiere morir. Quiere morir: desea llegar a ese último tramo de oscuridad en el que ya no existen espejos que jalonan su trayectoria. Pero teme a la vez ese desenlace. Y en medio de ese sueño recurrente percibe la imagen a la vez deseada y temida: una torre. La torre en la cual se consumará su retorno circular a su pasado más ancestral, el que transcurrió durante la infancia de Carlotta Valdes.

Judy interpreta su papel de Madeleine poseída por Carlotta, pero en el curso de la actuación va descubriendo sus propios deseos suicidas, así como el vértigo que decide su existencia poseída por el filtro del amor-pasión. Esa posesión irá ganando terreno en el último tramo de la película, al compás mismo del desvelamiento del deseo de Scottie. Éste se revela como la voluntad imperiosa por metamorfosear a Judy en Madeleine, realizando así su plena identificación con el Autor del «guión de hierro» del relato de ficción. Scottie desea ocupar el lugar del autor de la representación, Gabin Elster. Enamorado de su esposa y de su cómplice, quiere recrear aquélla doblendo la voluntad de ésta, o acomodando el deseo de abandono y de pérdida de identidad de Judy a su voluntad inflexible por consumir la resurrección de un fantasma del pasado.

Scottie obtendrá, al final de la película, lo que a su modo de ver posee Elster: poder y libertad; y sobre todo logrará la necesaria capacidad de influencia sobre la voluntad de Judy. Doblegará su voluntad y conseguirá que se abisme, en puro abandono, en la obsesión onírica que le conduce a transformar el físico, el peinado y la vestimenta de Judy hasta convertirla en Madeleine.

El tema de los sujetos masculinos dotados de «poder y libertad», así el marido de Carlotta Valdes, que abandonó a ésta y le arrebató su única hija, es recurrente en el film. Gabin Elster añora ese «color, emoción, poder, libertad» que asocia con el «antiguo y alegre San Francisco». Scottie logra al fin imponer su «poder» sobre Judy y adquirir «libertad» al curarse del vértigo. Logra, pues, obtener al fin ese «poder y libertad» que envidia en su amigo Gabin Elster, que en *Vértigo* asume el papel de una variación perversa y pérfida del Rey Market del triángulo tristanesco (Market/Tristán/Isolda).^[1]

Pero el precio de esa doble conquista de «poder y libertad» por parte de Scottie se revela letal, fatídico; su objeto de deseo, Judy-Madeleine, híbrido de ser real y ente de ficción, síntesis de realidad y sueño, queda aniquilado. Ese «poder y libertad» se logra a costa de que Judy/Madeleine se precipite en el abismo desde arriba de la torre-campanario. Tal es la dimensión más honda de la ironía trágica, antes señalada, de la cinta. Lo que deriva del ejercicio de ese poder y del goce de la libertad es la destrucción definitiva de toda posible *felicidad*.

Al principio la película constituye una sucesión de *tableaux vivants* que Elster ha dispuesto para que los interprete Madeleine ante los ojos fascinados de Scottie. Luego, durante un tiempo, éste buscará, con verdadera obsesión, rastros de ese guión de hierro que el Autor aniquiló al precipitar a Madeleine desde arriba de la torre. En ese instante pudo parecer que la película llegaba a su fin: se quedaba sin protagonista femenino. Sólo subsistía Scottie, y por cierto en un estado lamentable, aquejado de melancolía, sentimiento de culpa y complejo de inferioridad; en postración completa, inconsciente, asistido por su amiga, la maternal Midge.

Pasado el tiempo de la convalecencia Scottie vuelve sobre cada uno de los *tableaux vivants* que Elster y Judy/Madeleine le habían dispuesto. Vemos a Scottie vagar, como un obseso, en un ambiente crepuscular, por el restaurante Ernie's, por el Palacio de la Legión de Honor y por el cementerio de la Misión Dolores. En todos estos lugares cree ver por un instante a Madeleine: levantándose de la mesa del fondo del restaurante, con el traje gris verde de sus primeras deambulaciones; sentada en la silla junto al retrato de Carlotta.

De hecho asistimos a esa persecución obsesiva de un fantasma por parte de Scottie dos veces: primero, de forma breve y condensada, antes de su crisis de melancolía y complejo de culpa en que le sume su terrible pesadilla; luego, una vez restablecido de su completa postración, cuando parece iniciar su recuperación.

Cuando al fin descubre a Judy con sus tres compañeras de trabajo, justo en el instante en que Scottie contemplaba un ramillete, semejante al que llevaba Madeleine/Carlotta Valdes, en una floristería de la calle, inicia una transformación radical en su actuación dentro del film. Había sido, hasta el momento, sujeto pasivo: puro receptor de los «cuadros» que le habían preparado Elster y su cómplice Judy/Madeleine. Era simplemente un ojo perseguidor que iba registrando aquello que se le daba a ver. En su papel de sabueso, de detective contratado por Elster, se limitaba a perseguir, con su ojo convertido en doble de la cámara subjetiva, las diferentes representaciones preparadas por Elster e interpretadas por Judy. Ahora, en cambio, a partir del reconocimiento del parecido entre Judy y Madeleine, comenzará a intervenir como sujeto activo; será el director de escena, el creador de nuevos «cuadros vivientes» que remedarán los anteriores. Para lo cual será necesario transformar a Judy en una actriz a su servicio; la que sostenga el rol y la máscara de la difunta Madeleine.

Judy deberá ajustarse al guión que Scottie le vaya escribiendo. En primer lugar deberá modificar su indumentaria, su peinado, sus ademanes, inclusive su forma de andar; quizá también su forma de hablar y su acento; en la película está muy marcada la diferencia entre el inglés grave, insinuante, sensual y cargado de *pathos* de Madeleine, y el mucho más gritón, directo y populachero, más americano que propiamente «inglés», de la vulgar y corriente muchacha que es Judy.

En este sentido hay, en *Vértigo*, dos partes que corresponden a dos modos de concebir el carácter reflexivo sobre el cine de esta película. El «cine dentro del cine»

se consuma, en la primera parte, a partir de la elipsis del gui3n y del autor, que s3lo se desvelar3 con la confesi3n de Judy, a solas en su habitaci3n y con la c3mara all3 instalada; es cine preparado para los ojos del detective, que persiguen, con la c3mara subjetiva, los pasos previstos de Madeleine en diversos *tableaux vivants*.

En la segunda parte, en cambio, Scottie, identificado sin todav3a saberlo con el Autor, con Gabin Elster, se convierte en maestro de ceremonias, en autor de la ficci3n; en Pigmal3n. 3l ser3 ahora el que construya la mujer deseada, la Galatea de la representaci3n.

En la primera parte ni Scottie ni el espectador conoce qui3n es el Autor de la representaci3n que se est3 mostrando. No puede apenas sospecharse de que 3sta sea una representaci3n ficticia que responda a un premeditado gui3n. En la segunda parte, en cambio, el espectador llega a conocer la verdad, en virtud de la revelaci3n de Judy en su habitaci3n. Scottie la ignora, pero la voluntad inconsciente le conduce a convertirse en el Sujeto que orienta y dirige la representaci3n, desde el momento en que se reencuentra con Judy.

En la tercera parte, desenlace de la pel3cula, a partir de la escena del descubrimiento del collar de rub3 sobre el cuello de Judy, Scottie ajusta su propia percepci3n subjetiva de los acontecimientos a la verdad objetiva de los mismos, cosa que se consuma plenamente, hasta el paroxismo y la tragedia, en la escena final arriba de la torre-campanario.

La pel3cula asume un car3cter radicalmente distinto cuando se ve por segunda vez, ya que entonces el espectador conoce lo que dentro del film le revela Judy. Ello da a la primera trama de la cinta una densidad y un espesor de ambigüedad e intriga sorprendente.^[2] Hay, pues, una pel3cula dentro de otra pel3cula, pero en un sentido muy original.

La segunda pel3cula, la verdadera, la m3s ah3ta de complejidad y riqueza, emerge s3lo en la diacron3a, en caso de ver por segunda vez el film, o en el recuerdo del mismo desde el principio. Acontece, pues, en la memoria del espectador, que despierta de un sueño dentro del Sueño, o que descubre una pel3cula dentro de otra. O bien, de forma m3s evidente, si se ve la pel3cula por segunda vez.^[3]

II

No es la primera vez que Hitchcock realiza cine dentro del cine. El precedente m3s notable es, sin duda, *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954). Es, incluso, en la pel3cula en la cual esa intenci3n es m3s evidente. Quiz3 sea interesante señalar algunos puntos de contacto, y otros de evidente contraste y diferenciaci3n, entre ambas cintas de Hitchcock.

En ambas el actor principal es el mismo, James Stewart. En un caso es un detective aquejado de v3rtigo, Scottie, que contrajo la dolencia al encontrarse colgado

del canalón del tejado de un rascacielos; se supone que en el marco de las vicisitudes de su rescate debió sufrir un impacto importante que le ha obligado a llevar corsé; lo vemos en la habitación de Midge, su amiga y ex novia, aludiendo a que el día siguiente le van a quitar por fin el corsé, con lo que recobrará la libertad física, si bien le queda la rémora del vértigo.

En *La ventana indiscreta* aparece un periodista accidentado con una pierna escayolada, L. B. Jeffries; condenado, por tanto, a la inmovilidad forzada. La actitud general ante la vida de ambos personajes al comienzo de los dos films revela estrechos puntos de contacto. Se trata de una actitud de relativa disponibilidad general, o de una soltería vagamente amenazada (la «libertad» de la que tanto Scottie como Jeffries se sienten tan satisfechos en las primeras escenas de ambas películas). Ambos, además, viven un interregno forzoso en sus vidas profesionales: detective retirado el uno debido a su acrofobia o vértigo, fotógrafo de prensa lesionado el otro.

En ambos casos sufre el personaje una enfermedad que le paraliza. Esa parálisis es puramente física en *La ventana indiscreta*, en la que Jeffries, el fotógrafo de prensa, se halla con una pierna escayolada en razón de un accidente que reconocemos a través de fotografías. En la presentación del personaje la cámara muestra fotos de un coche de carrera que se sale de pista; vemos también una cámara de fotos destrozada sobre una mesa: una forma magnífica de explicar lo sucedido sin mediar palabra alguna. En *Vértigo* la parálisis es psíquica. El personaje está literalmente *fijado* en algo, un abismo, que teme ver y le fascina.

La parálisis de Jeffries lo convierte en un personaje idóneo para llevar a sus últimas consecuencias su voluntad vocacional. Se convertirá en una cámara inmovilizada en un único plano general, el que proporciona la vista panorámica del vecindario de enfrente. En el curso de la película el fotógrafo paralizado irá acariciando de forma analítica todo el vecindario, descubriendo a cada uno de los habitantes de los apartamentos a través de sus ventanas, dando rienda suelta a su inclinación voyerista. Todo ello a través de visiones panorámicas, planos generales, primeros planos, movimientos de la mirada hacia la derecha y hacia la izquierda, etcétera.

Irá tomando vistas de lo que frente a él se desarrolla, ayudado eventualmente por catalejos, o incluso por la lente de aumento de la mayor de sus cámaras de fotógrafo. De este modo se le irán descubriendo diferentes escenas que se desarrollan a través de su patio de vecindario. Su propio ventanal se constituye en la pantalla cinematográfica a través de la cual se van mostrando esas escenas, las que corresponden a cada una de las ventanas de los vecinos de enfrente.

En un momento de la cinta su novia, Lisa Fremont (Grace Kelly), decepcionada de las incursiones detectivescas realizadas por ella y por Jeffries, cierra la ventana de su apartamento. «Se ha acabado la función», le viene a decir. La película que se desarrolla ante sus ojos (cine dentro del cine) parece así llegar a su fin. De hecho únicamente concluye de este modo la primera parte de la misma, aquella en la cual la

sospecha del crimen perpetrado por el vendedor de joyas, Lars Thornwald (Raymond Burr), carece aún de pruebas relevantes.

Convertido en voyeur en razón de su inmovilidad necesaria, Jeffries da cauce a su deseo profesional, persiguiendo con curiosidad de fotógrafo las vicisitudes de sus vecinos. Éstos constituyen, además, las transferencias de sus deseos y de sus temores: [4] diferentes escenas posibles de la vida matrimonial a la que su amiga Lisa (Grace Kelly) le quiere conducir, pero también de las angustias padecidas por los «corazones solitarios» que no encuentran el camino hacia una vida estable en pareja: el músico compositor del apartamento de arriba, la mujer que simula recibir un pretendiente que no existe (la muchacha «corazón solitario», como la llaman Jeffries y Lisa); o bien la bailarina que coquetea con unos y con otros en una fiesta, pero que de hecho espera la llegada de su joven novio que está de servicio en la marina, como podrá comprobarse al final de la película.

Entre las «escenas de matrimonio» encontramos la pareja que pasa el día en el dormitorio con la persiana cerrada, si bien el muchacho se asoma a veces al patio para descansar de las exigencias sexuales de la chica; encontramos el matrimonio de edad sin hijos que vuelca su afecto en un perrito; y, sobre todo, la figura sombría del vendedor de joyas que tiene inmovilizada a su esposa por enfermedad, a la que presuntamente hará desaparecer de escena de forma bien siniestra, asesinándola y descuartizándola.

Tanto *Vértigo* como *La ventana indiscreta* presentan cine dentro del cine. Pero lo hacen por caminos opuestos. *La ventana indiscreta* se aprovecha de la inmovilidad forzada de Jeffries para convertir a éste en el ojo de una cámara con voluntad de configurar un único plano-secuencia capaz de desplazarse por las diferentes ventanas del vecindario. El vecindario se convierte en un delicioso (o patético) surtido de ventanas abiertas a la curiosidad de los vecinos. Ante la mirada de Jeffries aparecen como ventanas de una casa de muñecas: escenas diminutas por razón de la distancia desde la cual se las percibe. Es como si desde la butaca de espectador que Jeffries ocupa se desarrollara una sesión multicine en pequeña escala, de manera que pudiesen presenciarse a la vez seis o siete pequeñas películas diferentes, tantas como ventanas abiertas del vecindario. Se simultanean, en efecto, diversas tramas melodramáticas. Por ejemplo, la patética historia de «corazón solitario», con sus vicisitudes: encuentro con un invitado ficticio y depresión consiguiente al despertar del falso ensueño; invitación real a un desaprensivo que intenta forzar a la mujer soltera antes de tiempo; intento de suicidio descubierto por Lisa y Jeff; encuentro final, posiblemente prometedor, entre el compositor soltero del piso de arriba con «corazón solitario».

O bien la escena de comedia del matrimonio que duerme en el balcón, uno en posición opuesta al otro, con un perrito al que hacen descender a través de una cuerda y una cesta para que se airee y expanda a través del patio vecinal.

O la siniestra historia del vendedor de plata, Lars Thornwald, y su esposa, que no para de gruñir desde su acomodo en la habitación del fondo, donde vive una existencia de enfermedad y constante quejido contra su esposo; vemos a éste, a través de los catalejos de Jeff, hablando por teléfono (¿a una amante quizá?). Vemos cómo la esposa lo sospecha, se levanta de la cama, descubre in fraganti a nuestro hombre telefoneando y le larga una tremenda regañina.

Luego asistimos a la inquietante (y genial) escena de la noche del supuesto crimen, con Lars Thornwald entrando y saliendo de su apartamento en medio de la copiosa lluvia, con su maletín de vendedor (una verdadera incongruencia a esas horas de la noche y en medio de la lluvia torrencial). Por fin comprobamos, con Jeff, que la ventana del dormitorio de la esposa está cerrada con la cortina y que el marido habla por teléfono, se recuesta en un sofá, desperezándose de forma ostensible (como por razón de haber efectuado un gran esfuerzo); o bien le descubrimos limpiando dos grandes, y delatores, cuchillos de carnicero que lleva envueltos en un papel de periódico.

En cierto modo se desarrolla en *La ventana indiscreta*, de modo refinado, una variación peculiar del *tour de force* de *La soga* (Rope, 1948), donde Hitchcock realizó en un único plano-secuencia la totalidad de la película. Esta vez no hay tal único plano, ya que las escenas de voyerismo de Jeffries se hallan interrumpidas por las escenas que acontecen dentro de su apartamento, con su novia Lisa, con la masajista, el detective, etc. Es como si la inmovilidad forzada de Jeff hubiera posibilitado una simultaneidad de varias películas, tantas como ventanas del vecindario, captadas a través de un único plano-secuencia. Tal es el genial *tour de force* de *La ventana indiscreta*.

Potencialmente la cámara, que el propio Jeffries es y encarna, apunta hacia una secuencia única: la que va descubriendo la intimidad de cada una de las escenas de vecindario mediante desplazamiento de la visión y con focalizaciones hacia el primer plano posibilitadas por los catalejos o por los lentes de aumento de las cámaras de fotógrafo profesional de que dispone Jeffries.

La inmovilidad de Jeffries convierte el ventanal de su habitación en una pantalla que posibilita la realización de ese cine dentro del cine en un plano-secuencia potencial que, sin abandonar este carácter, puede diversificarse en seis o siete películas diferentes, tantas como ventanas relevantes del vecindario, con sus historias melodramáticas correspondientes.

Esta inmovilidad estructural de Jeffries contrasta enteramente, en *Vértigo*, con la extrema movilidad de Scottie a través de las calles de San Francisco como conductor que persigue el automóvil de Madeleine. Aquí la cámara es itinerante. Se desarrolla también cine dentro del cine: el que ha dispuesto el «guión de hierro» de Elster con la inestimable colaboración de su cómplice, amante y aprendiz de actriz Judy.

En un caso el movimiento se desarrolla a través del reducido espacio del vecindario. El personaje se halla inmovilizado. Únicamente su mirada puede

moverse. A lo sumo puede avanzar o retroceder en la habitación: todo el recorrido que le permite su silla de ruedas. En el caso de *Vértigo* no hay tal inmovilidad. El personaje es itinerante. Sigue en automóvil a Madeleine a través de toda la ciudad de San Francisco, cuyos principales hitos monumentales quedan resaltados: el puente Golden Gate, el Palacio de la Legión de Honor, la Misión Dolores, las Puertas del Pasado, etc.

Lo que subsiste como testimonio documental y monumental es, en *La ventana indiscreta*, un patio de vecinos del Village de Nueva York; de ahí que en ese paisaje no parece encajar Lisa Fremont, editora de una revista de modas, cuyos lectores proceden principalmente de Park Avenue. En *Vértigo* la historia de Judy-Madeleine y Scottie sirve para recrear en toda su magnificencia la ciudad de San Francisco y sus bellos alrededores. En cierto modo *Vértigo* constituye una genial inmersión en esta ciudad, que queda a través de la cinta recreada y transfigurada.

En un caso el cine dentro del cine se paraliza en el *espacio*; en el otro (en *Vértigo*) se despliega diacrónicamente, en el *tiempo*.^[5] En un caso se reconstruye, a través de la perspectiva inmovilizada del fotógrafo, un escenario de vecindario de clase media con todas las vicisitudes de sus vidas pasionales, desde la soledad no deseada a que puede conducir la soltería hasta la vida en pareja en vías de deterioro, o decididamente arruinada, con mujeres gruñonas y maridos potencialmente asesinos.

En el otro caso, en *Vértigo*, toda una ciudad aparece movilizada al convertirse en el escenario transferencial del complejo drama de amor-pasión, de necrofilia y *Todeslust* al que se entregan los personajes. Cada uno de los hitos monumentales de San Francisco y de sus alrededores, el puente de Golden Gate, el parque con los enamorados con el templo de fondo, el fortín del Presidio, el parque de las secuoyas, la Misión de San Juan Bautista, todo ello es recreado en la cinta como paisaje de la pasión.^[6]

4

Categorías estéticas

I

En *La ventana indiscreta* prevalece la categoría de lo bello, edificada sobre la elipsis de lo siniestro.^[1] Éste es reconocido, pero jamás es mostrado. Toda la carga humorística de la cinta radica en ese macabro reconocimiento que ribetea de humor negro el proceso a través del cual Jeff, Lisa y la masajista, cada uno a su modo, llegan a la conclusión certera de lo que ha sucedido en la ventana vecinal de enfrente. Todo ello se halla en perfecta sintonía con el carácter de amable comedia de la cinta: una amabilidad que nunca pierde esta película a pesar del macabro fondo de un crimen bestial y terrorífico sobre el cual se ha construido.

La ventana indiscreta es una comedia, pero no pertenece al género comedia, a diferencia de *Pero... ¿quién mató a Harry?* (*The Trouble with Harry?*, 1955). Ésta es, propiamente, una comedia «de género». Es, también, una de las más deliciosas creaciones de Hitchcock. Esta hermosa película es, a mi modo de ver, una *fantasía pastoral*. O si se quiere, una película *idílica*. El escenario campestre de la película, la partitura musical de Bernard Herrmann, con tonadillas pastoriles, destacan esa naturaleza de la cinta. La cámara se deleita mostrando encuadres del paisaje como signos de puntuación. Asimismo, se recrea gozosamente al revelarnos los diferentes tonos de luz de las escenas bucólicas (una luz risueña de un soleado otoño de la región de Vermont); por ejemplo, en las hermosas escenas del grupo de enterradores y desenterradores que vuelven de su extravagante labor al caer la tarde, formando un grupo coral en un bello trasfondo de crepúsculo.

Es una obra que asume su naturaleza de obra menor rubricada por el carácter escasamente trascendente de la situación que presenta y de los personajes que aparecen en escena. De hecho no hay protagonistas principales ni secundarios. Es una obra coral en la que el cortejo del pueblo formado por el capitán y la solterona, la joven y lindísima viuda Jennifer Rogers (Shirley McLaine, en su primera *performance*), su encantador y astuto hijo, el pintor que no logra vender sus cuadros y su protectora, la dueña del colmado, el sheriff y el médico despistado constituyen el verdadero sujeto del relato: un sujeto auténticamente coral.

Como en el célebre terceto mozartiano, especialmente brillante en *Las bodas de Fígaro*, donde se va constituyendo un grupo cada vez más numeroso y abigarrado, configurando una partitura coral enormemente compleja y rica, así en esta película idílica se va formando una comitiva aglutinada en torno al infeliz Harry, el desconocido cadáver que el hijo de la viuda descubre en el bosque. Se oyen tres disparos y un grito; luego se ve a un niño que corre por el camino del bosque con una

ametralladora de juguete. Será el primer testigo de la presencia de Harry. Luego aparece el cazador de conejos que cree haberlo matado; a continuación la solterona, el médico que lee en voz alta y tropieza con los pies de Harry, excusándose. Se va formando el cortejo coral que constituye el verdadero sujeto de toda la narración.

De hecho toda la cinta se articula por un sustrato argumental minimalista que lleva hasta sus últimas consecuencias la célebre teoría hitchcockiana del Mac Guffin. Por tal entiende Hitchcock la «nada» argumental de fondo que constituye el signo vacío a partir del cual se dispara toda una compleja trama narrativa: el uranio de la bodega en *Encadenados*, el microfilm que se quiere trasladar en una estatuilla en *Con la muerte en los talones*, la trama de espionaje prosoviético que da nombre a la película *Topaz* (*Topaz*, 1969), o bien, en *Pero... ¿quién mató a Harry?*, la verdadera historia de este cadáver.^[2] Lo único verdadero que subsiste de esa historia es la presencia que domina todo el film, cargándolo de humor macabro: la del cadáver del infeliz Harry, o mejor, de los pies de éste, tomados en primer plano.

El carácter siniestro del cadáver queda matizado con ironía y humor por la presencia constante de esos pies tomados en primer plano en medio del campo, con o sin zapatos. Los mismos que sobresalen de la bañera, en la habitación contigua a la sala de reunión en donde se halla toda la comitiva, en la casa de la solterona.^[3] Esos pies en escorzo, tomados en primerísimo plano, o en contrapicado, constituyen, quizá, un poderoso icono que podría pensarse la réplica humorística, y hasta blasfema, del célebre escorzo de los pies del Cristo yacente de Mantegna.

Esos pies son pintados en el boceto que efectúa, de forma automática, el incomprendido pintor (John Forsythe), en una de las escenas más graciosas de la película. Éste descubre, después de haber pintado la escena campestre, que algo raro se ha introducido o infiltrado en su dibujo. Nada ha notado mientras hacía el apunte de forma profesional, casi automática. Pero al mirar lo que ha dibujado advierte un cuerpo extraño e insólito en medio de la armoniosa composición campestre: unos extraños pies que sobresalen de un árbol en un rincón de su dibujo.

De hecho esa presencia macabra y siniestra del pobre Harry, y particularmente de sus pies cubiertos de calcetines (pues entretanto el vagabundo ha sustituido sus vendajes harapientos por los flamantes zapatos de Harry), queda anegada e inmersa en el desenfadado humorismo de la cinta. Ya los infantiles dibujos de crédito, que responden a la percepción del hijo de Jennifer, dan una pista sobre el carácter entrañable de un cadáver que acaba siendo el motivo y disparadero de las historias de amor en ciernes (entre el capitán y la solterona, y entre Jennifer y el pintor).

Todo lo cual rubrica el carácter de comedia de la película, un carácter que se aviene de forma espontánea con la preeminencia, en esta cinta, de la categoría de lo bello. En otras películas de Hitchcock la belleza es, en cambio, sobrepasada en otras categorías, como las de lo sublime y lo siniestro. Incluso en ocasiones la belleza, materializada en la presencia de la mujer (la emblemática «belleza rubia» hitchcockiana), acaba siendo sacrificada sin piedad para que emerja lo siniestro; o

bien ese sacrificio es sublimado, como en el caso de *Vértigo*, hasta el componente trágico en que se juega la erótica de la pasión amorosa.

En *La ventana indiscreta* prevalece la categoría de lo bello sobre las otras dos (lo siniestro y lo sublime). Lo siniestro aparece aludido como una realidad efectiva que, sin embargo, no es mostrada. Constituye el oscuro fondo bestial de crimen y descuartizamiento (en la bañera, según especifica crudamente la masajista de Jeff) sobre la cual se construye toda la intriga del film. En *Vértigo* el fondo siniestro del crimen perpetrado arriba de la torre constituye el disparadero de un film de género trágico que desborda la categoría de belleza en el marco de la cual circula la película en toda su primera parte, con las primorosas escenas de la floristería, el cementerio, el suicidio frustrado, el bosque de secuoyas, etcétera. Tal desbordamiento conduce de la categoría de belleza a la categoría de *lo sublime*, que es dominante en el último tramo del film. Ese crescendo hacia lo sublime se corresponde al traspaso del melodrama inicial en una genuina tragedia.

Pero en obras como *Psicosis* y *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), lo bello y lo sublime son desbordados y trascendidos en un genuino *tour de force* que permite que, al final, domine plenamente en ambas cintas la categoría de *lo siniestro*. Como trataré de mostrar a continuación, ese proceso por el cual se coloca en estas películas en primer plano la categoría de lo siniestro sólo puede hacerse con la dignidad artística de las mismas en la medida en que se mantiene cierto carácter de «gran comedia» en ellas.

II

Hace años, en mi libro *Lo bello y lo siniestro*, me referí a una tríada de categorías estéticas, lo bello, lo sublime y lo siniestro. De hecho en toda obra de arte han de estar presentes las tres, con toda su compleja e intrincada dialéctica. Pero es obvio que en algunas obras prevalece una de ellas sobre las otras dos. A mi modo de ver, en *Pero... ¿quién mató a Harry?*, lo mismo que en *La ventana indiscreta*, la balanza se inclina hacia lo bello. Lo siniestro está presente, pero en forma metonímica. Su elipsis permite la revelación de la belleza. En torno a ésta se va formando la trama del relato fílmico.

La ventana indiscreta es una obra de arte de gran belleza que nunca pierde la condición de comedia. En *Vértigo* la belleza, que muestra toda su magnificencia en la primera parte del film, se desborda hacia la sublimidad trágica del amor-pasión en el último tramo de la película. Tanto en *La ventana indiscreta* como en *Vértigo* se mantiene tensa la relación de estas categorías *positivas* con su reverso en negro, lo siniestro. Pero en las obras que siguen a *Vértigo*, en *Psicosis*, en *Los pájaros* y, finalmente, en *Frenesí* (*Frenzy*, 1972), lo siniestro se va abriendo paso de forma

decidida, en un crescendo inquietante y arrollador que confirma la grandeza de la aventura artística hitchcockiana.

De hecho ya en *La ventana indiscreta* está viva y vigente la categoría de lo siniestro. Pero lo está, como ya he indicado, en forma latente y elíptica. Actúa a través de una poderosa metonimia. El corazón del argumento desvela una trama particularmente siniestra. Un hombre, Thornwald, ha asesinado a su mujer y la ha descuartizado, transportando las distintas partes de la víctima en su maletín de vendedor de joyas. Se supone que debió llevar a cabo acción tan terrible en la bañera. Tal es, al menos, el parecer crudo y sin rodeos de Stella (Thelma Ritter), la masajista profesional.^[4] En un momento en que Jeffries enfoca su cámara con una lente de poderoso aumento en la ventana de Thornwald lo descubre limpiando cuchillos de diferentes tamaños.

Pero lo extraordinario de la película estriba en que estas operaciones siniestras se hallan sabiamente eludidas por la elipsis narrativa. Vemos, en pertinente metonimia, los efectos de la acción, sin que se nos dé a ver la acción misma. Pretensión imposible, ya que ello significaría renunciar al privilegiado punto de vista de Jeffries, que determina las tomas subjetivas de la película.

Jeff escucha un grito en plena noche. Luego Jeff, cada vez que despierta de su sueño ligero, ve a Thornwald entrando y saliendo de su casa con un maletín de vendedor, en medio de una lluvia torrencial. ¿Qué hace ese hombre entrando y saliendo con su maletín de vendedor a través de todo el curso de la noche y en medio de un temporal de lo más desapacible? Pregunta obvia que se formula en silencio Jeff (y nosotros, espectadores, a través de él). Vemos al vendedor con un impermeable color negro, con su sombrero blanco y el maletín en la mano. Lo vemos saliendo de su apartamento, saliendo del pasillo del inmueble, atravesando la calle, volviendo otra vez a su casa. Y todo esto varias veces a lo largo de la noche (véase lámina 6).

Es realmente magnífico el suspense que en este tramo del film consigue Hitchcock. Asistimos al lento proceso mediante el cual va introduciéndose en la cabeza del curioso fotógrafo, a través del sueño interrumpido por las urgencias de su insaciable curiosidad, lo que de verdad ha sucedido. En silencio, tan sólo a través de la sucesión de imágenes inquietantes llenas de sugerencias sombrías, se van dando los datos precisos para que vaya entrando en Jeff (y en el espectador) la espantosa verdad de lo que puede haber ocurrido.

«¿Qué hacía este hombre entrando y saliendo de su apartamento a pesar de la lluvia...? ¿Dónde estaba su esposa? ¿Por qué está permanentemente cerrado el dormitorio donde ella yacía enferma? ¿Por qué ya no se le oye gruñir, o quejarse, o enfadarse con su esposo? ¿Y qué llevaba el vendedor, en plena noche, una y otra vez, en su maletín de joyas, entrando y saliendo de su apartamento sin cesar? ¿Qué es lo que de verdad ha podido suceder? ¿Es posible que sea algo tan desagradable...?», le pregunta la mañana siguiente Jeff a Lisa, a quien está comenzando a asustar con su relato, como ella misma acaba por confesarle.

La belleza del film se edifica sobre un fondo siniestro que no es mostrado. No pudo serlo: tamaña acción terrible exigió que el asesino bajara todas las cortinas de su apartamento. Como observa con escepticismo y desinterés el detective amigo de Jeff, no iba el asesino a perpetrar acción tan tremenda a la vista de todo el vecindario.

Y, sin embargo, vemos los efectos de esa acción sombría. Vemos a Thornwald desperezarse, estirar sus brazos con satisfacción, relajándose después del esfuerzo que se supone que ha tenido que realizar. Lo vemos recostarse sobre el sofá. O mejor: vemos el humo del cigarrillo que está fumando mientras descansa de su trabajo recién terminado.

La regla de juego de este interesante film consiste en situar la cámara en el punto de vista de Jeffries: el desocupado fotógrafo que, en razón de su accidente, se ve abocado a la condición de *mirón*. Sólo vemos lo que su ojo, sus catalejos o su cámara con lente de aumento permiten ver. Y si en algún momento se adquiere una percepción objetiva del vecindario (como, por ejemplo, durante el tiempo en que Jeff queda dormido, cuando vemos a Thornwald salir de su casa con una mujer), entonces el punto de vista de la cámara se sitúa en la misma línea de flotación de la potencial mirada de Jeff.

Lo siniestro está aquí eludido por unas cortinas que se cierran. De hecho el carácter de cine dentro del cine, donde la pantalla se convierte en la ventana de Jeff, resplandece ya con los carteles de crédito. Vemos cómo un vecindario amanece en el nuevo día; se abren las cortinas de bambú del ventanal de la habitación de Jeff. Comienza, pues, la representación: en la ventana abierta que actúa como pantalla comparecen las ventanas del vecindario de enfrente. También éstas abren sus cortinas. Todas se desperezan de su sueño y abren sus párpados, despertando al nuevo día en el patio del vecindario con toda su secuela de escenas vivas y pintorescas.

En un momento de la cinta Thornwald, el vendedor de joyas, el supuesto asesino, acierta a ver a Jeffries, nuestro fotógrafo lesionado. Sabe que ha sido objeto de observación. Ha comprendido que Jeffries, o algún vecino de enfrente de su apartamento, le está espionando. Ha visto que Lisa hacía señas a alguien situado en alguna de las ventanas de enfrente, señalando de espaldas su dedo provisto del recién descubierto anillo. Éste constituye una importante prueba del presunto asesinato perpetrado por Thornwald sobre su esposa.

En esta escena el juego de espejo entre ventanas y miradas alcanza su apogeo. Asistimos al juego especular entre el detective y el asesino. Ambos se han descubierto recíprocamente. Ambos saben lo que el otro también sabe. Ambos han sido reconocidos en puro juego reflexivo y especular. Jeff sabe que Thornwald es un asesino, pero sabe que Thornwald sabe que él lo sabe. A través de una llamada telefónica de Thornwald se consuma este mutuo reconocimiento.

Las gafas de Thornwald y los reflejos de sus cristales resaltan este carácter reflexivo que adquiere la película en el momento en que se inicia el desenlace del drama; sobre todo cuando su mirada se orienta hacia el vecindario de enfrente donde

se halla Jeffries (que detenta el punto de vista privilegiado de la cinta). Esas gafas emiten verdaderos destellos y refulgencias que parecen dardos lanzados contra la cámara subjetiva que le está observando. Tras esas gafas se esconden los inquietantes ojos de un enigmático asesino del que muy poco llegaremos a saber.

En *La ventana indiscreta* la belleza del film se edifica sobre la elipsis y la metonimia de un fondo argumental siniestro. El relato circula por los amables cauces de la comedia, sin perder ese carácter en ningún momento del film.

En *Vértigo* se elude el fondo siniestro del relato (lo que de verdad sucedió arriba de la torre-campanario) mientras la cámara se halla instalada en la percepción subjetiva de Scottie, el detective perseguidor de Madeleine, en la primera parte de la película. Lo siniestro sólo se hace patente con la revelación de Judy, a solas en su habitación con la cámara instalada frente a su rostro. Entonces aflora a la superficie el fondo siniestro de la película: el estrangulamiento de la esposa de Elster, la subida de Judy/Madeleine arriba de la torre, el lanzamiento en picado, de cabeza, del cuerpo de la verdadera Madeleine al tejado de la Misión de San Juan Bautista.

En la primera parte del film abundan escenas de exquisita belleza, auténticos *tableaux vivants* preparados por Elster e interpretados por Judy. Especialmente hermosa es la secuencia del cementerio de la Misión Dolores, donde un filtro delante de la cámara difumina en un colorido *surreal* la atmósfera sublime y mística de la escena, la que muestra a Madeleine ante la tumba de Carlotta Valdes, espiada por Scottie. Todo ello acariciado con una melodía estilizada que sugiere la lejanía de la otra vida.

Muy hermosa es, también, la secuencia entera de las secuoyas, con la mano enguantada de negro de Madeleine en primer plano señalando, en el tronco seccionado de la milenaria secuoya, el momento de su nacimiento y de su muerte: «En algún momento de éstos nací yo y aquí he muerto. Sólo fue un instante para los demás. Ni se dieron cuenta».

Pero después de la revelación de Judy, a solas en su habitación con la cámara y el espectador (una escena anticipada por la pesadilla de Scottie), el film se interna en los abismos de la tragedia. Y lo hace pausadamente. Sólo al final, una vez resucitada Madeleine «de entre los muertos», se precipita la historia hacia una culminación vertiginosa. Adquiere entonces ese rango de sublimidad que asociamos siempre a las grandes tragedias. Aquí el melodrama se desborda en genuino relato trágico: el que narra el hermanamiento del amor-pasión con la muerte.

Sólo que el mito de referencia no es aquí tan sólo el *Tristán e Isolda* de la tradición que lleva de Bédier, Beroult y Godfried von Strassburg hasta Wagner. Sobre este mito cabalgan también otros mitos: el de Orfeo y Eurídice, el de Pigmalión y Galatea. Toda esta trama mítica, en registro trágico, conduce el simbolismo estético de este film de lo bello a lo sublime. Pues lo sublime rompe las limitaciones convencionales de la belleza sugiriendo siempre lo *infinito*: infinitud de la pasión, o del amor-pasión, en su vínculo intrínseco con la muerte.

En algunas de las películas que siguen a *Vértigo* en la filmografía de Hitchcock se produce un quiebro trascendental. La orientación hacia lo bello, o hacia lo sublime, que significa siempre cierta elipsis de lo siniestro, parece invertirse radicalmente. La película parece abocada a una auténtica *revelación*. Se trata de un proceso iniciático a través del cual lo siniestro se hace patente. Eso sucede, de forma diferente, en *Psicosis* y en *Los pájaros*.

En ambos casos la revelación es brusca, brutal y desconsiderada. Irrumpe de pronto en la película introduciendo una verdadera ruptura argumental. En el caso más flagrante, en *Psicosis*, nos encontramos con que la protagonista de la película es salvajemente asesinada. Ocurre como en *Vértigo*: nos quedamos de pronto sin personaje femenino. Marion Crane (Janet Leigh) es acuchillada, en una escena justamente célebre, mientras se está duchando en la bañera del motel. Norman Bates, disfrazado con peluca, identificado con su madre, es el autor (lo sabremos después) del crimen.

En *Los pájaros* ocurre algo menos luctuoso pero mucho más insólito: una gaviota que planea sobre Bahía Bodega, cerca de San Francisco, ataca de pronto a Melanie Daniels (Tippi Hedren) mientras conduce una embarcación antes de encontrarse con el abogado Mitch Brenner (Rod Taylor), a quien había conocido poco antes en una tienda de pájaros de la ciudad. Es el preludio de un crescendo hacia lo siniestro.

Sigue de pronto el golpe de una gaviota en la puerta de la casa de Annie Hayworth (Suzanne Pleshette), la maestra del pueblo, mientras toma café, de noche, con Melanie, alojada en una habitación de alquiler de su casa. A partir de ese momento la presencia de los pájaros será constante, hasta invadir por entero el espacio y el interés de esta extraordinaria película. De hecho el carácter siniestro de los pájaros viene atestiguado ya por su presencia atosigante en las paredes del motel de Norman Bates en *Psicosis*. Éste es taxidermista y se dedica a la disección de pájaros (luego comprobaremos que también mantiene en cierto modo disecada a su madre muerta).

Los pájaros son, en Hitchcock, siempre de mal agüero, o de «agüero siniestro». Constituyen el presagio y la objetivación del horror. Son, además, agresivos. Un pájaro, o pajarraco, es, a fin de cuentas, el aeroplano que intenta embestir a Roger Thornhill (Cary Grant) en *Con la muerte en los talones*, escena que constituye quizá el germen creativo de la película *Los pájaros*.

En *Psicosis* el proceso hacia lo siniestro alcanza su terrible culminación en la escena en la que Lila Crane (Vera Miles), la hermana de Marion, desciende al sótano y se encuentra con la madre de Norman Bates de espaldas. Ve su cabello cano y su moño en espiral. La figura, de pronto, se da la vuelta y aparece su rostro: el de una horrible calavera con las cuencas de los ojos vacíos. También aparecerán unas cuencas de los ojos vacíos, arrancados a picotazos, en una de las más impresionantes escenas de *Los pájaros*, cuando la madre de Mitch se llega a casa de un amigo y vecino y se lo encuentra muerto, agredido por los pájaros.

Ya en *Recuerda* unas tijeras van cortando un cartel lleno de ojos pintados en el decorado preparado por Dalí. Es la célebre escena del sueño final de John Ballantine, el que proporciona la clave de la trama detectivesca del film. Recuérdese el comienzo de Buñuel-Dalí en *Un perro andaluz* (Un chien andalou, 1929), con una hoja de afeitar saizando en diagonal el ojo de una mujer.

El nexo entre el ojo y la espiral pasional está asegurado desde los carteles de crédito de *Vértigo*. Su reverso en negro, su inversión siniestra aparece en *Psicosis*: en el encadenamiento de la imagen que nos muestra el desagüe «en espiral» de la bañera, por donde se evacúa la sangre del cadáver de Marion, con la imagen del ojo abierto de ésta una vez ha muerto.

Frente a la espiral pasional de *Vértigo*, que tiene su figura simbólica en la escalera de caracol de la torre-campanario de la Misión de San Juan Bautista, en el moño de Madeleine y de Carlotta Valdes y en las figuras de los carteles de crédito, *Psicosis* nos muestra su contraplacado negativo: la *sombra* misma de esa espiral que conduce hacia lo sublime y lo infinito por la ecuación entre el amor-pasión y la pulsión de muerte.

Tal espiral siniestra aparece, como he dicho, en el desagüe de la bañera de la habitación del motel Bates por donde se vacía la sangre del cuerpo de Marion. Y halla su presencia final en el moño de la calavera de la madre de Norman.

Lo siniestro invade al final todo el film al enfrentarnos con la imagen terrible de la locura de Norman Bates (una escena verdaderamente estremecedora) (véase lámina 7). Igualmente en *Los pájaros* lo siniestro se revela en todo su horror en la habitación a la que sube Melanie, y en donde será salvajemente atacada por los pájaros.

En *La ventana indiscreta* lo siniestro está en forma de elipsis, domeñado por el cauce tranquilo de una película en clave de comedia. En *Vértigo* se halla dominado por la sublimidad trágica del relato y su compleja trama de amor y muerte. En *Psicosis* y en *Los pájaros*, en cambio, la trama argumental se ve abocada hacia una revelación de lo siniestro. Esa revelación culmina en la presentación de la locura de Norman Bates, plenamente poseído por su madre muerta, en *Psicosis*. Y asimismo se produce a través del absoluto despojamiento de Melanie sobre un fondo de irrealidad y absurdo, en *Los pájaros*.

Ahora bien, lo notable de estas películas en las que se asiste a la revelación progresiva de lo siniestro estriba en que nunca pierden cierto carácter de comedias. El propio Hitchcock lo confiesa en relación a *Psicosis*. Hace referencia al punto de vista irónico desde el cual se presenta el relato y su puesta en escena. Pues sólo desde la ironía es posible acoger una trama en la cual pueda asumirse el terror ciego que tiene por agente la locura (en *Psicosis*) o el completo absurdo (en *Los pájaros*). Esa ironía se manifiesta en el macabro humor de ambas películas, donde los momentos más terroríficos son sublimados en su presentación artística por una sabia y dosificada utilización distanciadora del humor negro.

De ahí la presencia de escenas verdaderamente cómicas en ambas cintas. Así, por ejemplo, en *Los pájaros*, la secuencia de la gasolinera, que termina en un incendio catastrófico, con dos caballos desbocados en primer plano de la cámara. O poco antes la presencia del desprevenido personaje que enciende despreocupadamente un cigarrillo en la gasolinera, en completa ignorancia de hallarse inmerso en un creciente charco de gasolina derramada bajo sus pies, mientras los aterrados vecinos refugiados en el bar, propiamente atrapados en una jaula, le hacen señas y ademanes de forma impotente a través de los cristales. Finalmente, acontece la catástrofe: la cerilla encendida que arroja al suelo prende en la gasolina desparramada por el garaje. La tranquilidad del gesto cotidiano del personaje que enciende su cigarrillo, justo un instante antes de que sea consumido por las llamas, acentúa la macabra comicidad de la escena.

Asimismo debe destacarse el carácter cómico y lúgubre, expresionista e irónico, de la imponente presencia nocturna de la mansión donde vive Norman Bates en *Psicosis* con su supuesta madre enferma. O en *Los pájaros* ese primer plano, bellísimo e irónico, en que la cámara asume, por vez primera, a los pájaros como punto de vista subjetivo: éstos comienzan su aterrizaje sobre Bahía Bodega, planeando como si se tratara de un destacamento de aeroplanos que inician un bombardeo.

Se trata de tragicomedias en las que la ironía y el humor negro neutralizan la sobrecarga de terror y espanto que la locura o el absurdo pueden provocar: fuerzas ciegas que se erigen como poderosos mecanismos automáticos, o como *dei ex machina* que planean, dirigen e imparten su hegemonía siniestra sobre la película.

Eso sucede, en ambas cintas, desde el instante en que la pequeña trama de relaciones entre los personajes queda subsumida y conducida hacia una nueva dimensión por la irrupción abrupta de la locura asesina o del absurdo. Las neurosis cotidianas asociadas al valor simbólico del dinero, con todo su cortejo de actitudes, desde el alarde exhibicionista y estúpido hasta la tentación del robo y la consumación de éste, retroceden en *Psicosis* ante la inminencia siniestra de la psicosis. Ésta acaba invadiendo todo el espacio de interés e intriga de la cinta.

La intrascendente y banal comedia que se origina al comienzo de *Los pájaros* retrocede abruptamente, a su vez, al irrumpir en escena un protagonista inesperado, imposible: los pájaros como agentes del absurdo. En ambos casos ese crescendo hacia el horror, cuyo desencadenante es la locura o el absurdo, se cruza sabiamente con la mirada distanciadora del realizador y de su cámara. Ésta asume una actitud de ironía y humor negro como antídoto de la sobredosis de emoción que puede provocar la presentación pura y dura de lo siniestro.

Psicosis y *Los pájaros* nunca pierden su naturaleza de comedia. Son, de hecho, tragicomedias. Los componentes trágicos son innegables: presencia final de Norman Bates poseído por la locura, con la pared blanca, remedo de la pantalla en blanco, como fondo; enloquecimiento parcial de Melanie al final de *Los pájaros*. El

contenido es trágico, pero no la *forma*. El punto de vista global del film es, en ambos casos, de alta perspectiva irónica: la que tiende a invadir y a contaminar todo el espacio reflexivo de la cinta en una conclusión relativa a la locura y al absurdo que se halla en la médula de nuestra vida. Y que subyace a nuestra existencia cotidiana.

La filosofía de Hitchcock (tomando aquí «filosofía» en el sentido vulgar y corriente del término) es inequívoca: esta vida es un disparate en el que casos extremos como Norman Bates o como la extraña epidemia de los pájaros no hacen sino poner de manifiesto. En el fondo subyace a todo gran humorista, y Hitchcock lo es, esa comprensión final de la existencia. Un poco al modo del coro final de la genial ópera testamentaria de Verdi, *Falstaff* en la que todos se unen mancomunadamente para expresar esa verdad: el mundo está verdaderamente loco (*tutti gabbati*, «todos están locos»).

Vértigo, en cambio, sublima el horror de la existencia de otro modo. Mientras *Psicosis* y *Los pájaros* lo hacen por la vía del humor tragicómico y de la alta ironía, *Vértigo* lo conduce hacia otra suerte de ironía, lo que anteriormente he caracterizado como genuina ironía trágica. Pero en ella el humor está mucho más escondido. De hecho prevalece la gravedad sobre el humor. El autor no puede, en *Vértigo*, situarse «por encima» de los personajes y de las situaciones, dominándolas como títeres de un *grand-guignol*, como sucede en *Psicosis* y en *Los pájaros*. En *Vértigo*, y en ello estriba la valentía tremenda y el *engagement* del autor en esa cinta, la trama de la película circula por cauces trágicos, o está abocada inexorablemente a la tragedia. Tragedia en sentido químicamente puro (como en *Áyax* o en *Las Traquinias* de Sófocles). Eso se revela en la última parte de la película, a partir sobre todo del descubrimiento por parte de Scottie de la culpabilidad de Judy en el asesinato de la verdadera Madeleine, la esposa de Elster.

De hecho la brutalidad de la revelación de Judy, cara al espectador, permite la *anagnórisis* trágica, el «reconocimiento» por parte de Scottie de ese «dato» que el espectador ya conoce. Sobreviene de pronto y del modo más cruel: cuando Judy, transfigurada en Madeleine, parece vivir al fin, junto con Scottie, los únicos momentos de vida feliz de la cinta.

Llevan al parecer varios días o varias semanas viviendo su mutuo enamoramiento. Y de pronto se produce el *giro* trágico, la peripecia que tuerce y retuerce la dicha en extremo infortunio doloroso, o que trueca de modo implacable la buena fortuna en suerte aciaga.

Judy comete el tremendo error de mostrar a Scottie el medallón que obviamente le regaló Elster: el mismo que llevaba Madeleine; el que formaba parte del equipaje heredado de Carlotta Valdes, y que figuraba ya en el cuadro del Museo de la Legión de Honor. Error de Judy que responde acaso a un inconfesable deseo inconsciente por delatarse y descubrirse ante su amado Scottie. O por mostrarse en toda su radical desnudez como la creadora de su propia máscara Madeleine ante el detective.

Lo que sigue a ese reconocimiento es el desenlace de la tragedia: el trayecto en automóvil hacia la Misión de San Juan Bautista y el impresionante diálogo entre Scottie y Judy-Madeleine mientras ésta es forzada por aquél a subir hasta arriba de la torre-campanario. La intensidad trágica de la escena es de tal magnitud que hace imposible lo que constituyó la primera idea de Hitchcock respecto al final del film: un efecto distanciador, en clave de comedia, con la presencia de Scottie en el apartamento de Midge.

Por fortuna Hitchcock comprendió a tiempo la imposibilidad de este final. Pues la tragedia, una vez se ha promovido, compone un mecanismo automático que no admite intromisiones. En este sentido la imagen final del film, con Scottie suspendido en el vacío de su salud recuperada, con Judy/Madeleine caída al abismo, constituye el único desenlace posible de esta tragedia de amor y de pasión.

5

De la convención realista al símbolo

He señalado antes que la presencia de la ciudad real de San Francisco es uno de los aspectos más extraordinarios de *Vértigo*: ésta queda hermanada para siempre a la bella ciudad californiana. San Francisco, por su parte, tiene en *Vértigo* el film que mejor ha dado testimonio de sus más notables rincones y escenarios. Al convertirlos en hitos transferenciales de la pasión la película los ha subrayado y resaltado.

La subjetividad de las existencias pasionales de Judy-Madeleine, Midge, Elster y Scottie no difumina la presencia de los escenarios reales y objetivos. Éstos se muestran en toda su magnificencia a través de su trama subjetiva y pasional. La alquimia artística de Hitchcock es, en este punto, sorprendente: refuerza el mundo objetivo a través de una vigorosa afirmación de la subjetividad pasional de sus personajes.

Hitchcock, fiel a su estética de siempre, se vale de materiales reales para establecer el escenario. Utiliza, por lo demás, ese escenario en un tiempo determinado. Ante nuestros ojos discurre la ciudad de San Francisco habitada por unos personajes de mediados de los años cincuenta. En sus hábitos, en sus gustos, en sus formas de vivir se delatan como personajes de esa época (contemporánea, por lo demás, a la de la filmación de la película).

Hitchcock es un cineasta realista, pero su estética no es realista. El realismo es, en él, una segunda naturaleza. Pero no es, en cambio, una doctrina a la que trata de ajustarse. No milita en el realismo estético, si bien asume el realismo como una presuposición. Es, para él, una necesaria convención que sólo importa para poder comunicarse, pero que no es suficiente para expresarse. Es, pues, realista por razones tácticas. El realismo es, en él, condición necesaria pero nunca suficiente.

Gracias al realismo consigue de forma expeditiva y directa efectos comunicativos en la recepción. El realismo le sirve para romper la barrera de la frialdad del público y colocarse en relación directa con él. De este modo puede suscitar en el público, a través de las tramas de sus películas, posibilidades varias de identificación con personajes y situaciones.

Ese realismo metodológico y táctico de Hitchcock es evidente en *Vértigo*. Ante todo en la sabia recreación de la ciudad sobre la que discurre, y en la que transcurre, el film. Responde a una razón táctica, como ya he dicho, pero no ilustra una tendencia estética. De hecho Hitchcock, educado en el expresionismo alemán, se orienta más bien, como esta tendencia estética, hacia la formación de imágenes poderosas con valencia simbólica. Pero para alcanzar esa finalidad usa el realismo como medio e instrumento. O mejor, como convención necesaria con vistas a la comunicación.

En esto difiere del expresionismo germánico. Nunca deformará las calles de una ciudad, como sucede en *El gabinete del doctor Caligari* (Das kabinett des doktor Caligari, 1920). A lo sumo preferirá un escenario claramente pintado, como en el decorado que enmarca la casa de la madre de Marnie, en *Marnie, la ladrona*, a un escenario real. Pero ésta es la máxima licencia que puede permitirse su ortodoxa aceptación de la convención realista.

De hecho en *Marnie, la ladrona* es en la película en que esas licencias abundan con mayor frecuencia. Recuérdese la sorprendente escena en la que Mark Rutland (Sean Connery) lleva a Marnie a trabajar de secretaria a su despacho. De pronto sobreviene una terrible tempestad; un árbol cae sobre el ventanal, penetra en la habitación y derriba la estantería en la que se hallan recuerdos de la primera esposa de Mark.

La escena tiene obvias significaciones fálicas. El árbol irrumpe de pronto, de forma torrencial, monstruosa, en medio del despacho, derrumbando la estantería con todo lo que Mark Rutland (Sean Connery) conserva como prendas de recuerdo de su esposa. Marnie, que siente fobia a los relámpagos (como, en general, al color rojo) se apoya contra la pared con ademán aterrado. La angulación de la cámara resalta con vivacidad su espanto.

O bien, también en *Marnie, la ladrona*, la escena final, en medio de la tempestad que estalla a través del flagrante decorado, con un barco claramente pintado al fondo de la calle en que vive la madre de Marnie, a la que ésta, junto con Mark, va a visitar. [1]

La finalidad que persigue Hitchcock en sus películas no es comunicarse sino expresarse. Quiere, en todo caso, comunicarse para poder expresarse. La comunicación es un medio, no un fin. Para ello dispone de convenciones realistas que le permiten destacar imágenes poderosas capaces de trascenderse en símbolos y de configurar una compleja trama mítica. Por ejemplo, la imagen de una escalera de caracol. O en general de una escalera.

Hay en toda la filmografía de Hitchcock todo un inventario de escaleras, todas con valor simbólico. Sólo que éste varía en razón de la especie de la escalera o del modo en que es mostrada; o bien por causa del contexto argumental en el que la presencia de la escalera se inscribe. Hay escaleras de caracol que permiten la ascensión a arriba de una torre, o bien escaleras sombrías, como en *Psicosis* o en *Encadenados*, que conducen al sótano (donde se halla un desván o una bodega). O bien escaleras magníficas que enmarcan el vestíbulo de casas señoriales, como las que presiden las fiestas de *Rebeca*, de *Marnie, la ladrona* o de *Atormentada* (Under Capricorn, 1949). O la que enmarca el ascenso a las habitaciones de arriba de la casa de Norman Bates y de su presunta madre en *Psicosis*. Y lo mismo podría decirse de otros objetos o enseres familiares convertidos en iconos con innegable valencia simbólica.

Sólo que esas presencias simbólicas se hallan siempre perfectamente urdidas y entretejidas con las exigencias narrativas y melodramáticas de la película. Nunca se desprenden de éstas ni inauguran un ámbito diferente de aquel en el que se inscribe el relato.

En sus películas se va configurando, en todo caso, una compleja trama de iconos que atestiguan una naturaleza afín al universo mítico. En virtud de esa peculiar transmutación de convenciones realistas en imágenes expresivas logra Hitchcock que éstas se presenten como iconos con valencia y vigor simbólico. La genialidad hitchcockiana estriba en desprender ese tejido icónico a partir de un tratamiento puramente realista de la puesta en escena. El realismo, asumido como convención comunicativa, facilita esa transición sin perder su propia naturaleza.

Un cabello rubio con un moño en espiral, una escalera de caracol, una torre de iglesia, un ramillete de flores o un abismo percibido: estas imágenes realistas se convierten en iconos que desprenden poderosos símbolos y que forman entre sí un entramado o un tejido de carácter mítico. Lo que de este modo se construye es un lenguaje nítidamente simbólico. Sólo que ese lenguaje se halla fundido, como he dicho, con las necesidades dramáticas del film.

Ese simbolismo surge de forma espontánea de la simple mostración de imágenes que se ajustan a cánones realistas. En ello estriba la proeza hitchcockiana. No se trata de construir un lenguaje artificial o un metalenguaje superpuesto al natural: al normal y corriente discurrir de objetos y situaciones que se dan a la simple percepción. Son las cosas, las personas y los ambientes más cotidianos y convencionales, incluso en ocasiones marcados por una existencia tópica, los que desprenden, por el poder de las imágenes, referencias míticas y simbólicas en las que puede circular un lenguaje de significaciones imprevistas.

En nuestra película hay, sobre todo, una figura simbólica que asume carácter matricial, como si fuese la célula generativa de toda su compleja trama simbólica. No puede sorprendernos que la película muestre esa clave principal en el comienzo del film. Me refiero a la presencia del ojo, ojo femenino, del que brota una espiral. Tal presencia tiene carácter reflexivo respecto al cine, ya que el ojo es su órgano natural. Y la espiral que brota de ese ojo, que de pronto invade la pantalla, constituye la mejor metáfora del vertiginoso crescendo pasional que la película relatará.

De hecho la figura espiral es paradigmática en esta película: espiral del moño de Madeleine, de la escalera de caracol de la torre-campanario, de las figuras de los carteles de crédito, del tema musical que ilustra éstos. En éste unas notas corcheas descendentes y ascendentes en *perpetuum mobile* van siendo conducidas a diferentes niveles de sonoridad en razón de ser jalonadas por un acorde que es cada vez más envolvente, o que sugiere un avance en ganancia de espacio sonoro del tema en *perpetuum mobile*. Un lema que reaparecerá, por cierto, una sola vez en toda la película: cuando se tiñe de rubio el cabello pelirrojo de Judy en una peluquería, consumándose la transmutación de ésta en Madeleine.

Hay, pues, en Hitchcock una convención realista utilizada como medio comunicativo que desprende una determinada imagen; la cual, por la fuerza expresiva en que es captada en términos cinematográficos, puede transmutarse en icono con valencia simbólica. Ese icono puede ser una escalera de caracol, o el moño de Madeleine, o el célebre ramillete de flores, o la tumba abierta del cementerio, o el ojo izquierdo de Judy-Madeleine. Ese icono, sin perder la inmanencia de la realidad convencional en que se implanta, se autotrasciende en símbolo. Y como tal posee vida propia a modo de unidad mítica que mantiene relación, sintagmática y paradigmática, con otros iconos que poseen la misma valencia mítico-simbólica. De esta suerte se forma un texto escondido, verdadera escritura cifrada, que, sin embargo, se desprende de la pura mostración realista de las imágenes. Y que sobre todo se produce por causa de la dramatización necesaria de determinadas situaciones argumentales; por las necesidades del relato cinematográfico.

De una escalera de caracol y de un moño en espiral, así como de un ramillete de flores, de la percepción de un abismo o de una torre-campanario, de todo ello se va desprendiendo un encadenamiento torrencial de unidades lingüísticas capaces de formar sintagmas, frases (como la que forma el ojo y la espiral al comienzo de los carteles de crédito). Lo que se construye, de este modo, es un lenguaje simbólico que, sin embargo, no se halla superpuesto a la pura y simple mostración de escenas vivas, verdaderos *tableaux vivants*, que se atienen plenamente a convenciones realistas. Un lenguaje simbólico que fluye con espontaneidad del curso del relato con todo su ingrediente de intriga y de suspense.

Con lo que el argumento de la película, sin perder nunca su arraigo en el suelo del realismo, y sin ensimismarse en zonas separadas del natural fluir del relato, con toda su cuota de dramatismo, se trasciende en formas simbólicas que convocan poderosas tramas mitológicas (las relativas a Tristán e Isolda, a Orfeo y Eurídice, a Pigmalión y Galatea, por citar las que la crítica, de forma casi unánime, suele descubrir en *Vértigo*).

Sólo que esos grandes complejos míticos en los que indudablemente se inscribe la película se desgranán con toda naturalidad del puro fluir argumental de las imágenes. No hay un solo guiño de ojos que denote que el realizador quiera comunicar tales «contenidos» o «significados» al espectador. La gran habilidad de Hitchcock consiste en provocar esas connotaciones innegables sin necesidad de sugerirlo. La pura mostración de las escenas filmadas las pone en plena evidencia.

Hasta el punto de que el crítico que entretiene con excesivo apego esa referencia mítica de última instancia acaba pecando siempre, con Hitchcock, de insufrible pedantería.^[2] Pues nada hay menos pedante que este cine en el cual el realismo celebra los esponsales con las más hondas exigencias simbólicas; y en donde se transita de las convenciones propias del género (policíaco y melodramático) hasta el universo de los grandes complejos míticos (Tristán e Isolda, Orfeo y Eurídice, Pigmalión y Galatea) sin que haya la más mínima alusión a éste en la cinta.

Del mismo modo debe decirse que los personajes, como ya sugerí en *Lo bello y lo siniestro*, se alzan de sus existencias vulgares y corrientes, acordes con el espectador norteamericano medio que contempla el film, hasta poderse convertir, en algunos casos, en sujetos de naturaleza trágica. Son existencias niveladas con el receptor; no superior a éste, como en el caso de los héroes griegos, según la teoría aristotélica de la tragedia; tampoco inferiores (por la vía cómica de la deformación o de lo grotesco, como es canónico en la comedia de costumbres).

En todo film de Hitchcock suele elegirse un personaje «del montón», un claro ejemplar de la clase media; en la filmografía del periodo americano éste suele ser un exponente típico y tópico del *american way of life*, como por ejemplo el paradigmático matrimonio, con su hijo, de *El hombre que sabía demasiado* (*The Man who Knew Too Much*, 1956), versión norteamericana.

Tal personaje suele hallarse en una coyuntura de disponibilidad; o suele esconder a través de su existencia cotidiana un subsuelo de relativa fragilidad. Por lo general le sobreviene de fuera el acontecimiento que provoca un verdadero giro en su existencia. Es más, suele suceder tal evento por accidente o error; o bien de modo imprevisto. Lo cierto es que el acontecimiento en cuestión provoca una mutación en el personaje que le arranca de su existencia vulgar, o de su cotidianeidad sin percance, hasta conducirlo a la Gran Aventura (que puede ser exterior y trepidante, como en *Con la muerte en los talones*, o interior, pasional y sombría, como en *Vértigo*).

Es esa peripecia la que puede determinar que ese personaje se trascienda en algunas películas, así en *Vértigo*, en figura trágica. En virtud del acontecimiento que sobreviene experimenta el sujeto de pronto un giro, una *epistrofé*, que cambia radicalmente su existencia. El personaje en cuestión, que por lo demás se atiene tan bien a las convenciones del individuo de clase media estadounidense (Scottie Ferguson en *Vértigo* es, a este respecto, paradigmático), comienza, así, un proceso iniciático en el curso del cual descubrirá su propia verdad: la celada verdad de su deseo, así como el oscuro objeto de éste.

De hecho no sólo Scottie; también Judy/Madeleine y hasta la propia Midge viven esa mutación. Judy/Madeleine se enamora de Scottie: algo que no se hallaba previsto en el guión de hierro escrito por Elster. Midge desaparecerá, de forma dolorosa, por el corredor del hospital, dejando a su amado Scottie sumido en la locura que le inmoviliza; no reaparecerá en toda la película. Un tema musical de inspiración wagneriana, de la cantera de la tetralogía (semejante al que da comienzo al «Viaje de Sigfrido por el Rin» en *El crepúsculo de los dioses*) le corteja en su desaparición por el fondo del corredor: revancha romántica a la música mozartiana, cuya ineficacia terapéutica ha reprochado Midge al médico de Scottie.

Puede decirse, en síntesis, que la potencia vigorosa de la imagen cinematográfica hitchcockiana actúa como eslabón intermedio y como mediación entre la convención realista y la trama mítico-simbólica. Esa imagen vigorosa desprende, de suyo, la

trama icónica, facilitando una transición hacia lo simbólico y lo mítico que parece espontánea y natural.

El caso más asombroso lo tenemos en el baño ritual en la ducha de Marion en su habitación del motel Bates en *Psicosis*. La placa con el surtidor de la ducha, tomada en primer plano, refuerza el carácter de lavado expiatorio a que sensualmente se entrega Marion. Ésta, por lo demás, ha tomado ya la decisión de devolver el dinero que ha robado. Pero esa imagen poderosa, y la idea mítico-ritual que arrastra, destilará enseguida una trágica, cruel y macabra ironía: antecede a la brutal irrupción de Norman, disfrazado de su madre, que acuchilla sin piedad a la muchacha.

Lo asombroso es esta transmutación alquímica de un objeto o enser de nuestro entorno cotidiano, afectado de todo el realismo del equipaje característico de nuestra época, en un poderoso icono con obvias resonancias simbólicas; en este caso, mítico-rituales. Asistimos a un verdadero baño ritual de lavado corporal y anímico al que Marion, bajo la ducha, se entrega de cuerpo y alma. La sensualidad de la protagonista desnuda refuerza ese carácter; vive con gozosa fruición la expiación de su culpa.

La ducha, cuya placa que mana en surtidor es captada en primer plano, parece propiciar el lavado de su pecado; como si de pronto ese objeto tan vulgar, tan usual, tan poco pertrechado para provocar resonancias simbólicas fuese el mágico agente y el carismático provocador del espasmo de felicidad moral que experimenta Marion al librarse de la culpa. La imagen asume carácter siniestro en razón de que presagia lo contrario de su caricia placentera: el puñal asesino empuñado por Norman Bates.

El terrible y cruel *deus ex machina* que de pronto es accionado conduce esa expiación a un terreno de crueldad sacrificial que refuerza la resonancia mítico-ritual y simbólica de la escena. Norman nos aparece como un horrendo Sacerdote primitivo que ejecuta en el cuerpo indefenso de Marion un salvaje rito ancestral. Marion es, de pronto, una víctima propiciatoria indefensa convertida en un cuerpo inerte entregado a la potencia destructiva del agresor.

6

El ritual erótico

I

En la secuencia de películas que lleva de *Vértigo* a *Los pájaros* Hitchcock nos presentará diferentes versiones del rito sacrificial de la belleza femenina a la que se entrega, con fruición sacerdotal, en los momentos culminantes del clímax de cada película. Asistimos a un rito de destrucción en el que una muchacha hermosa, generalmente rubia, va siendo desnudada a golpes de agresión. Una agresión de la que la cámara es cómplice, y con ella el ojo del director de la película.

El ejecutor de ésta es, en un caso, el puñal de Norman Bates; en otro, los picotazos terribles de los pájaros; en *Vértigo*, las fauces del abismo, que atraen a Madeleine y a Judy como una boca voraz que las deglute, o como un agujero negro que las atrae irresistiblemente.

En *Frenesí*, por último, ya no habrá mujeres bellas y rubias. Habrán desaparecido esas bellezas frías pero de tremenda carga emotiva y sexual de sus anteriores películas. Mujeres que van perdiendo los tacones, acaban descalzas y se hallan a punto de caer en picado en el abismo; como la inefable Eve Kendall (Eva Marie Saint) en *Con la muerte en los talones*, sobre todo en la escena final, entre las caras de los presidentes americanos esculpidas en el monte Rushmore.

Mujeres que inician siempre la película con altos zapatos de tacón y con toda la *parafernalia* propia de su emblemático sexo. Y que a medida que se hallan inmersas en la Aventura, o en el Gran Imprevisto, van perdiendo sus atributos secundarios, en un riguroso y metódico ritual de despojamiento sacrificial. Esto ya es visible en películas como *39 escalones* o *Náufragos* (Lifeboat, 1944).

Pero este tratamiento meticuloso del objeto erótico femenino por la despiadada cámara de Hitchcock alcanza su perfeccionamiento (y su refinamiento sombrío, con ribetes de latencia sádica) en el tramo o crescendo final que lleva de *Vértigo* a *Marnie, la ladrona*. Hitchcock ha llevado hasta su última consecuencia en esa gran serie fílmica de máxima creatividad y madurez artística el rito de despojamiento y sacrificio de sus proverbiales «bellezas rubias», encarnaciones de la categoría de lo bello.

Después de esa serie, y en particular en esa película en cierto modo testamentaria que es *Frenesí*, serán mujeres vulgares las que aparecerán. Y serán objeto de un tratamiento decididamente siniestro, sin que se llegue al horror por el rodeo del despojamiento sacrificial, gradual y ritualizado. Las protagonistas de *Frenesí* serán mujeres poco agraciadas que constituirán el objeto de atracción del inquietante Bob

Rusk (Barry Foster); y que serán, cruelmente, violadas y estranguladas con una corbata.

La cámara lo mostrará con obscena frialdad objetiva y detallista una única vez, en la violación y asesinato de Brenda (Barbara Leigh-Hunt), la ex esposa de Dick (Jon Finch). La vez siguiente la cámara se retirará con pudor y aprehensión así que la segunda muchacha, la actual novia de Dick, suba una escalera con el asesino hasta el apartamento de éste, cerrándose la puerta tras ellos. La cámara desciende, en *travelling* de retroceso, por la misma escalera, en una prodigiosa elipsis que ahorra mostrar lo que el espectador sabe que inevitablemente ocurrirá: una nueva violación y crimen del asesino de la corbata.

Queda, pues, en *Frenesí* eliminado el emblema erótico de toda la filmografía de Hitchcock. Ésta es una característica sorprendente, y bastante melancólica, del último periodo del cineasta, después de *Marnie, la ladrona*. Más allá de razones personales (la tremenda resaca que debió dejarle en su abatido ánimo las tormentosas relaciones con la última actriz emblemática de su carrera, Tippi Hedren; y sobre todo el rechazo de ésta a su patética requisitoria erótica), lo cierto es que la célebre mujer rubia hitchcockiana, fría de aspecto pero de fuerte latencia emocional y sexual, no vuelve a aparecer nunca más.

Ese prototipo femenino constituye de por sí uno de los más poderosos iconos de la filmografía de Hitchcock. Su sola presencia alumbra, desde ella, resonancias mítico-simbólicas. El carácter estatuario, marmóreo de esas mujeres que, sin embargo, estallan de pronto en imprevistas reacciones emocionales y sexuales, las convierte en el objeto propicio del deseo erótico que la filmografía hitchcockiana exhibe. Un deseo con latencia asesina, como se revela en *Psicosis*; o con tendencia a la mortificación por medio de la tortura, como se pone de manifiesto en la terrible escena de Melanie abandonada en la habitación, con los pájaros picoteándole en todo el cuerpo, en *Los pájaros*.

Hitchcock se entrega al rito sacrificial de metódica destrucción de la belleza que caracteriza a una de las más relevantes dimensiones del erotismo masculino.^[1] Se trata de despojar, brusca o gradualmente, a la mujer que encarna de forma emblemática la categoría de lo bello (la belleza rubia de nuestro director). Un despojo que provoca la desnudez requerida para que la revelación erótica se produzca.

En *Vértigo* ese despojamiento se invierte ambigua, refinadamente. Scottie no despoja a Judy; por el contrario, la va recubriendo de atributos y caracteres secundarios que pertenecían a Madeleine. La convierte en la percha o el maniquí sobre el cual va reconstruyendo la figura de la mujer muerta que la propia Judy había construido.

Pues toda la escena de esa recreación, cuando es vestida con el traje de Madeleine, cuando se le tiñe el cabello y finalmente Scottie le pide que se forme un moño caracolado, constituye una paradoja, tal como recuerda Hitchcock a Truffaut en un pasaje célebre de sus *Conversaciones*. Como si el acto de revestirla fuese, de

hecho, una forma gradual de desnudarla. Y como si la petición final de Scottie, la de que se enrosque el moño como Madeleine, fuese análoga a la petición erótica de que se despoje de la última prenda, la que cubre su órgano sexual.

He aquí las palabras textuales de Hitchcock en sus célebres *Conversaciones* con François Truffaut:

Todos los esfuerzos de James Stewart para recrear la mujer, cinematográficamente son presentados como si intentara desnudarla en lugar de vestirla. Y la escena que más me interesa es cuando la muchacha vuelve después de haberse teñido de rubia. James Stewart no está completamente satisfecho, porque no se ha peinado el cabello formando un moño. ¿Qué quiere esto decir? Quiere decir que está casi desnuda ante él, pero todavía se niega a quitarse la braguita. Entonces James Stewart se muestra suplicante y ella dice: «Está bien, de acuerdo», y vuelve al cuarto de baño. James Stewart espera. Espera que ella vuelva desnuda esta vez, dispuesta para el amor.

II

Ese despojo sistemático del objeto erótico puede implicar, en el caso límite, asesinar a la mujer; o incluso descuartizarla una vez estrangulada y muerta; cortarla a pedacitos en una bañera, como le dice, con crudeza profesional, la masajista a Jeff en *La ventana indiscreta* mientras éste se halla desayunando.

Una mujer vulgar y gruñona es descuartizada en *La ventana indiscreta* en efecto, sin que se perciba la escena siniestra. Únicamente se alude a ella en la conversación o a través de la percepción, realmente horrible, de Thornwald limpiando dos cuchillos de diferente tamaño y precisión.

Esta escena eludida, que sólo es metonímicamente presentada, trae a la memoria el antecedente literario de E. T. A. Hoffmann. En mi libro *Lo bello y lo siniestro* me referí a la muñeca Olimpia de la narración de Hoffmann *El hombre de arena*. La muñeca Olimpia de la que el estudiante Nataniel se enamora, viéndola con unos catalejos a través de la ventana de enfrente, es en un momento dado del relato de Hoffmann *El hombre de arena* descuartizada por su progenitor, el profesor Spalanzani, en disputa con su colaborador el abogado Coppola, auténtico Pigmalión que ha creado en Olimpia la nueva Galatea.

Ésta no es allí una mujer vulgar, como la esposa del vendedor de plata de *La ventana indiscreta*. Es una belleza estatuaria más acorde con la mitología erótica de las bellezas rubias de nuestro director lo que el profesor Spalanzani y su colaborador Coppola se disputan, estirando los miembros, piernas, brazos y cabeza de la víctima hasta desprenderlos del cuerpo inerte.

La belleza rubia hitchcockiana asume, dentro de la mitología erótica a la que este cine da cauce y expresión estética, el carácter de un verdadero fetiche. Ahora bien, detrás de todo el despliegue de riqueza ornamental y de belleza facial del fetiche debe verse, siempre, la presencia de la muerte. La pasión erótica que el rostro y el porte de la rubia belleza hitchcockiana desencadena no es ajeno a la obsesión por la calavera y a la latente necrofilia que expresa.

Detrás de Judy-Madeleine, como su reverso en negro, como el negativo del carrete de la cinta, como su pertinente *sombra*, se halla la madre disecada de Norman Bates: un cabello rubio y un moño recogido que, al girarse, se revela como una calavera con la cuenca vacía sin ojos. Esa presencia de espaldas de la madre de Norman Bates se halla claramente anticipada en el cabello y moño de la resucitada Madeleine, entregada como cuerpo inerte al erotismo necrofílico de Scottie en el célebre beso giratorio que tiene lugar tras la «resurrección» de la supuesta esposa de Elster.

La muerte es omnipresente en el cine de Hitchcock; y en particular en *Vértigo*, donde constantemente se la recuerda; así en la escena de las secuoyas («que me recuerdan que tengo que morir», como le dice Madeleine a Scottie); o en la narración del sueño de Madeleine en el que ésta transita por un callejón lleno de fragmentos de espejos sin llegar al final, sabiendo que si alguna vez accede a la salida hallará la muerte. Pero sobre todo en las escenas luctuosas de las trágicas caídas del policía, de Madeleine y finalmente de Judy.

La muerte es la cara oculta y sombría de todo despliegue icónico de belleza y majestad. Pero la muerte puede quedar, en virtud del rito sacrificial que el erotismo y la pasión instituyen, provisionalmente salvada y transfigurada hasta destilar significación y sentido. La muerte es, en principio, la anulación radical, absoluta, del sentido. Es la consternación y el absurdo del sinsentido instalado en la existencia. La muerte es el paradigma mismo de todo desgarramiento y desavenencia. Es la personificación de una arritmia que actúa como trágica cesura. Pero la pasión erótica tiene el poder cauterizador y hechicero que transmuta, de forma mágica y alquímica, ese vacío en el esplendor fetichista de la *ilusión* propia y específica de la belleza; y del erotismo pasional que a ésta acompaña.

La rubia belleza de Madeleine es, en *Vértigo*, una máscara que refrenda su naturaleza fetichista. Por debajo del rostro nada hay; tan sólo un dispositivo escénico que tiene a Judy por sustento; ésta es la percha que aguanta la hermosa máscara. Bajo el rostro de la máscara subyace el vacío de un ente ingravido sostenido en volandas por el cuerpo y el alma real de Judy, la muchacha solitaria perdida en una habitación de hotel de segunda categoría en la ciudad de San Francisco.

Esa máscara está vivificada por la pasión erótica masculina de Scottie. Pero a su vez lo está por la erótica femenina de Judy, que proyecta en la máscara que es Madeleine todos sus sueños e ilusiones; o que construye en la figura de la hermosa

mujer rubia hitchcockiana la ficción que purifica y sublima su existencia huérfana de muchacha solitaria y abandonada.

En virtud de esa bella apariencia en la que se materializa y concreta la categoría de belleza puede ser exorcizado su fondo, su sombrío sustrato de horror y muerte. Lo siniestro, que tiene en la muerte su personificación, puede ser doblegado por la belleza. O incluso puede encumbrarse y encaramarse hasta la infinitud de la pasión. A través de una espiral argumental, en la que el deseo masculino y el femenino se dan cita, puja y presiona *Vértigo* hacia la categoría de lo sublime.

De toda la filmografía de Hitchcock hay una escena en la cual esa sublimación del horror que lleva la muerte consigo a través de la más emocionante belleza alcanza su culminación. Se trata, desde luego, de una de las escenas más maduras y más extraordinarias de este gran artista. Y no es casual que aparezca en el último tramo de su carrera, cuando domina todos los resortes de la expresión cinematográfica. Concretamente en una de las más hermosas e incomprensibles películas de Hitchcock.

Me refiero a la muerte de Juanita de Córdoba (Karin Döhr), en *Topaz*, perpetrada por su casero y amante, o protector, el comisario político Enrique Parra (John Vernon), cuando éste ha descubierto la identidad de espía de Juanita.^[2] Un asesinato en el que confluye la pasión de los celos con el amor: matándola de una vez, de un disparo en la espalda, mientras la aprieta contra su cuerpo, le evita ese concentrado de infinitas muertes que es, siempre, la tortura. Enrique Parra es un villano, ciertamente; lo hemos visto asistir a la terrible tortura del matrimonio Mendoza. Pero trasluce a través de sus expresivos ojos azules su pasión amorosa por Juanita y el despecho y los celos que le ocasiona no verse correspondido. Su asesinato de Juanita no es algo ajeno a la ambivalencia de sus potentes sentimientos (amorosos y hostiles hacia la hermosa viuda de uno de los héroes de la revolución cubana).

En la secuencia anterior se ha visto la escena estremecedora de la tortura de los colaboradores de Juanita, el matrimonio Mendoza, formando un icono que remeda, con extraordinaria potencia, la *Pietà* de Miguel Ángel; aparece la esposa sentada, en la misma posición que la Madre de Jesús, exhausta de dolor, con los ojos consternados por el suplicio, llevando en brazos el cuerpo yacente, muerto, de su marido.^[3]

Parra le vaticina a Juanita un destino similar toda vez que ha sido descubierta su actividad al servicio del espionaje anticomunista. Parra es el amante despechado, enamorado de Juanita, que ésta sólo acepta y acoge interesadamente como protector y amante, mientras que su pasión amorosa está girada hacia André Devereaux (Frederick Stafford), el espía francés que colabora con el espionaje americano; ella, por su parte, está totalmente comprometida con el espionaje anticomunista.

En el momento en que Juanita, tras el disparo de Parra, cae muerta, algo inaudito sucede en la estética del film. Juanita lleva un traje color violeta; un traje con un cinturón que permite resaltar la falda. Al caer literalmente desplomada contra el suelo, tras el disparo (que ha sido oído, pero no visto), vemos algo como espectadores

que provoca en nosotros un inevitable sobresalto. Parece como si, al caer muerta, estallara su cuerpo a borbotones en un baño de sangre.

Pero enseguida podemos comprobar, con inusual sorpresa, que no es roja la sangre que mana del cuerpo asesinado de Juanita. Es un estallido de color azul morado que se desparrama por todo el cuerpo, cubriéndolo como si se tratara del pétalo de una violeta gigante; a modo de sábana mortuoria o de mortaja. Es la falda de Juanita la que, al caer ésta, se esparce en volandas por el suelo, sugiriendo el manar repentino de la sangre. Sangre violeta de la hermosa mujer que presintió su muerte al besar apasionadamente a su amante francés en la escena de la despedida. Sangre violeta que antes de apaciguarse en el reposo definitivo de la muerte insinúa el leve oleaje del azul violáceo del mar, sublimando en suaves ondulaciones el fluir de la sangre que la falda, al caer, escamotea de la percepción.

Es una de las escenas más hermosas de toda la filmografía hitchcockiana. Se repite, en ella, el ritual característico del último tramo creativo del autor, consistente en promover el asesinato de la principal protagonista femenina mucho antes del tramo final de la película. Pero esta vez no es arrojada al vacío contra el tejado de la misión, como en *Vértigo*, ni es salvajemente acuchillada en medio de la ducha ceremonial, como en *Psicosis*. Tampoco es violada y estrangulada con ominoso detallismo documental, como ocurrirá en *Frenesí*.

En *Topaz* la hermosa Juanita de Córdoba cae desplomada al suelo al dispararle Enrique Parra por la espalda. Pero su cuerpo muerto queda, de pronto, recubierto por el intenso azul violáceo de su propia falda, convertida en mortaja. En esa escena de extraordinaria delicadeza parece como si Hitchcock quisiera redimirse de la latente crueldad que puso de manifiesto en el tratamiento letal de los emblemas eróticos femeninos en sus últimas películas.

Los grandes temas del cine de Hitchcock

La grandeza de *Vértigo* estriba en haber sabido conducir hasta sus últimas consecuencias *uno* de los grandes temas hitchcockianos. *Vértigo* lleva hasta su límite absoluto el gran tema del amor-pasión entretejido con la pulsión de muerte. Pero este tema, que en esa película asume un tratamiento radical, no es desde luego el único de los grandes temas de este realizador. Es uno de sus temas mayores, siempre presente en todas sus películas. En todas ellas hay una trama amorosa tratada con mayor o menor profundidad, utilizada a veces como convención melodramática, o como recurso y pretexto que facilita una rápida identificación en el receptor, pero que en ocasiones alcanza acentos y matices de gran riqueza y complejidad.

Pero ese gran tema amoroso y pasional coexiste con otros grandes temas. Por citar algunos sobre los cuales suele haber consenso entre la crítica: el tema de la atribución falsa de culpabilidad a un personaje inocente, al que se le destruye toda su trama cotidiana, con verdadera injusticia, en razón de ese accidente que cae sobre él como una fatalidad; o bien el tema, a veces entrelazado con el anterior, de la transferencia de la culpabilidad de un personaje a otro, o del intercambio de roles en relación a una determinada trama penal.

Aparece en muchas películas de Hitchcock una persona vulgar y corriente que ha construido una vida cotidiana normal, con la fragilidad precaria de todas las vidas cotidianas normales. O que se halla en situación de disponibilidad y soltería: abierto a la llamada del Gran Imprevisto (la Aventura de una trama o de un «Mac Guffin» de carácter político-diplomático y la aparición inesperada de la Mujer, la que modificará el rumbo vital del personaje).

Entre 1957 y 1959 produce Hitchcock, quizá, las obras más reveladoras de sus preferencias temáticas. *Vértigo* es una de esas creaciones, la que lleva hasta su última *ratio* el tema mayor hitchcockiano del amor-pasión y de su imbricación con la muerte y con el crimen; así como un subtema con el que el anterior se halla en ocasiones entrelazado en Hitchcock: la posesión de un ser vivo por una persona muerta. En relación a este motivo el precedente indiscutible de *Vértigo* es *Rebeca*.

Pero el tema del amor-pasión se halla presente aquí y allá, siempre bajo el horizonte de un peligro inminente que puede acarrear la muerte o la atribución de culpabilidad; o que lleva consigo la duda relativa a las intenciones del ser amado. Pienso en películas como *Encadenados*, *Recuerda* o *Sospecha* (*Suspicion*, 1941). Ya en la película muda *El anillo* (*The Ring*, 1927) aparece el gran tema del triángulo amoroso. Ese tema halla su forma idónea desde un punto de vista mítico en la saga de Tristán, con el triángulo formado por Tristán, la reina Isolda y el Rey Market, y que en *Vértigo* es remedado por el que forman Scottie, Judy/Madeleine y Gabin Elster.

En 1957 crea Hitchcock *Falso culpable* (The Wrong Man, 1956), una de las películas más clarificadoras de otro de los grandes temas que siempre le preocuparon e interesaron. Me refiero a la atribución errónea de culpabilidad a una persona inocente. Variaciones de este tema encontramos por doquier en la filmografía de Hitchcock. Pero en *Falso culpable* ese tema alcanza una pureza diamantina al ser presentado en su forma más sobria y sencilla. Emmanuel Balestrero, músico del Stork Club neoyorquino, donde trabaja tocando el contrabajo, es detenido por una acusación que al final se revelará falsa. Se le acusa de haber cometido diversos robos en establecimientos comerciales. La cámara se instala en su mirada inocente convertida en un interrogante de consternación, incompreensión y terror.

Todo el comienzo de la cinta es excelente. Muestra la inequívoca vinculación ideológica y de época de Hitchcock con su gran precedente pragués, Franz Kafka. Uno no puede menos de evocar al comienzo de esta película la novela de éste *El proceso*. Sobresale la presencia acusadora y maligna de los policías, aumentada y subrayada por el temor, pero sobre todo por la carencia de explicación razonable; el temor y la perplejidad instalados en la mirada suave y tímida de Balestrero (la interpretación de Henry Fonda es perfecta).

La tercera película de esa época es *Con la muerte en los talones*. En ella se modula el tema del «falso culpable» al registro de la gran comedia. Una confusión similar a la que padece Balestrero hace que unos matones al servicio del espía Philip Vandamm (James Mason) se crean que Roger Thornhill (Cary Grant), publicitario sin demasiadas pretensiones, es George Kaplan, supuesto agente del espionaje americano. Lo más cómico del asunto es que el tal Kaplan no existe: constituye un ente de ficción creado por los servicios de inteligencia americanos para confundir a la red de espionaje de las organizaciones rivales.

El tal Kaplan tiene, al parecer, alquilada una habitación de hotel; en él se halla toda su indumentaria, su equipaje: trajes que son llevados a lavar, lociones contra la caspa, etc. Los avatares del relato llevarán a Thornhill a materializar, casi sin darse cuenta, ese personaje inexistente. Hasta el punto de que en un momento memorable de la cinta, al preguntársele quién es, Thornhill confesará: «Kaplan, George Kaplan». Al igual que Judy en *Vértigo*, aunque por caminos torcidos y diametralmente distintos, Thornhill acabará dando vida a un ente de ficción creado por los servicios de inteligencia americanos.

Otro de los grandes temas hitchcockianos, el de la transferencia de la culpa de un personaje a otro, alcanza así una versión particularmente barroca y rocambolesca. Ese tema había sido tratado por Hitchcock de muy distintas maneras.

La transferencia había asumido carácter premonitorio, casi mágico, en la atmósfera telepática que envuelve a *La sombra de una duda*, rubricada por la identidad de nombres, pese a la diferencia de sexo, de tío y sobrina (Joseph Cotten y Theresa Wright), los grandes protagonistas de la película.

El asesino de viudas, Tío Charlie, es reconocido y descubierto por su doble familiar, su sobrina, que también se llama Charlie. El tema de la transferencia de identidad convoca, en esta importante película, el viejo motivo del doble. Tío Charlie es, aparentemente, el doble angelical de su sobrina, que lo adora. Espera su llegada como la de un auténtico ángel guardián que puede redimir la monotonía mediocre del medio familiar y provinciano en el que la adolescente Charlie se consume. Pero de hecho ese ángel tutelar es un ángel caído, un verdadero Lucifer, que reconoce por doquier la maldad esparcida por el mundo (que es, según sus propias palabras, una verdadera pocilga).

A su vez Tío Charlie descubre con aprehensión y horror que su sobrina es su propio doble, capaz de revelar y de mostrar al mundo su más profundo y latente secreto, el que rubrica su identidad de asesino de viudas. «Yo te conozco, tío Charlie; yo soy capaz de penetrar en tu más profunda intimidad, en el secreto que encierras dentro de ti», dice la sobrina, ignorante todavía de la verdadera identidad de su tío, pero llena de extrañas premoniciones.

El mismo tema admite una curiosa variación católico-sacramental en *Yo confieso* (I Confess, 1953). Se aprovecha en esta película una norma general del catolicismo para configurar una peculiar transferencia: la del crimen perpetrado por el sacristán al padre Logan, que deberá acarrearse con la acusación del mismo, sin poder descubrir la verdadera identidad del culpable en razón del secreto de confesión.

Otra variación del mismo tema la constituye el insólito pacto siniestro de un intercambio de crímenes que se perpetra en la adaptación de la novela de Patricia Highsmith *Extraños en un tren* (Strangers on a Train, 1951). Quizá es en esta película donde este tema asume su carácter más claro y revelador. Pero de hecho este tema invade por completo toda la filmografía hitchcockiana.

Y, sin embargo, se tiene siempre, con Hitchcock, la sensación de que esos Grandes Temas que la crítica le descubre son poderosos pretextos; o ampliaciones sorprendentes de su célebre teoría del Mac Guffin. Como si no bastara con crear una referencia argumental insignificante que el espectador tiende a olvidar; o a la que sólo puede recordar con enojo y fastidio.

Incluso cabe pensar que esos grandes temas hitchcockianos en que cierta crítica excesivamente apegada a Significados y Contenidos Trascendentes se complace, constituye una capa, más honda ciertamente, pero igualmente engañosa, del Mac Guffin: un nuevo pretexto que sirve para conjugar potentes dispositivos argumentales y narrativos a través de los cuales hablan y piensan las imágenes, las que de hecho muestran la verdad cinematográfica de cada cinta.

Esa verdad es mostrada por el poder de imagen de un cine que, como dice con razón Truffaut, es capaz de *mostrar*, sin decirlo ni nombrarlo, los más sutiles y complejos procesos mentales inconscientes. Uno ve a través de ese cine lo que se siente, desea, quiere; lo que se piensa y maquina; lo que unos y otros sienten y piensan de unos y de otros.

La verdad circula siempre en otra dirección que la que los Grandes Temas parecen señalar. Es más oculta y secreta. Pero asimismo es más evidente; está más a la vista, o más «a mano». Y la fuerza y poder del cine de Hitchcock se revela en la capacidad de mostración que tiene de esa verdad. Ésta es mostrada sin necesidad de ser dicha ni nombrada. Sólo que circula por «la otra escena», para decirlo en terminología de Sigmund Freud.

Esa otra escena conecta con el deseo inconsciente de los personajes de la trama, con la simbólica en la que ese deseo se expresa de modo espontáneo y con la verdad general que de ello resulta. La grandeza del cine de Hitchcock estriba en su capacidad por penetrar en esa trama inconsciente de deseos y pensamientos por la vía propiamente cinematográfica, a través del poder de las imágenes. Basta en ocasiones un ademán, un gesto, una expresión del rostro o un movimiento fallido para que, con la máxima economía, se pueda expresar un complejo proceso mental.

Freud decía que la verdad del pensamiento inconsciente, y del deseo al que da cauce y expresión, se manifiesta a través de actos fallidos, lapsus lingüísticos, resbalones, caídas, movimientos inesperados. El inconsciente, que se da forma expresiva y lingüística de forma preferente en los sueños, se desliza también en nuestra vida cotidiana a través de todo un surtido de actos y de pronunciamientos lingüísticos que Freud reseñó en su *Psicopatología de la vida cotidiana*. Son cesuras que interrumpen el discurrir consciente de la vida normal. A través de esos agujeros de sentido se descubre el sentido y la significación del deseo inconsciente.

En Hitchcock está muy presente, especialmente en algunas cintas, el psicoanálisis. Lo está en *Recuerda*, en *Vértigo*, en *Marnie, la ladrona* o en *Psicosis*. Pero en estos casos se utiliza el psicoanálisis como convención dramática. Se usa en razón del potencial de dramatización que hace posible. Actúa, pues, a modo de refinado Mac Guffin en algunas películas.

Pero no es esa presencia tópica y convencional la que me interesa señalar. El parentesco profundo con Freud actúa a otro nivel. Es en el propio modo de expresarse con imágenes donde puede verse ese vínculo. Hitchcock es capaz de *mostrar* un surtido de actos y de expresiones característicos de la *Psicopatología de la vida cotidiana* sin necesidad de referirse al psicoanálisis ni a Freud. Lo hace de forma legal: a través de su vehículo expresivo, la imagen en movimiento.

Son célebres, a este respecto, las escenas en las que un personaje descarga la tensión latente o manifiesta de la situación rompiendo una copa de vino, así Philip Morgan (Farley Granger) en *La soga*, dando una primera pista en relación al crimen que se ha perpetrado; o lady Sophie Horfield (Ethel Barrymore) en *El proceso Paradine* (The Paradine Case, 1947), modificando de este modo el clima emocional de su esposo; o bien la hija del matrimonio Kusenov en *Topaz*, al arrojar al suelo una hermosa manufactura de porcelana, la escultura de una pareja de jóvenes que se están besando, con el fin de dificultar la persecución a la que ella y sus padres se ven sometidos. Para dar mayor realce a ese destrozo hemos asistido, anteriormente, a su

paciente y amorosa génesis: así en la escena de la fábrica de porcelanas, al comienzo de la película, en Copenhague.

Presenciamos la creación de una rosa diminuta en materia blanda de porcelana pegada en un rincón de un pequeño grupo escultórico. El cariño y el primor con que la obra es ejecutada da mayor realce al modo en que la hija del matrimonio Kusenov resuelve la persecución de que es objeto por parte de los agentes de la embajada soviética: arrojando al suelo una escultura de porcelana que asume carácter simbólico en la película. Se trata de una joven pareja enamorada que se está besando.

Toda la película nos mostrará diferentes formas de relaciones amorosas destruidas por distintas razones: unas por la rutina y la infidelidad, otras por la razón de estado: la relación entre André Devereaux y su esposa Nicole (Danny Robin), la de ésta con Jacques Granville (Michel Piccoli), la de aquél con Juanita de Córdoba, y la de Juanita con Enrique Parra.

La porcelana arrojada deliberadamente al suelo por parte de la joven hija del matrimonio Kusenov asume un carácter premonitorio respecto a uno de los hilos sutiles más determinantes de esta espléndida película: la que va hilvanando el laberinto de relaciones amorosas imposibles, destruidas a la fuerza; o bien de relaciones amorosas derruidas por la infidelidad, la traición, la frialdad interesada o la erosión de la cotidianeidad; pero sobre todo por razones políticas y diplomáticas. La película es, en este sentido, brutal y certera en relación al efecto corrosivo de la política en las vidas personales.^[1]

Todas las películas de Hitchcock están llenas de pequeños detalles de esta especie; son los que van configurando la atmósfera y el estilo inolvidable de su manera peculiar de narrar a través de imágenes. Conforman, además, un marco global de sutiles asociaciones que, en algunas películas, tienen un referente propio y específico.

Ejemplos de esa suerte de auténtico referente temático que constituye el genuino contexto del film hay en casi todas las películas de Hitchcock. Así el gran tema de la alimentación en *Frenesí*, que domina de parte a parte la película, en la cual asistimos a un ensayo general de lo que Hitchcock albergaba como idea cinematográfica en sus últimos tiempos, la de mostrar las veinticuatro horas de la vida de una ciudad.^[2] En *Frenesí* se toma el pulso a la ciudad desde el ángulo de la alimentación. Constantemente aparecen cargamentos matutinos de alimentos, escenas de mercado, venta al por mayor y al por menor, personajes que están comiendo, o se están mondando los dientes con la horquilla de su corbata, o bien cargamentos de patatas en camiones de transporte que viajan por autopistas durante la noche.

Ese referente principal puede ser el gran tema de la vida de quienes forman el mundo del teatro, analizándose con pormenor todo el embrujo propio del universo escénico. Eso sucede en *Pánico en la escena* (Stage Fright, 1950), película dominada por la presencia enigmática de Charlotte Inwood (Marlene Dietrich): la gran diva con

rostro y aspecto de esfinge que aparece una y otra vez captada en el espejo de mano a través del cual se halla siempre contemplándose.

En *Alarma en el expreso* una vieja institutriz, pero que en realidad es una espía, miss Froy (Dame May Whitty), desaparece de pronto del vagón del tren de los Balcanes en que se halla aposentada. Parecen conjurarse la mayoría de los viajeros para convencer a la protagonista, Iris (Margaret Lockwood), de que la viejecita no existía, o sólo existía en su imaginación. En un momento determinado se descubre su apellido Froy (escrito por ella según pudimos comprobar en una secuencia anterior) en el cristal empañado de la ventana al atravesarse un túnel. Se descubre también el té mexicano que había bebido junto con Iris («un té que consumen cuatrocientos miles de mexicanos»): su envoltura queda aplastada por azar en otra ventana del tren.

En esa estupenda película del periodo inglés de Hitchcock el referente contextual que invade el film lo constituye el mundo propio del arte de la prestidigitación y de la magia, con toda su *parafernalia* de armarios de dobles puertas y baúles con dobles fondos en los cuales los cuerpos desaparecen o se desvanecen. Mediante la presencia del mago y del conjunto de enseres que guarda almacenados en el último vagón del tren se consigue un eficaz y acertado contrapunto al núcleo de intriga de la cinta.

El objeto o referente contextual puede ser, también, la exploración del ambiente que genera la gran arquitectura del *movimiento moderno*. Eso sucede en *Con la muerte en los talones*, toda ella dominada por la imponente presencia del edificio de la ONU de Le Corbusier, o por el remedo de la casa de la cascada de Frank Lloyd Wright, concluyendo la cinta con el sarcasmo irónico respecto a todo desafío monumental al convertirse el monte Rushmore, con las inefables caras gigantes de los presidentes americanos, en espacio de persecución y huida. El carácter yermo y desertizado al que esa arquitectura propende halla también su remedo humorístico en la llanura inabarcable y silenciosa en donde el protagonista se ha citado con el fantasmal (por inexistente) Kaplan: el llano infinito de cultivos fumigados por la avioneta que se lanza en persecución de Thornhill (Cary Grant), el protagonista de la película.

En todas esas películas parece como si toda la trama superficial sea un pretexto para que pueda emerger ese verdadero núcleo temático, que por lo demás se halla certeramente trabado con el conjunto del argumento. Ése es, de hecho, el verdadero tema de la película, aquel que constituye el objeto propio de investigación y conocimiento del realizador del film. Ese tema contextual, perfectamente urdido con el ambiente y la atmósfera del film, da a éste un espesor, un relieve y una profundidad que trasciende por entero el carácter falsamente intrascendente o banal por donde parece discurrir la trama aparente de los diferentes argumentos.

En *Vértigo* ese tema contextual, que constituye el objeto y referente de última instancia, viene cifrado por un nombre toponímico que domina en la película: las Puertas del Pasado. Toda ella gira una y otra vez en torno al pasado de la ciudad. Se hace referencia al «antiguo, alegre y bohemio San Francisco» lleno de colorido y

animación, reproducido en grabados en el despacho de Gabin Elster, en donde podía vivirse con «poder y libertad»: dos términos asociados que constituyen un leitmotiv importante de la película; dos términos hondamente deseados por Gabin Elster y por Scottie Ferguson.

A ellos alude también Pop Leibel, el propietario de la librería Argosy, amigo de Midge, cuando relata la triste historia de Carlotta Valdes. El marido de ésta, cuyo nombre Pop no recuerda, gozaba también de esos atributos; de ahí que pudiera abandonar a su esposa y llevarse consigo a su hija. «En esa época podían hacerse esas cosas», viene a decir. Un comportamiento que envidiarían tanto Gabin Elster como Scottie Ferguson.

Todos los personajes de la película, incluida Midge, la amiga y ex novia de Scottie, viven poseídos por el pasado. De ahí la presencia dominante en la película de testimonios documentales y monumentales de ese pasado personal y ciudadano. De ahí la importancia del retrato de una mujer muerta, Carlotta Valdes, perteneciente al pasado de San Francisco, que se halla colgado en el Museo de la Legión de Honor. O la presencia recurrente de la tumba de Carlotta, con su lápida, en el cementerio del monasterio barroco de la Misión Dolores; una tumba que irrumpe en la pesadilla de Scottie; tumba vacía de color rojo que le hechiza y atrae, verdadero referente del abismo que le provoca temor y fascinación, causa del vértigo.

O bien los recuerdos de infancia atribuidos a Carlotta Valdes, que conducen a Judy/Madeleine y a Scottie hasta la Misión de San Juan Bautista, con sus caballos de madera del establo, que reaparecen en el célebre «beso onírico» entre Scottie y Judy/Madeleine, tomado en un movimiento circular de la cámara, en la escena de la resurrección de Madeleine.

En general es dominante en *Vértigo* la presencia del San Francisco colonial, hispano-mexicano, con el ritmo de habanera como leitmotiv musical. Todo lo que Madeleine recorre evoca el pasado colonial. Así, por ejemplo, la casa que construyó el marido de Carlotta Valdes para vivir con ella, que es en el presente de la película el hotel en el cual se aloja al parecer Madeleine (con el nombre ficticio de Carlotta Valdes, mujer de nacionalidad española, según le explica al detective Scottie la encargada del hotel).

Por último debe hacerse referencia al bosque de las *secuoiás sempervivas*, testigos milenarios del pasado más ancestral. Toda la película es una genial recreación de ese «antiguo y alegre San Francisco» del cual quedan pruebas monumentales a través del recorrido en subidas y bajadas por el intrincado laberinto de sus calles, un recorrido que realizamos junto con Scottie como perseguidor en automóvil de Madeleine. El *karma* pretérito del San Francisco antiguo y colonial domina el imaginario presente de los personajes de la película.

El pasado de los protagonistas es, pues, transferido al pasado de la ciudad, o en última instancia al pasado ancestral del bosque de *secuoiás sempervivas* de las afueras de San Francisco. Ese pasado constituye el verdadero referente de esta

extraordinaria película, en la cual el espectro de Carlotta Valdes permite la emergencia del continente sumergido del pasado colonial, hispano-mexicano, tan determinante de la vida y del colorido del «antiguo y alegre San Francisco». Pocas veces una ciudad ha sido convocada para una transferencia emocional de tal especie, haciendo bueno el algoritmo platónico de la correlación entre el alma (con su conjunto de fuerzas, emociones y razones) y la ciudad, según se expone en *La República*.

El alma de los personajes, Scottie, Judy/Madeleine, Gabin Elster, se objetiva y transfiere en el marco espacial, urbano y monumental de San Francisco, con sus calles que suben y bajan, con su tránsito laberíntico, con sus iglesias barrocas, sus misiones, sus fortines, sus zonas de esparcimiento con temples neoclásicos, sus puertas del pasado y sus alrededores con bosques de árboles milenarios.

Segunda parte

LA PELÍCULA *VÉRTIGO*

1

Primer Movimiento

La película se inicia con un tema rítmico de corcheas que descienden y ascienden cuatro tonos en *perpetuum mobile*, afrontado primero por cuerdas, en *staccato*, mientras en la pantalla se ve un rostro inexpresivo de una mujer color mate: primero el labio; luego los ojos que miran a la derecha y a la izquierda, y finalmente la pupila del ojo derecho hacia la cual avanza la cámara.

Este primer tema musical (tema A) sólo reaparece una vez en toda la película: en la escena de la peluquería en la que se tiñe de rubio el cabello rojizo de Judy Barton, consumándose así su transfiguración en Madeleine. El tema sugiere, por tanto, la idea de transmutación de identidad y de resurrección de un ser muerto. Esa música brota, junto con la espiral del vértigo y de la pasión (o de la pasión que se desliza por la espiral, provocando la sensación de vértigo), del ojo derecho de la mujer.

Un ojo que, en el personaje de Judy/Madeleine, tiende a autonomizarse, a desligarse de la visual normal, sugiriendo una ganancia de espacio hacia una altura vaga (la inconcreción expresiva de Kim Novak no es ajena a este magnífico efecto interpretativo). Una altura vaga que puede adquirir tonos de sombría amenaza al referirse al techo de ramajes de los árboles que enmarcan el viaje en coche en dirección hacia la Misión de San Juan Bautista (especialmente la segunda vez en que Scottie y Judy/Madeleine se dirigen a ese lugar). Una altura vaga que halla su concreción adecuada en la torre-campanario de la Misión.

Surge después el título de la película, *Vértigo*, y una espiral de color azul verdoso que emerge de la pupila. En pantalla grande el efecto es soberbio: la espiral, que inicialmente es una espiral de geometría plana, se va convirtiendo en una espiral de geometría espacial que con sus grandes brazadas va abriendo espacio en la pantalla invadiendo la sala cinematográfica, mediante una extraordinaria sugestión de la tercera dimensión. La música subraya el efecto: el *ritornello* inicial que insiste a lo largo de esta primera introducción deja, ahora, que se destaquen cuatro acordes de blancas ascendentes que se corresponden con las cuatro notas ascendentes del *ritornello*. Se sugiere con ello el avance y aumento de la progresión espiral de la figura que invade la pantalla.

La figura de la espiral color azul verdoso deja paso a otra, similar, color azul mar. La melodía convoca a toda la orquesta; y las notas en *staccato*, que parecían proceder de un automatismo mecánico, dejan paso a las mismas notas en *legato*, acariciantes e insinuantes. La figura de la espiral es sustituida por unos redondeles tililantes que van suscitando poco a poco la imagen en espectro del ramillete de flores de Carlotta Valdes/Madeleine: una figura color lila y luego azul.

Éstas acaban dejando paso a dos figuras curvas de color verde, de geometría espacial, entrelazadas por un extremo, de manera que componen una especie de

danza de estrellas binarias; van aumentando de tamaño hasta invadir la pantalla y componer dos figuras superpuestas: primera sugerencia del vínculo de amor-pasión de los protagonistas masculino y femenino.

Luego surge la imagen estática de un ojo ligeramente *surreal* que parece evocar los ojos del sueño de John Ballantine en *Recuerda*, diseñada por Salvador Dalí. De dentro del ojo emergen dos figuras verdosas que dan lugar a una espiral amarilla (que poco a poco se vuelve anaranjada). De hecho es la segunda vez que se sugiere la emergencia de una figura, espiral u oval, de dentro de la pupila de un ojo. Un ojo femenino.

Se sugiere así que el verdadero punto de vista de este film, que nos relata la espiral pasional en la que se desliza el relato, con la experiencia correspondiente de vértigo, tiene en el ojo de la mujer (del triángulo formado por Carlotta Valdes/Madeleine/Judy Barton) su verdadero núcleo proyectivo: el que proporciona al film su verdad objetiva.

Finalmente, la cámara retorna al centro de la pupila del ojo femenino del que emerge el nombre del autor, Alfred Hitchcock, con un tono rojizo que reaparecerá en el sueño de Scottie asociado a la tumba abierta de Carlotta Valdes/Madeleine. De hecho el ojo femenino nos desliza a través de la espiral pasional, causa del vértigo, a un hondón insertado en el núcleo mismo de su pupila: la fosa de la tumba abierta, color rojo, a la que hace referencia toda percepción del abismo que produce el vértigo.

Precisamente detrás de esa visión, que experimenta con sudor frío el detective al comienzo de la película, en la escena de la persecución del ladrón, y posteriormente en la subida a la torre-campanario de la Misión de San Juan Bautista, subyace el fondo sin fondo, color rojo, de la tumba abierta de Carlotta/Madeleine: una tumba a la que quiere y no quiere arrojarse el propio Scottie (que se ve a sí mismo en la pesadilla arrojándose sobre un tejado y posteriormente hacia el vacío sin límites).

Sigue a continuación la segunda introducción (la película, como dije anteriormente, tiene cuatro introducciones): la persecución del ladrón a través de los tejados de San Francisco. El tema musical es una transformación del tema A. Hay que decir que todos los temas de la película son transformaciones de una estructura tonal que a todos es común: tres o cuatro intervalos que ascienden o descienden dentro de la escala, y que en cierto modo son variaciones del *módulo Tristán*, o primer tema de la obertura wagneriana de *Tristán e Isolda*.

El tema B es más acelerado que el anterior, pero tiene también carácter de *perpetuum mobile*: cuatro semicorcheas que se van repitiendo, jalonadas por un silencio. Ese tema reaparecerá en la secuencia de la Misión de San Juan Bautista, cuando Madeleine se dirija a la torre; y es el preludio de la gran revelación: la percepción del abismo que produce el vértigo. Es también el presagio siniestro de una caída en picado en el abismo: aquí la del policía que tiende la mano a Scottie cuando

éste queda colgado del canalón del tejado; en la escena de la Misión, la de la presunta Madeleine (en realidad, la de la verdadera Madeleine, esposa de Elster).

Se ve, primero de todo, una barra horizontal que divide en dos la pantalla sobre un fondo gris verdoso: la parte de arriba es menor que la de abajo. Y unas manos que se agarran a la barra, primero la derecha, luego la izquierda: un anticipo de la actitud desesperada de Scottie agarrado del canalón del tejado. Se trata de un ladrón o delincuente perseguido por un policía y un detective (Scottie).

Se oyen dos disparos en medio de la persecución a través de los tejados de San Francisco, de noche, con carteles de anuncio que refulgen. Se percibe toda la bahía, con los astilleros, los barcos. Hasta que sobreviene la escena culminante: el maleante salta sin dificultad un empinado tejado estilo colonial; con mayor dificultad lo consigue también el policía; pero el detective, Scottie, no logra tomar carrerilla suficiente, resbala y, antes de caer, se puede agarrar al canalón de un tejado, que se dobla alarmanamente.

Entonces mira hacia abajo y percibe el terrible abismo que se cierne sobre sus pies; se halla colgado del canalón del tejado de un auténtico rascacielos. Mediante la combinación, ya comentada, de un *zoom* que produce la sensación de absorción del abismo hasta el mismo rasante de los ojos, y de un *travelling* hacia atrás que dota de movilidad a ese efecto óptico, se consigue hacer sentir la presencia aterradora del abismo: a la vez su infinita distancia, causa de angustia indecible, y su máxima proximidad (se halla incardinado en la pupila del detective).

Scottie mira de reojo el abismo; no puede dejar de mirarlo. El sudor frío le invade el rostro electrizado de terror. No puede oír la voz del policía: «Deme la mano; deme la mano». La visión del abismo ejerce sobre él un efecto cauterizador, magnético, paralizándole por completo. El policía entonces pierde pie, resbala y cae en picado lanzando un alarido aterrador mientras Scottie percibe su irremediable caída y su aplastamiento contra el suelo.

Hay un momento en que la cámara capta desde arriba del tejado, en picado, a Scottie agarrado del canalón, y el rascacielos empinado hacia el fondo del abismo: una imagen que hace pensar en la imposibilidad (o en la alta improbabilidad) de su salvación (véase lámina 8). Por eso resulta tanto más sorprendente el plano de la secuencia siguiente, con Scottie en la habitación de Midge, recostado en una *chaise-longue*, jugueteando con el bastón que le ayuda a caminar durante su convalecencia. De la conversación se infiere que Scottie debió tirarse al abismo; se supone que debían haber llegado a tiempo para poder recogerlo, aunque no se especifica cómo.

El caso es que debió fracturarse huesos o costillas, pues además del bastón ha debido utilizar un corsé durante un tiempo. Justo en la conversación con Midge habla Scottie de que «mañana es el gran día» (el día en que al fin le quitan el corsé y podrá rascarse sin dificultad). «Volveré a ser un hombre libre»: un tema esencial de la película.

Pero esa libertad física que le hace sentirse al fin «libre como los pájaros» no tiene correspondencia con su libertad psíquica, como se evidencia en la conversación sobre la secuela que le ha dejado la escena anterior: la acrofobia o vértigo que le ha obligado a dejar su puesto de detective en la policía, interrumpiendo así su vida profesional y dejándole en situación de disponibilidad: una falsa libertad de ocio y desocupación que preocupa a su ex novia y amiga, la maternal Midge.

Su sujeción y cautiverio se pone de manifiesto de modo dramático al final de la secuencia, después del intento fallido por superar la acrofobia en la prueba de la escalera. Una escalera de mano que es la versión artificial de la siniestra escalera de caracol que deberá ascender las dos veces en que conduzca a Madeleine, primero, y a Judy transfigurada en Madeleine, después, en la torre-campanario de la Misión de San Juan Bautista.

Scottie, en la imagen final de la secuencia, aparece infantilizado: asolado por el vértigo, lleno de terror, en brazos de la maternal Midge que le protege entre sus brazos. Sólo al final de la película, la segunda vez en que suba por la escalera, podrá vencer esa secuela regresiva que le incapacita para la vida adulta de detective profesional.

Esta tercera introducción sucede en la soleada habitación de Midge, en plena mañana, con un amplio ventanal que muestra el San Francisco actual en amplia panorámica. Este ambiente diurno irá cediendo paso, a medida que avanzamos en el film, a escenarios crepusculares y nocturnos.

De hecho en toda la película se van hábilmente combinando escenas diurnas, escenas de atardecer o nocturnas, tomándole el pulso a todas las vibraciones diarias de la ciudad. Una ciudad que suele percibirse casi siempre desde espacios cerrados, salvo en las escenas que sirven de signo de puntuación, o de pasarela entre diferentes secuencias, que son prácticamente las únicas en las que invade el espacio sonoro del film el ruido real de la calle. Como, por ejemplo, el ambiente ruidoso de los astilleros que, con la emblemática aparición de Hitchcock (llevando en la mano una extraña trompeta), sirve de pasaje a la cuarta introducción.

Tiene lugar ésta en el despacho de Gabin Elster, un antiguo compañero de Midge y de Scottie de la universidad. Éste solicita de Scottie el trabajo de seguir los pasos o las andanzas en coche de su esposa Madeleine. Elster pone en antecedentes a Scottie del extraño comportamiento de Madeleine. Está como ausente. «A lo mejor me está hablando de algo —dice Elster—, y de pronto las palabras dejan paso al silencio, una nube le cubre los ojos y queda sin expresión, está en otra parte, lejos de mí, es una desconocida, la llamo, y no me oye siquiera; luego, con un prolongado suspiro, vuelve...».

Ya no es ella. Ha tomado posesión de su espíritu, como se comprobará más adelante, su bisabuela, Carlotta Valdes. Anteriormente Elster ha preguntado a Scottie si cree posible que «una persona del pasado, un muerto» pueda llegar a «tomar

posesión de un ser viviente». Se presenta aquí un tema mayor de la película (la posibilidad de que un muerto tome posesión del alma y del espíritu de un ser vivo).

Pese a su inicial rechazo Scottie termina intrigado por el relato de Elster y, a regañadientes, acepta aparecer por la noche en el restaurante Ernie's, donde Elster y Madeleine irán a cenar antes de asistir a una representación en el teatro de la Ópera. Lo cual indica, de antemano, que ella estará vestida con sus mejores galas.

Elster se halla fascinado por el pasado ochocentista de la ciudad. Algunos cuadros de su despacho lo evocan. Esa ciudad ha dado paso a la ciudad actual: «San Francisco ha cambiado, las cosas de San Francisco que me fascinan están desapareciendo deprisa», confiesa. Él hubiera deseado vivir aquel antiguo y alegre San Francisco bohemio de finales de siglo lleno de colorido donde se podía vivir con «color, emoción, poder, libertad» (si se tenían condiciones económicas y sociales para ello). Un ejemplo de ello lo dio el bisabuelo de Madeleine, hombre influyente que se casó con Carlotta, le construyó una mansión, tuvo una hija con ella y luego la abandonó; de ello habla Pop Leibel, el dueño de la librería Argosy, más adelante.

Esa fascinación por el pasado es constante en la película. Todos los personajes se hallan prendidos e imantados por el pasado. El pasado próximo de una juventud que ya se desvanece en la que durante tres semanas Midge y Scottie fueron novios: «¡La maravillosa época universitaria!», recuerda Scottie. Midge evoca ese pasado con su mirada, sin nostalgia ni resentimiento, pero con la gravedad de una decisión irreversible: la que le hizo romper a ella el compromiso entre los dos, por razones que no se explicitan en la película, pero que seguramente no son ajenas al desnivel emocional de ambos, o al vínculo y dependencia excesivamente materno-filial de su relación.

Pero ese pasado evoca el pasado de la ciudad, en el que sueña con nostalgia Elster; al cual pertenecía Carlotta Valdes y su marido, un hombre influyente pero, por lo que se infiere del relato de Pop Leibel, de muy pocos escrúpulos; un probable modelo, en su condición de villano elegante que gozó de «poder y libertad», del propio Gabin Elster (e indirectamente de Scottie, en la medida en que él también desea adquirir la magia que conjuga ambos conceptos).

Y ese pasado de la ciudad trae consigo el pasado absoluto y sin límites que se evoca en la escena de las secuoyas, y a través del tocón cortado del árbol. El dominio de los muertos sobre los vivos lleva, pues, consigo el que ejerce el pasado (próximo, remoto e indefinido) sobre el presente y futuro de los personajes de la película.

De ahí el carácter emblemático de un monumento que por su nombre y su carácter constituye casi el subtítulo de la película. Me refiero a las Puertas del Pasado, un templete neoclásico jalonado por una doble columnata que conforma el fondo de un estanque en uno de los más hermosos parques de la ciudad. De hecho toda la película constituye una incursión en esas «puertas del pasado»: las que intentará abrir, al final del film, Scottie al conducir a la resucitada Madeleine, por segunda vez, a la Misión de San Juan Bautista, hasta arriba de la torre-campanario.

Madeleine, según relata Elster a Scottie, suele contemplar ensimismada ese monumento: «A veces pasea, dice que sabe adónde va. Un día la seguí, la vi salir de nuestro apartamento, me pareció una desconocida, hasta andaba de modo distinto; se metió en el coche, condujo hasta el parque Golden Gate... se sentó junto al lago mirando más allá del agua las columnas que hay en la orilla opuesta, ya sabes, las Puertas del Pasado, se quedó allí mucho tiempo sin moverse...».

Un estanque, un templete, unas columnas: he aquí, evocada por Elster, la primera de las imágenes cargadas de significación del film. Éste, como se verá a continuación, está tramado a partir de un entrelazamiento de sucesivas *revelaciones* que se ofrecen a la mirada del detective a través de imágenes que configuran *cuadros*, verdaderos *tableaux vivants*; a las cuales accede éste tras seguir a Madeleine y avanzar por un recorrido que desemboca en esas poderosas imágenes: ya veremos cuáles son a continuación. Se corresponden con las sucesivas secuencias en las que Scottie sigue con la mirada, con el automóvil o a pie a la presunta Madeleine esposa de Elster.

Ésta es, de hecho, la primera de todas. Pero sólo se puede inferir de las palabras de Elster, sin que tengamos percepción de ella. Mucho más adelante, en la trama final de la película, veremos a Scottie paseando con Judy, antes de su transformación en Madeleine, por el parque Golden Gate, en una de las escenas más alegres y felices de la película, con enamorados besándose en el césped junto al estanque, con Judy y Scottie paseando silenciosos por la orilla de éste y con una bulliciosa nube de pájaros indefensos, sin las siniestras connotaciones que habitualmente tienen los pájaros en Hitchcock, en torno al templete de las Puertas del Pasado. De todas formas, esos pájaros no traerán precisamente «agüeros felices», como podrá comprobarse con el desenlace del film.

Elster da, pues, la pauta del comportamiento futuro de Scottie. Éste deberá realizar lo mismo que hizo Elster; deberá seguir a Madeleine, su supuesta esposa. Igual que Elster descubrió a su esposa en actitud contemplativa mirando el templete neoclásico tras las aguas del estanque, meditando en el *mantra* encerrado en el nombre del monumento, las Puertas del Pasado, así Scottie deberá seguir a Madeleine hasta los distintos escenarios que le presente.

Y, sin embargo, no estuvo todo el tiempo en esa actitud contemplativa. A pesar de que Madeleine le dijo a Elster haber estado allí toda la tarde, él comprobó, como le dice a Scottie, que el cuentakilómetros señalaba 94 millas (150 kilómetros). «¿Adónde fue?», se pregunta Elster. El decurso de la película permite suponer que se está pensando en algún lugar de las afueras de la ciudad, acaso el bosque de secuoyas, con toda la connotación que tiene relativa a un pasado ancestral, milenario. La apertura de las Puertas del Pasado conduce, probablemente, a ese escenario de tiempo inmemorial que será visitado en una de las secuencias más hermosas de la película.

El detective Scottie deberá, si es preciso, arrojarse a las aguas agitadas que le separan de las Puertas del Pasado para rescatar a Madeleine de la contemplación

ensimismada que parece anegarla en las aguas turbias de la locura. En todo caso le esperan ciertas pruebas rituales en las que la revelación *fascinante* del «cuadro viviente» que Madeleine le ofrezca deberá exigir, por parte del detective, la dedicación cuidadosa de su misión de perseguidor y de cuidador, o de «ángel guardián» (como dirá más adelante, con amarga ironía, su amiga Midge).

Deberá atravesar, en ocasiones, pasillos oscuros, caminos sinuosos, recorridos laberínticos, con el fin de que se le dé a visión unas *imágenes* poderosas cargadas de connotaciones eróticas y simbólicas: las que constituyen los sucesivos escenarios que ahora deberemos analizar.

Estos escenarios serán, como se verá, el «cuadro» de la floristería; los sucesivos «cuadros» del cementerio de la Misión Dolores; el verdadero «cuadro» del Museo de la Legión de Honor, representando a Carlotta Valdes; o el extraño cuadro de desvanecimiento mágico y ausencia irreal del hotel McKittrick, la antigua mansión de Carlotta Valdes, construida por su marido.

2

Segundo Movimiento

En una escena célebre de la película *Sospecha*, Lina (Joan Fontaine) recibe el primer beso de su pretendiente John (Cary Grant). En la pantalla aparecen una serie sucesiva de siete puertas que se abren bruscamente, como agitadas por un viento huracanado: primero una, luego la siguiente, etc. En *Vértigo* tienen mucha importancia las puertas. En primer lugar, toda la película, como ya he indicado, podría subtitularse con la toponimia monumental *Las Puertas del Pasado*. Toda ella constituye un intento por atravesar esas puertas, en las cuales se supone que se halla la clave principal del argumento del film.

En este Segundo Movimiento asistimos a la escena, preparada por Elster, de la presentación de Madeleine, en el restaurante Ernie's, ante los ojos asombrados (y extasiados) de Scottie. Luego sigue un largo trecho de persecuciones a través de las cuales Scottie comprueba la posesión de Carlotta Valdes sobre el ánimo de la esposa de Gabin Elster.

Se encadenan una sucesión de *revelaciones* que vienen precedidas por una persecución en automóvil: primero en una floristería, luego en el cementerio de la Misión Dolores, más tarde en el Museo de la Legión de Honor y por fin en el hotel McKittrick. Cinco secuencias, incluyendo la presentación en Ernie's, que son cinco verdaderas obras maestras en las que la densidad lírica rivaliza con la progresión de intriga y suspense que suscitan.

Pero en todas estas secuencias, antes de sobrevenir la revelación, se tiene que acceder a la imagen de ésta a través de una significativa puerta. Y ésta, en alguna ocasión, viene jalonada por un pasillo oscuro preñado de connotaciones. Esto sucede de modo paradigmático en la escena de la floristería. Pero vayamos por partes.

Scottie retiene el nombre del restaurante Ernie's donde se hallarán Elster y Madeleine cenando, antes de asistir a un estreno en el teatro de la Ópera. Acto seguido la cámara avanza hacia la puerta del restaurante. Es de noche, se ve el rótulo del nombre del restaurante a un lado y una puerta de doble hoja con vidrieras con un dibujo modernista de tonos rojizos que prepara la *revelación*: la que sobreviene en el piso de arriba del restaurante, con paredes de tela color rojo, con diversos conjuntos de flores blancas, y en medio de un ambiente antiguo que permite sugerir el antiguo San Francisco de la sociedad elegante.

Vemos, primero de todo, la callejuela oscura hacia donde, lentamente, se interna la cámara, en elipsis de la figura de Scottie. Acto seguido lo vemos en la barra del bar, inspeccionando, desde ese palco privilegiado, todo el escenario del restaurante, donde al fin, en un rincón, divisa a Gabin Elster, con corbata de lazo y chaqué, junto a una elegante y joven mujer de cabello rubio con moño y traje azul prusia, con un

chal de color verde esmeralda. En el plano siguiente aparece todavía sentada, de perfil, a punto de levantarse de la mesa.

El hallazgo visual de Madeleine al fondo, con el hombro y la espalda desnudos, es subrayado por el tema C, el más específicamente «tristanesco» de la película: un remedo del comienzo de la obertura wagneriana a *Tristán*, pero en un tono menos épico, más lírico, más intimista. Cuatro notas (tres ascendentes y una descendente), un silencio, la respuesta (tres notas); y una repetición del mismo módulo, con variaciones, comenzando en una tonalidad muy grave. La melodía lastimera, en *legato*, toma cuerpo cuando Elster y Madeleine se levantan de la mesa y avanzan hacia la puerta, cruzándose con Scottie. La melodía alcanza un clímax emocional intenso, hacia tonos cada vez más agudos y con un típico remate final, como en los crescendos archirrománticos de algunos pasajes de los adagios de Mahler.

Ese clímax se produce en el instante en que Madeleine, de perfil, se halla en el mismo rasante de la visual de Scottie (cosa que ella no ignora). De hecho Madeleine, seguida por Elster, cruza una falsa puerta que permite diferenciar el comedor de la zona de la barra en la que se halla sentado Scottie.

Ese marco de puerta produce un efecto peculiar, como si fuese el marco de un espejo. Al acercarse Madeleine hacia ella se tiene cierta sensación de que se la está percibiendo a través de un espejo. Ello realza el efecto mágico y de encantamiento que produce el momento en que suavemente, casi deslizándose, atraviesa el umbral de la puerta falsa y se sitúa junto a Scottie para proseguir en dirección a la puerta de salida.

Antes de desaparecer del comedor por la puerta de la esquina su figura queda recogida, íntegramente, en un espejo que se halla junto a la salida. Parece, pues, provenir de un mundo aparte (ya Elster había dicho a Scottie que de pronto su mujer parecía ausentarse: «de pronto no está, se halla en otra parte...»). Proviene, de hecho, del mundo de la ficción, tal como se podrá comprobar, en retrospectiva, tras la revelación de Judy a solas en su habitación. Madeleine es, de hecho, una figura ficticia creada por Gabin Elster y materializada en el cuerpo y el alma de Judy Barton. Pero todo esto se ignora a esta altura del film, al menos en la primera vez en que éste se ve.

Scottie, y el espectador identificado con él, queda irresistiblemente prendado por el encanto de esa figura surgida de lo hondo de un espejo que parece deslizarse o flotar, casi sin pisar el suelo; cuya falda larga de gran gala oculta sus pies; cuyo color rubio mórbido del pelo, con una caracola enroscada a modo de moño terminal, configura una belleza marmórea, irreal, casi estatuaría. Que, sin embargo, se anima de pronto en virtud de la inconcreción de su mirada, especialmente del ojo izquierdo, que posee vida independiente. Ella parece apercibirse, de forma sutil y elíptica, de haber sido mirada, contemplada y deseada por la percepción erótica de Scottie.

De hecho se trata (lo sabremos después) de una gran representación que, como tal, debe respetar íntegramente las reglas de la ficción. Aunque aquí la ficción sea de

segundo grado: ficción dentro de la ficción.

Efectuada la presentación, sigue ahora la primera persecución del detective tras los recorridos en coche de Madeleine. El policía aguarda su aparición frente a un edificio de apartamentos residenciales de primera clase. Percibe el automóvil color verde que acto seguido ocupará Madeleine, que aparece en traje gris verdoso. Un nuevo tema, tema D, variación del anterior (tres notas ascendentes, dos descendentes, en *legato*), cabalga sobre la primera insinuación rítmica del tema «habanera» (tema E), que de momento se plantea con suave *staccato*; sólo cuando Scottie baja del coche, para encaminarse a la floristería, adquiere un ritmo más marcado y acentuado.

Scottie sigue al coche de Madeleine, que gira a la izquierda, a la derecha y de nuevo a la izquierda, esbozando otro leitmotiv de la película: el recorrido laberíntico en automóvil, que adquirirá su forma más madura en la escena en que Madeleine se dirige en coche, después de un abigarrado y mareante recorrido con giros inesperados a derecha e izquierda, al propio apartamento de Scottie (cuando ya se han conocido ambos tras el presunto suicidio de Madeleine).

Madeleine se dirige hacia una callejuela en la que aparca el coche, y Scottie tras ella, entrando por la puerta trasera, algo destartada y cochambrosa, de un establecimiento comercial. Vemos la silueta de Scottie a través del cristal opaco del establecimiento. Después, un pasillo oscuro con cubos de basura y escobas. Scottie lo atraviesa con una lúgubre música de fondo carente de ritmo. Ese pasadizo conduce a una puerta que de repente se entreabre, dando lugar a la siguiente *revelación*, la más fascinante y brillante, la que corresponde a la escena de Madeleine en la floristería. En ese callejón hay un detalle muy significativo que debe ser reparado.

Antes de abrir sigilosamente esa puerta aparece en ese pasillo lúgubre construido con característicos *brownstones* quemados propios de establecimientos comerciales un extraño objeto colgado de la pared: podría ser un trozo de metal, de estaño, una especie de fragmento metálico que puede parecer un espejo; o es quizá un trozo de espejo; la imagen no permite decidir sobre la identidad del detalle.

La importancia del mismo viene, sin duda, subrayada por el relato que más adelante da Madeleine de su propia identidad, o de su propia posición en el mundo. Ya hemos hecho referencia a ello anteriormente, pero conviene recordarlo. Madeleine describe de pronto su obsesión, su «locura», en unos términos extraordinariamente precisos, sin indicar si lo que relata es un sueño o una imagen creada por ella misma (o por el autor del guión, Gabin Elster):

Es como si avanzara por un pasillo largo que había tenido espejos y aún quedan fragmentos de esos espejos y a medida que penetro en el pasillo no hay más que oscuridad...

He aquí, pues, una imagen que anticipa plenamente esa explicación que da Madeleine de su «locura»: un pasillo oscuro y un fragmento de espejo que nos conduce a la siguiente revelación. En el relato de Madeleine, el final del

callejón conduce a la muerte. Aquí nos lleva a la escena de la floristería, que, sin embargo, como se verá en la secuencia siguiente, no es ajena al escenario de la muerte: las flores del ramillete que la dependienta de la floristería entrega a Madeleine conducen a ésta al cementerio de la Misión Dolores, donde se halla sepultada Carlotta Valdes.

Son, pues, en general flores brillantes, de muchos colores, las que se ven al entreabrirse la puerta del final del pasadizo oscuro, pero esas flores tienen como destino, acaso, servir de corona fúnebre de la sepultura de Carlotta Valdes, en el cementerio de la Misión. La revelación fascinante de Madeleine rodeada de flores amarillas, rojas, rosas, sobre un fondo intensamente azul, queda subrayada por la reaparición musical, en *pianissimo*, del tema C, el tema «tristanesco», que definitivamente queda asociado a la imagen fascinante de Madeleine que se ofrece a la mirada erótica de Scottie.

Madeleine recibe de la dependienta de la floristería el ramillete de flores que, a partir de ahora, llevará en las manos, en la escena del cementerio, en la escena del museo, junto al cuadro de Carlotta Valdes y, por último, en la escena del intento frustrado de presunto suicidio, junto al puente Golden Gate.

Vemos de nuevo a Madeleine a través de un espejo, encarándose con el espectador, mientras Scottie sigue mirándola desde la rendija de la puerta entreabierta del pasadizo trastero del establecimiento comercial. Acto seguido Scottie abandona ese pasillo y vuelve al coche, dispuesto a seguir de nuevo a Madeleine, que la conducirá hacia la avenida Dolores, al cementerio de la iglesia de la Misión Dolores.

La música ha cambiado (tema F): un acorde que se repite indefinidamente, seguido cada vez por dos notas, una negra y una blanca, ligadas, que van conformando una melodía entrecortada y rítmica, variación de las melodías anteriores. La melodía desaparece cuando Scottie entra en la capilla de la Misión. De nuevo se halla el detective en un recinto oscuro que prepara la nueva *revelación*: esta vez en el marco laberíntico de un hermoso cementerio lleno de lápidas y arbustos con flores de diferente colorido.

El recinto oscuro es una capilla con un grandioso retablo barroco al fondo; se oye música de órgano. Scottie atraviesa el recinto sagrado y se dirige hacia una puerta del fondo, hacia la izquierda. Sobreviene entonces la presencia del cementerio, con un bosque de lápidas y una conjunción armoniosa de flores. Se muestra por dos veces a Scottie en ligero contrapicado, con la cúpula de la misión al fondo, jalonado por cipreses, realzándose su presencia frente a la percepción diminuta, al fondo, de la enigmática Madeleine, en actitud contemplativa o de oración, con el ramillete en las manos, ante una tumba particular. Se ve también a Madeleine porfiando por situarse en la visual de Scottie, de perfil (no en vano está ejecutando todo el tiempo un papel previsto en la representación ideada por Gabin Elster).

Y por último se ve a Scottie tomando nota de la lápida en la cual se hallaba Madeleine en actitud contemplativa: la de Carlotta Valdes, con su fecha de nacimiento y muerte, 1831-1857. En toda esta secuencia la música ha cambiado. Es la misma melodía temática tristanesca, tema C, sólo que con violines en *pianissimo*, en un tono muy agudo y místico, con todas las notas ligadas, sin silencio (tanto el enunciado musical como la respuesta se escuchan sin interrupción, formando un único tema melódico). Ese tono *pianissimo* es, de pronto, interrumpido por el sonido de las campanas en el momento en que aparece en primer plano la lápida de Carlotta Valdes, cuyos datos recoge Scottie con un lápiz en una libreta.

Sigue la persecución en automóvil, con ruidos callejeros, giro a la derecha y a la izquierda; y acto seguido se oyen los pasos, y luego la figura, de Scottie encaminándose hacia la puerta del Palacio de la Legión de Honor, museo de la ciudad. Vemos a Scottie atravesar el conjunto monumental, con un patio enmarcado por un arco de triunfo y una columnata a sus lados que circunda el patio. El arco y la columnata no puede menos que evocar, en una versión monumental, el pequeño templete, jalonado también por hileras de columnas a cada lado, que se halla tras el estanque del parque Golden Gate, y que sabemos ya, por la conversación de Scottie con Elster, que se llama «las puertas del pasado». Se evoca, pues, ese tema.

Internarse en el museo tiene el sentido de una apertura decisiva de esas «puertas del pasado» que, en cierto modo, ya han sido flanqueadas al acceder a la tumba de Carlotta Valdes. Ahora Madeleine se dirige a un rincón del museo en donde puede verse el retrato de su bisabuela, con el mismo ramillete que lleva entre manos y el mismo moño enroscado en forma caracolada, en espiral.

Scottie se dirige al lugar en que Madeleine contempla ensimismada el retrato de su abuela y comprueba la similitud del ramillete y del moño. Tal es la nueva *revelación* que se le ofrece, y a la que accede una vez ha flanqueado un trayecto que, esta vez, tiene la clara connotación de «las puertas del pasado».

La música, desde el momento de su entrada en el interior del museo, viene marcada por el carácter español de la antepasada: es un claro y nítido ritmo de habanera (tema D) sobre el que se dibuja una melodía lastimera que, seguramente, procede de la cantera del *Vals triste* de Sibelius: un tema, tema G, que tomará plenamente cuerpo en la secuencia siguiente, la que nos conduce, a través del trayecto en coche de Madeleine, hasta el hotel McKittrick, antigua mansión construida por el marido de Carlotta Valdes, donde ambos vivieron antes de que él la abandonara, llevándose a «la niña», la hija de ambos, como relatará Pop Leibel en su narración de la historia de Carlotta.

La quinta escena de este Segundo Movimiento, la penúltima de las *revelaciones*, es la más extraña e inquietante. De hecho constituye un punto ciego en el relato, una especie de intervalo o espacio en blanco, dada su naturaleza incomprensible. Aquí Hitchcock juega decididamente en los bordes de la verosimilitud. Scottie ve a Madeleine entrar en el hotel McKittrick, antigua casa de Carlotta Valdes, como

sabremos en las secuencias siguientes, a través del relato de Pop Leibel y de la conversación de Scottie con Gabin Elster en el viejo club en que se han citado.^[1]

Ve a Madeleine asomarse a un ventanal del segundo piso del hotel y quitarse la chaqueta. Scottie entra en el hotel y conversa con la encargada del mismo, que le confirma la identidad de Madeleine: se ha inscrito en el hotel como Carlotta Valdes, de nacionalidad española. Pero acto seguido niega que haya entrado en el hotel. Ante la requisitoria del detective conmina a éste a que compruebe con sus propios ojos la habitación de la presunta inquilina; que, al parecer, lleva unas tres semanas ocupando la habitación, a la que sólo acude algunas veces de día.

Scottie mira el techo y la escalera. La escalera tiene siempre carácter inquietante en Hitchcock. Lo que ahora se va a revelar a Scottie es la inversión y el negativo de las anteriores revelaciones. No se le mostrará un objeto lleno de belleza, aunque cargado de connotaciones sombrías. Ahora presenciará un desvanecimiento: el estatuto fantasmal y evanescente de ese objeto. En lugar de Madeleine, su inexplicable ausencia.

Pero algo se habrá mostrado: el marco interior del mundo y de la atmósfera de su bisabuela Carlotta Valdes, hoy reformado y reconvertido en hotel. Pero asimismo se habrá dado un adelanto, en versión ancestral, del hábitat en el cual el sujeto que soporta a Madeleine y a la renacida Carlotta Valdes lleva su vida verdadera: Judy Barton. También Judy Barton vive en la habitación de un hotel. Pero en su caso se trata de un hotel modesto, con nula relevancia histórica, sobrecargado por las luces de neón color verde de su nombre, hotel Empire.

El hotel McKittrick, en cambio, ha emergido al traspasar Scottie las Puertas del Pasado, como un fragmento neocolonial del antiguo San Francisco ochocentista. Pero tiene el carácter de un hábitat irreal; en él no parece vivir, dormir ni convivir con nadie la espectral y fantasmagórica Madeleine, que aquí ha dado el nombre que constituye su pretendida identidad ancestral, Carlotta Valdes.

Estamos en un anticipo en clave gótica de la gran humorada de espías que cristaliza en la falsa identidad de George Kaplan en *Con la muerte en los talones*, que también ocupa una habitación de hotel. Pero aquí nos hallamos en el paisaje mental y moral de la verdadera Carlotta Valdes, en la propia mansión que su desaprensivo esposo construyó para ella en los tiempos en que vivieron juntos. Sin embargo, todavía se desconocen estos datos: serán las dos secuencias siguientes, la de la librería Argosy, con Midge y Pop Leibel, y la del club, con Elster y Scottie conversando en voz muy baja, las que desvelen la naturaleza de esa bella construcción de estilo colonial.

La identidad de Carlotta Valdes ha tomado posesión sobre Madeleine. Pero es una identidad inconcreta, irreal, nimbada por la presunta locura de ésta. Y es, en rigor, un elemento histórico introducido en el guión de Elster que Judy Barton interpreta en su augusta creación de la presunta esposa del empresario, Madeleine Elster. Por eso Hitchcock no aprovecha para posar la cámara con delectación en los detalles de ese

ser muerto que ha tomado posesión de un ser viviente, como sucede en cambio en *Rebeca*, al presentarnos las habitaciones cerradas que constituían el mundo de la desaparecida esposa de De Winter, cuya sombra se proyecta densa y dramáticamente sobre la infeliz segunda esposa; o como en *El proceso Paradine*, donde el abogado de su esposa, acusada de haber asesinado a su marido, visita las habitaciones del matrimonio; o como sucederá en *Psicosis*, cuando Iris, la hermana de la infeliz Marion, asesinada por Norman Bates, visita lo que parece ser el dormitorio y los dominios de la presunta madre de éste, que sin embargo está muerta.

La habitación que ocupa Madeleine, bajo el nombre de Carlotta Valdes, es de hecho una de las habitaciones de lo que fue su mansión. Pero ésta se ha transformado en un hotel, al tiempo que Carlotta Valdes presta su nombre a una consumada actriz, Judy Barton, adiestrada por Gabin Elster, el marido de Madeleine. Sólo que a estas alturas de la película no conocemos todavía este dato si no hemos visto la película por segunda vez.

Ese carácter fantasmagórico de Madeleine se ajusta al guión de Elster, que insiste en que de pronto su esposa deja de estar aquí, en este mundo, y se traslada al mundo aparte en el que existe fundida a su bisabuela Carlotta Valdes. Esta escena extraña del hotel, con la presencia de Madeleine desvaneciéndose en la habitación desocupada, nos da una pista decisiva sobre el carácter irreal, vacío, nulo de ese objeto erótico que persigue Scottie, y nosotros a través de él. Después de las revelaciones líricas y místicas a las que siempre se accede a través de un pasadizo oscuro de carácter ritual; después de esas bellas apariciones de Madeleine rodeada de flores, en medio de las tumbas, junto al cuadro de Carlotta Valdes, ahora de pronto el personaje se ha esfumado.

La habitación está vacía; al entrar en ella puede verse, junto a la pared de la izquierda de la ventana, al lado de una chimenea, una típica puerta cerrada de hotel. ¿Se ha evadido a través de ella? ¿Se hallaba conchabada con la encargada del hotel? ¿Ha sido todo una alucinación de Scottie? ¿Es, sencillamente, una «licencia poética» que se permite el director de la película en este momento estratégico de la misma?

Scottie busca desde la ventana el coche verde de Madeleine, pero también ha desaparecido. Madeleine volverá a desaparecer, más adelante, de la habitación del apartamento de Scottie mientras éste habla por teléfono con Gabin Elster. Se cruzará en esa ocasión, por única vez en el film, con Midge, que la verá desde su automóvil y la caracterizará como «un fantasma».

Scottie se halla prendido y prendado de un fantasma femenino que tan pronto se revela en toda su magnificencia como se evapora en la total irrealidad inane; a la cual *nihilidad* conduce, sin embargo, su propia revelación fascinante, ya que constituye una presencia que parece emerger del fondo abierto de una tumba en la que yace, desde hace un siglo, la infeliz Carlotta Valdes.

Madeleine toma, pues, cuerpo, a modo de fantasma encarnado o de ectoplasma, del esqueleto resucitado que se halla al fondo de una tumba abierta, o de la presencia

enigmática de una mujer retratada en un cuadro sobre un fondo amenazador de crepúsculo, o de su propio reflejo en un espejo, como ha sucedido varias veces en las anteriores revelaciones, primero en el restaurante Ernie's, luego en la floristería. Toda su existencia está irisada y nimbada de irrealidad: la irrealidad fascinante y estética del fantasma, que toma cuerpo en esos dominios, el espejo, el cuadro pintado; pero que de hecho asume su forma característica en forma de espectro o aparecido proveniente del universo de ultratumba, a modo de figura que revive «de entre los muertos».

De hecho es una criatura de ficción, trazada y diseñada por Gabin Elster e interpretada por Judy Barton, como se sabrá más adelante. Inconscientemente, Scottie siente cristalizar en él su enamoramiento de una criatura cuya naturaleza ficcional en cierto modo intuye. Justamente ese carácter evanescente y fantasmal no es en absoluto ajeno a la cristalización de su deseo erótico, que comienza a ser reconocido en la divertida escena en que Midge sintetiza en clave humorística la historia de la resucitada Carlotta Valdes; y en que Scottie, a solas con su descubrimiento, abre el catálogo del museo que le ha dado un encargado de éste por la lámina de Carlotta Valdes, superponiéndose a ésta el hermoso perfil de Madeleine, a ritmo marcado del tema de la habanera.

La última revelación, la sexta, es la más importante y decisiva. Ella confiere significación y sentido a todas las anteriores, constituyendo su culminación, su remate. De hecho todas ellas conducen al escenario de esta secuencia que, por vez primera en la película, se produce fuera de las calles sinuosas, con sus célebres subidas y bajadas, de la ciudad de San Francisco. A partir de ahora, y a lo largo del Tercer Movimiento, los escenarios serán externos a la ciudad: primero, la bahía de San Francisco, con el puente Golden Gate como referencia privilegiada, en la secuencia presente; luego, el bosque de secuoyas y un escenario de costa junto al mar; por último, la Misión de San Juan Bautista.

Mientras el Segundo Movimiento se caracteriza por la sucesión ritual de revelaciones que se ofrecen a la mirada erótica de Scottie, en donde Madeleine asume el carácter de un objeto lejano, hermoso, evanescente, el Tercer Movimiento, que de hecho se inicia al finalizar la secuencia que ahora nos ocupa, nos introduce en la situación de encuentro del detective y de la supuesta esposa de Elster. A partir de la escena del rescate, tras el intento de suicidio, se inicia una relación entre ambos marcada, como se verá, por el amor-pasión, bajo el horizonte de la muerte, y por el psicoanálisis, determinado por la presunta locura de Madeleine (y, al final, por la enfermedad latente del detective, su acrofobia o vértigo).

El Segundo Movimiento concluye con esta secuencia en la que de nuevo Scottie reincide en lo que comienza a convertirse, literalmente, en ritual. Se repite, a ritmo marcado de habanera, la escena, resumida, del Museo, con sus columnatas evocadoras de «las puertas del pasado» y la escena junto al cuadro de Carlotta Valdes. Y a continuación sigue la persecución, esta vez por las afueras de la ciudad. Una

nueva melodía, tema H, acompaña toda esta secuencia. Se inicia con un murmullo instrumental muy lírico, con violines y arpas; de ese fondo se destaca una hermosa melodía *cantabile* entonada primero por trombas y contestada por la madera. Es una variación del tema C, tristanesco, pero una versión menos grave, de un lirismo pastoril.^[2]

Por vez primera atravesamos los límites ciudadanos, marcados por la entrada, enfatizada por dos mojones con los escudos de la ciudad que subrayan el carácter de acceso hacia las afueras del trayecto: el que conduce hacia el Fuerte del Presidio, junto al impresionante puente Golden Gate, a cuya ladera se dirige Madeleine. Vemos la persecución por carretera, con el agua de la bahía al lado, con olas rompiendo en el malecón y la ciudad al fondo.

Scottie sigue luego de pie a Madeleine, cuya figura se pierde al torcer por la esquina del Fuerte del Presidio. De nuevo estamos en un trayecto que conduce a una revelación. Sólo que ahora, como enseguida se verá, ese trayecto no es únicamente un pasadizo a recorrer; es, sobre todo, una inmersión ritual en el agua que permita salvar y rescatar a Madeleine, impidiendo a ésta quedar ahogada. Toda la escena está dominada por la presencia del puente, que se inclina hacia el otro extremo de la bahía, hacia Richmond y Berkeley, donde sólo se percibe un paisaje montañoso. El hermoso puente parece difuminarse en la lejanía del lado opuesto, donde por efecto de la panorámica su tamaño disminuye.

El carácter simbólico del puente como icono es preponderante en esta escena. Sirve de escenario privilegiado del Gran Tránsito que pretende llevar a cabo Madeleine (o la representación ficcional del mismo que efectúa Judy Barton ante los ojos de Scottie). Se trata de comunicar definitivamente, a través del Puente de la Separación, los vivos con los muertos; o Madeleine con su ancestro Carlotta Valdes, a través de un sacrificio ritual. El imponente Golden Gate, de color rojizo, dividiendo el cielo y la pantalla, uniendo las dos laderas separadas por la ría y poniendo en relación Vivos y Muertos da realce ritual y sacro a esta gran secuencia.

Esta escena concede a todas las anteriores una significación claramente sacra, religiosa. Nos conduce a un escenario *sacrificial*. Vamos a asistir a un acto de autoinmolación y sacrificio que concede sentido a la detallada preparación anterior. Madeleine ha introducido todos los elementos necesarios para que esta escena cobre sentido: el ramillete de flores que la identifica con Carlotta Valdes, la presencia de ésta a través de la lápida del cementerio y, sobre todo, a través del cuadro.

De pronto Madeleine es Carlotta Valdes y, como ésta, debe suicidarse. Pero Madeleine quiere dar al acto significación sagrada, religiosa. Elige el agua como medio sacrificial. Arroja flores blancas sobre la superficie para que enmarquen su figura en el momento en que se arroje al agua. La escena le recuerda a Donald Spoto la muerte de Ofelia, rodeada de flores sobre la superficie del agua. Una música acelerada, tema 1, que culmina en remolinos entrecortados, de la cantera del tema B (persecución del ladrón, caída del policía y vértigo) da realce a la escena.

Asistimos a una caída que evoca la que tuvo lugar en la escena inicial, la del policía, sólo que aquí no hay abismo ni rascacielos ni sensación de vértigo. Se evoca y sugiere todo ello pero en un registro menor, intimista, en el clima de un hermoso rito sacrificial en el que el intento de suicidio de la protagonista es frustrado por el detective.

El rescate de Scottie, subiendo por el malecón del embarcadero, con el cuerpo yacente de Madeleine en sus brazos, con un cielo que comienza a ensombrecerse y, sobre todo, con el impactante puente Golden Gate de fondo es de una belleza sublime y sobrecogedora. El color azul violeta, muy oscuro, del vestido, casi de luto, realza el efecto, sobre todo en contraste con la extrema palidez de las piernas desnudas y de su tez y cabello de un rubio casi albino (véase lámina 9).

El detective, con el cuerpo de Madeleine en sus brazos, parece emerger de la profundidad del Averno, de un infierno acuoso, neptuniano, de donde extrae el cuerpo inane de una mujer mítica que alza hacia arriba. Va ascendiendo, él y la mujer yacente, como dominados por un mecanismo automático que los eleva lenta, irremisiblemente.

La imagen constituye un icono simbólico con claras resonancias míticas. Scottie ha debido sumergirse en el agua para rescatar a Madeleine. Su ritual de pasaje ha conducido de trayectos en forma de callejones, pasadizos, puertas que deben ser traspasadas a un tránsito por el fondo de las aguas del mar. Y el resultado ha sido el rescate y la salvación de Madeleine, tras su intento de suicidio ritual. Se trata, lo sabremos después, de una representación (Judy Barton es una buena nadadora). Pero en el presente del film no importa tanto la «verdad objetiva» de éste cuanto su *significación* a los ojos de Scottie, y del espectador que ve la cinta por vez primera.

3

Tercer Movimiento

I

El Tercer Movimiento, aunque perfectamente trabado con el conjunto de la película, puede ser analizado como una pieza dramática autónoma, con su planteamiento, nudo y desenlace. De hecho constituye una pequeña tragedia inserta en medio de esta compleja película. Tiene como característica distintiva el inicio y desarrollo de la relación entre el detective Scottie y Madeleine Elster. A las secuencias de espionaje y persecución del detective de la supuesta esposa de Gabin Elster siguen aquellas en las que tiene lugar el efectivo encuentro de ambos, su mutua atracción y enamoramiento, los avatares de la relación y su desenlace trágico, con la caída de Madeleine desde arriba de la torre-campanario de la Misión de San Juan Bautista.

El movimiento se desglosa en tres principales momentos: 1) la secuencia del primer diálogo entre Scottie y Madeleine en el apartamento del detective; 2) las dos secuencias seguidas del bosque de secuoyas y de Cypress Point, que culmina con el primer beso de la pareja, y 3) la secuencia conclusiva en la Misión de San Juan Bautista, con el final trágico de la caída desde arriba de la torre-campanario de Madeleine. Esas tres secuencias cumplen la función, respectivamente, de planteamiento, nudo y desenlace, componiendo una especie de pequeño drama trágico inserto en el curso de la película (y perfectamente trabado con ella).

El primer momento, correspondiente a la exposición o planteamiento de la pequeña pieza dramática, nos muestra el primer encuentro cara a cara entre ambos personajes: acontece en el apartamento de Scottie y da lugar al reconocimiento del detective y de la esposa de Elster. Se apunta en esta importante secuencia la mutua atracción entre ambos, con todas las ambigüedades inherentes al hecho de que Madeleine es, como se sabrá después, una creación tramada por Gabin Elster y su amante y cómplice Judy Barton.

En esa exposición asistimos al primer encuentro, cara a cara, del detective y Madeleine. Scottie está encendiendo el fuego de la chimenea de la habitación; el chisporroteo de la leña que arde constituye el sonido de fondo; prepara almohadones para Madeleine, a quien vemos, con el hombro desnudo, durmiendo de lado en la cama de Scottie, balbuciendo palabras relativas a su presunta hija («¿dónde está mi hija?»), al estilo de Carlotta Valdes.

La cámara, antes de mostrarla al fondo del dormitorio, frente a la sala de estar en donde se encuentra Scottie, ha pasado por la cocina, donde se halla colgada su ropa mojada por la caída en el agua: la combinación, las medias, el sujetador, el vestido; no se ven las bragas; o están fuera de la visual de la cámara o se las ha dejado puestas

Scottie a Madeleine. Queda claro que Scottie ha desnudado el cuerpo inerte de Madeleine, lo ha tenido que palpar para secarlo. Ha visto, pues, a Madeleine desnuda y la ha tocado.^[1]

El hecho es especialmente morboso si se tiene en cuenta que no es a una mujer inconsciente, o a un cuerpo exánime, a quien el detective ha estado secando y colocando en el lecho sino a una muchacha, Judy Barton, que está llevando a cabo una complicada representación, una auténtica interpretación teatral. Judy ha debido simular todo lo que le ha ido sucediendo, la caída en el agua, la presunta pérdida de sentido, la rigidez inerte del estado de desmayada inconsciencia en brazos del detective que se ha echado al agua para salvarla. Y ha debido proseguir la representación manteniéndose en ese estado una vez tendida sobre el lecho, ya en el apartamento del detective, mientras éste la ha debido desvestir, quitar las medias, el sujetador, las enaguas, secando su cuerpo e introduciéndola dentro de la cama.

En una magnífica elipsis podemos evocar esta serie de acciones con sólo ver, de paso, la ropa de Madeleine colgada del alambre de la cocina. Todo ello prepara el clima profundamente sexual de toda esta escena. La cual se inicia con una extraordinaria *revelación*. De pronto emerge Madeleine, a quien Scottie ha prestado su batín, un batín rojo de topos blancos, desde la puerta de la habitación, descalza, caminando lentamente. Es una de las presencias de mayor densidad erótica y sexual del cine norteamericano de esa época.

Anticipa la aparición, desde la puerta del cuarto de baño, de Judy transfigurada en Madeleine (al consumir el proceso de su transformación, en el tramo final de la película). También entonces constituirá una verdadera aparición que, de pronto, al abrir la puerta de una habitación en la que está, comparece de manera *surreal*, como por arte de magia. Sólo que ahora se trata de una presencia llena de carnalidad sexual y erótica. En la escena de la resurrección, esa carne se sublima en el aura propia de una aparición milagrosa; de una belleza enigmática y fosforescente.

De hecho esta condición de *aparecida* es propia y característica de Madeleine; ésta es un ente de ficción creado por Gabin Elster y Judy Barton y recreado por Scottie. Madeleine es una mujer caracterizada por sus apariciones milagrosas, subitáneas. Aparece de pronto como si hubiese atravesado una puerta casi sin abrirla; la puerta parece enmarcarla, como si fuese el marco de un cuadro.

Parece siempre brotar desde el fondo de un cuadro, adoptando el carácter de milagrosa encarnadura de una representación pintada, réplica de Carlotta Valdes. Esa irrealidad encarnada cobra de pronto vida, mira fijamente al detective y a nosotros a través de la pantalla y avanza con paso queado hacia delante, hasta sentarse en los almohadones que le ha preparado el detective, junto a la chimenea.

Esa mujer tiene otro carácter complementario: el de una presencia evanescente que desaparece sin dejar rastro (de forma también milagrosa o paranormal) como se puso de manifiesto en la escena del hotel McKittrick. También esta secuencia en la que, por vez primera, se encuentran y dialogan Madeleine y Scottie, junto al fuego,

tomando café, efectuando sus mutuas presentaciones, culmina con una desaparición súbita de Madeleine, que aprovecha una llamada de Gabin Elster (probablemente conchavado con Judy Barton para que tal cosa suceda) para desaparecer del apartamento.

Scottie oye los ruidos de su marcha y percibe que no queda ya rastro de sus vestidos colgados. Se llega a la puerta cuando el coche acaba de ponerse en marcha. Vemos además que el coche de Madeleine se cruza con el de Midge que, con frase irónica, para sí misma, y sin dejarse reconocer por Scottie, presenciando toda la escena, exclama: «¡Bien, Johnnie-O! ¿Era una fantasma? ¿Te has divertido?».

Esa naturaleza fantasmal define su naturaleza. Como un fantasma aparece y desaparece, atraviesa las paredes y se esfuma sin dejar rastro. Es, como todo fantasma, la huella, el rastro o el *karma* que subsiste de un ser muerto que, de pronto, toma posesión de una presencia real, viviente.

A esta secuencia sigue otra de transición en la que Scottie vuelve a la residencia de Madeleine, percibe su emblemático ramillete de flores en la repisa del cristal delantero de su automóvil y la ve tomar el coche e iniciar un itinerario laberíntico a través de San Francisco: seis o siete giros a derecha y a izquierda que, finalmente, le conducen nada menos que al apartamento de él. Madeleine confesará haber recordado su ubicación gracias a la presencia lejana de una torre claramente fálica, la torre Coit, que pudo servirle de referencia para orientarse.

La torre, perceptible en la vista de la ciudad que se abre entre el apartamento y el automóvil de Madeleine, se muestra como una clara y evidente, por obscena, figura fálica. Constituye un claro anticipo de la torre-campanario de la Misión de San Juan Bautista, cuyo carácter fálico es evidente. Especialmente en la extraordinaria toma aérea en contrapicado, en la que parece un tronco de trapecio invertido, una vez consumada la caída de Madeleine al abismo.

La escena del nuevo encuentro en el apartamento de Scottie de éste con Madeleine sirve de pasaje y transición hacia las dos secuencias centrales, las que constituyen el nudo conflictivo de esta pequeña pieza semiautónoma. Desarrollan un tema que parece definir a ambos personajes y que en la secuencia junto al fuego del apartamento de Scottie se había ya esbozado: el relativo a la actividad a la que parecen hallarse abocados, la de vagar, o de pasear divagando en solitario. Ya Elster había hecho referencia a este constante vagar de su esposa a través de la ciudad y sus alrededores, tanto a pie como en automóvil.

El nudo conflictivo del drama se hace patente en dos secuencias encadenadas: la que tiene por escenario el bosque de secuoyas milenarias y la que transcurre ante el mar con un pino inclinado por el viento como testigo de la consumación del amor-pasión entre Scottie y la presunta Madeleine.

La escena de las secuoyas es una de las más hermosas de toda la película. Ya hemos hecho referencia varias veces a ella. Tiene una doble significación: en ella se traspa el umbral de «las puertas del pasado» en dirección a un ámbito ancestral,

inmenso, en el que toda vida existente queda deglutida en el silencio solemne y abismal de la eternidad; pero asimismo esta escena inaugura la trama psicoanalítica a través de la cual quiere el detective Scottie conducir su relación con Madeleine; una relación amorosa, pasional, que incluye la asistencia, la protección y la vigilancia. El detective quiere descubrir la clave de la presunta locura de la esposa de Elster, la que le condujo hasta las puertas de la muerte en su intento frustrado de suicidio, al arrojarse al agua de la bahía.

La muerte preside el acceso al bosque de secuoyas. La muerte es omnipresente en esa escena. Madeleine confiesa que esos árboles milenarios le disgustan porque le recuerdan que tiene que morir. Un tocón de árbol da lugar a la impresionante escena en que el dedo enguantado de negro de Madeleine va buscando las estrías del árbol que corresponden a su nacimiento y muerte. Fue tan sólo un instante, dice; nadie lo advirtió. Un instante es la vida de cada uno de nosotros, jalonado y ceñido por dos eternidades de silencio.

Un silencio abismal y tremendo preside el bosque de las secuoyas. La espesura de los árboles se percibe a través de filtros que resaltan, sobre un *sfumato* general que llena de irrealidad el entorno, el carácter rojizo del *humus* que hace de alfombra de los árboles: por momentos parece un parque de la edad jurásica; bolas algodonosas de nubes a ras de suelo contribuyen a crear un clima general de hechizo, acentuado por los rayos de luz que se filtran entre los imponentes árboles.

Una música atonal, de laboratorio musical, acentúa ese carácter sublime y siniestro del lugar, con unos inquietantes toques de gong, insistentes, que parecen los golpes del destino, y que hacen contrapunto a las campanadas que aparecieron por vez primera ante la tumba de Carlotta Valdes y que culminarán la película cuando la caída al abismo de Judy Barton.

En esta secuencia se inicia la requisitoria de Scottie por interrogar a Madeleine con el fin de que ésta le descubra las posibles claves de su locura. Ella se resiste al empeño del detective, convertido en terapeuta, a que le explique las razones de su intento de suicidio. Esta trama psicoanalítica se prolonga en la escena junto al mar, en Cypress Point, con el pino inclinado y el acantilado como paisaje, y en la cual Madeleine explica con una curiosa parábola su propia historia.

No queda especificado si se trata de un sueño, de una reflexión propia, de una comparación reveladora. Ya nos hemos referido, en el capítulo anterior, a esa mención al callejón oscuro que todavía conserva fragmentos de lo que fueron espejos; un callejón cuyo fondo sólo tiene oscuridad. Madeleine sabe que si llega a ese fondo hallará la muerte. Parece como si algo le atrajera y arrastrara hacia ese tramo final del callejón, deseando por tanto la inevitable consecuencia que deriva de alcanzarlo. Aunque confiesa que algo también le ha retenido siempre y le ha impedido llegar a esa consumación; excepto una vez, la vez que se arrojó voluntariamente al agua.

Con todo lo cual define, ni más ni menos, su propio sentimiento de vértigo. Ella también experimenta ese sentimiento. Pero su vértigo es de naturaleza algo distinta que el que acosa al detective. Ese vértigo, en ella, se descubre, quizá, a través de un sueño que comienza a relatar. En él hace referencia a un escenario propio de Judy Barton: «Una habitación; y yo estoy sola». Luego viene algo que tiene trazas de pesadilla, donde se destaca primero una tumba abierta y luego una torre. La torre nos determina la naturaleza de su vértigo. Una torre hacia cuya altura se dirige espontáneamente su mirada; y que se mostrará en toda su relevancia fálica en la torre de la Misión de San Juan Bautista.

Su vértigo es debido a un positivo impulso que le mueve a arrojarse al vacío desde arriba de la torre del sueño, que luego se materializa realmente en el escenario de la misión. No es tanto una parálisis que le impida ascender hasta arriba de una altitud, una torre por ejemplo, como en el caso de Scottie, cuanto una irresistible pulsión por alcanzar esa altitud y arrojarse desde ella al vacío. Pero algo le retiene también de realizar ese deseo suicida.

El desenlace del drama, o la sublimación de éste en tragedia, tiene lugar en ese escenario de la Misión de San Juan Bautista, al que Madeleine y Scottie se llegan en la secuencia conclusiva de esta pequeña tragedia inserta dentro de la película. Ese escenario parece conceder la clave ambiental del sueño o pesadilla de Madeleine.

Al llegar a él Madeleine parece reconocer cada uno de sus elementos, las caballerizas convertidas en museo con el carro en el que se sienta Madeleine con mirada perdida y en donde dice recordar cómo jugaba con varios caballos «y Sor Teresa nos reñía» (una nueva alusión al mundo católico español, con monjas que todavía son visibles en esta secuencia de la misión). A continuación Scottie y Madeleine se besan apasionadamente, sellando así el reencuentro con esa «escena primordial». Una hermosísima melodía, tema H, intensifica el carácter apasionado del beso, que constituye la obligada cadencia a ese reencuentro con el pasado. El pasado de Carlotta Valdes. El pasado del San Francisco español, colonial.

La misma melodía volverá a aparecer, tras la forzada estancia de Scottie en el hospital, cuando la cámara recorra perezosamente la ciudad de San Francisco, sugiriendo así un largo espacio de tiempo (medio año o un año): algo así como un punto y aparte que prepara el resurgimiento de Scottie y sus correrías tras el fantasma de su amada Madeleine, ya muerta.

En esa escena de la Misión de San Juan Bautista tiene lugar el frustrado intento de persecución de Scottie tras Madeleine en el ascenso de ésta a la cumbre de la torre-campanario, donde al parecer se arroja al vacío. Scottie y Madeleine se besan apasionadamente, pero ella no puede dejar de mirar hacia arriba, hacia la torre, pidiendo al detective que le deje seguir su ruta.

La música de la segunda introducción, premonitoria de la visión del abismo y de la experiencia del vértigo, comienza a repetirse (tema B). Scottie sigue a Madeleine dentro de la iglesia, y luego hacia la puerta del rincón de la capilla que conduce a la

escalera de caracol de la torre-campanario. El detective no puede llegar hasta el final; le asalta el sudor frío al percibir el abismo del centro de la escalinata, repitiéndose el experimento del *zoom* y del *travelling* hacia atrás que permite sugerir la emergencia del vértigo, y la simultánea petrificación fascinada de la mirada de Scottie en el agujero negro del abismo.

Y mientras Scottie se halla paralizado en esa visión oye el alarido de un ser vivo que se convierte en bulto arrojado en picado sobre el tejado de la iglesia de la misión. Por el ventanal ovalado de la torre percibe Scottie a su amada Madeleine convertida en una muñeca inane que cae en picado, de cabeza, hasta aplastarse en el tejado de la iglesia.

La sensación general que produce esta tremenda escena es conclusiva. Se repite literalmente la escena del comienzo, la percepción alucinada del detective, a través del recurso señalado, del abismo que le provoca el vértigo, y la caída simultánea de un ser vivo que lanza un alarido de dolor antes de caer aplastado contra el suelo. Parece, pues, que en este punto la película ha llegado a su final. Un final ciertamente prematuro, ya que nada queda explicado respecto a los múltiples elementos de intriga que en ella se han ido acumulando. Un final, además, que no se corresponde en absoluto con la expectativa de duración de la película.

II

Este Tercer Movimiento, tomado en su conjunto, constituye una genuina tragedia. Esto se pone de manifiesto en dos aspectos llenos de relación entre sí que revelan ese carácter. Tiene lugar, en efecto, en el curso de este drama un completo cambio de fortuna. Y ese cambio se produce de tal manera que constituye una evidenciación de lo que antes llamé *ironía trágica*.

Del frustrado intento de suicidio de Madeleine, debido a la intervención de Scottie, se pasa al frustrante intento, fracasado, por parte del detective, por evitar el suicidio efectivo de la esposa de Gabin Elster desde arriba de la torre de la Misión de San Juan Bautista. De una relación entre el policía y la supuesta esposa de Elster en la que aquél intenta ser el terapeuta que quiere descubrir la clave psicoanalítica de la presunta locura de ésta pasaremos, al final de la pieza dramática, a una inversión completa de los roles.

No será ella la que precisará esa clave cuyo reconocimiento puede curarle de la locura. No podrá serlo: muere trágicamente, al parecer, arrojándose al vacío desde arriba de la torre. Será, en cambio, el propio detective Scottie el que al pretender llegar hasta arriba de la torre acusará de nuevo el síntoma de acrofobia o vértigo que le persigue desde el comienzo de la cinta.

La ironía consistirá en ese giro en virtud del cual el terapeuta aparece, al final, como el verdadero enfermo. El carácter trágico de este giro se revelará en el hecho de

que la persona a la cual el detective pretendía curar de la locura es justamente la misma que, en virtud de la enfermedad del detective, acaba arrojándose al vacío. Es más, el detective pasa de ser el salvador de Madeleine a ser algo semejante a la causa involuntaria de su presunta muerte.

Scottie había salvado a Madeleine de morir ahogada en la escena del puente Golden Gate. Y en la secuencia junto al mar, en Cypress Point, en la que por vez primera se abrazan y besan apasionadamente el detective y la esposa de Elster, ha tenido lugar un nuevo amago de suicidio por parte de Madeleine. Pero la tercera vez es funesta; convierte a Scottie en el siniestro agente, no deseado, de la presunta muerte de Madeleine debido a su incapacidad de retenerla a causa del vértigo.

Como señalé en *Lo bello y lo siniestro*, Scottie tiene carácter siniestro en sentido literal; en ese sentido retenido por Freud en su análisis de *Das Unheimliche* en el que puede asimilarse el carácter siniestro de un personaje, de una situación o de un objeto en razón de su naturaleza torcida y «gafe» que lleva consigo «mal agüero».

De hecho Scottie es el involuntario agente de tres muertes: primero la del policía, al comienzo de la película; luego la de la presunta Madeleine, arriba de la torre-campanario; y al final de la película, la de Judy, en el mismo escenario. En las tres ocasiones, la muerte es por caída en el vacío desde arriba de una altitud considerable: un tejado de rascacielos o una torre-campanario. Es esa altitud la que ocasiona el «mal de altura» con el trastorno del vértigo.

Es como si Scottie, que padece esa ambivalencia trágica, definitoria del vértigo, de querer y no querer *a la vez* arrojarse a un vacío que teme y le fascina, o que le ocasiona verdadero pavor y auténtico hechizo, contagiara a sus acompañantes, de manera verdaderamente siniestra, su sentimiento, o les transfiriera el lado letal, tanático, convirtiéndose él en el involuntario espectador de una terrible caída en el vacío. En la escena final de la película Scottie queda petrificado, fijado para siempre en ese papel de consternado presenciante de la caída al abismo del objeto de su deseo. Lo vemos como eterno espectador de una caída *definitiva* en el vacío; como abrazando ese vacío.

La *ironía trágica* a la que he hecho referencia consiste en el giro que convierte al salvador de Madeleine en su involuntario verdugo; al agente del rescate y salvación de la esposa de Gabin Elster en el paciente y pasivo presenciante de su inevitable caída y de su trágico suicidio; y al pretendido médico que quiere desvelar la clave psicoanalítica de la locura de Madeleine en el paciente que requerirá asistencia médica en las secuencias siguientes a la caída de Madeleine en el abismo.

El mismo giro trágico que convierte a Madeleine, objeto de investigación de Scottie, en la involuntaria víctima de éste: su muerte es debida a la incapacidad del detective por evitarla en razón de su enfermedad de vértigo. Scottie ya no es el agente del rescate de Madeleine sino la desafortunada causa de su muerte, como lo enunciará con crudeza y crueldad el juez instructor en la secuencia siguiente, la primera del Cuarto Movimiento.

Justamente ese Cuarto Movimiento revelará lo que hasta el momento se hallaba latente, pero que con el representado suicidio de Madeleine se ha puesto de manifiesto: la enfermedad de Scottie, el vértigo. Todo ese movimiento se centrará en el desarrollo de esa enfermedad que se había ido incubando anteriormente. Nos mostrará a Scottie postrado en el hospital, incapacitado para la comunicación; o bien nos lo presentará como obsesionado cumplidor de un ritual de repetición mediante el cual remeda y recrea la persecución anterior de Madeleine a través de los mismos escenarios, el cementerio, la residencia, el restaurante y el Palacio de la Legión de Honor.

La enfermedad, el vértigo, había tomado posesión de la pantalla en la segunda introducción, con la percepción del abismo del que el detective quedó colgado. Había sido evocado en el diálogo introductorio con Midge, cuando hizo una prueba, fracasada, por curarse de la enfermedad. La huida de Madeleine de los brazos del detective, su carrera hacia la iglesia de la Misión de San Juan Bautista y su ascenso a la torre ha traído a presencia esa enfermedad latente del detective que en el curso del Segundo Movimiento no había comparecido.

Hasta el punto de que la sucesión de revelaciones, por mucho que algunas de ellas lo pudiesen sugerir (la presencia de la tumba de Carlotta Valdes en el cementerio, la escena del intento de suicidio de Madeleine), había conseguido tapar ese *mysterium tremendum* del abismo sin fondo que toma posesión del ánimo del detective. En lugar de ello había tenido lugar la mostración del *mysterium fascinans* de la belleza de las sucesivas representaciones en las que comparecía Madeleine, con su irresistible atractivo.

Ese misterio fascinante genera, en este Tercer Movimiento, la posibilidad de un encuentro y relación, amorosa y pasional, entre el detective y la bella esposa de Elster, un auténtico remedo del triángulo amoroso de *Tristán e Isolda*. En su escena culminante, en Cypress Point, en medio de un acantilado con el mar de fondo, con olas que rompen contra las rocas, esa asociación se hace patente.

La música despliega ampliamente el tema tristanesco, tema C, que adquiere aquí toda su pregnancia épica, convocando como testigos del romance a los *dramatis personae* del paisaje agreste, sus principales elementos, mar, cielo, viento huracanado (el pino inclinado que brota del escarpado acantilado lo sugiere en forma metonímica). Se encuentran los amantes en el curso de una trama urdida por el tercero en discordia, Gabin Elster, el inductor inconsciente de este encuentro amoroso y pasional.

También el Rey Market, en la saga tristanesca, que tiene su última y definitiva versión en la ópera wagneriana, constituye el agente e inductor involuntario del amor-pasión de su caballero Tristán y de su futura esposa Isolda. Él es el que pide a su leal caballero que vaya a buscar a su futura mujer. Y es en el curso de ese viaje de búsqueda y retención cuando estalla entre ambos la irresistible pasión amorosa.

Lo mismo sucede aquí, en *Vértigo*. Hasta el punto de que ese estallido pasional de ambos, pero sobre todo en el caso de Judy/Madeleine, constituye acaso el único extremo no previsto por el «guión de hierro» que construyó Gabin Elster para planear y ejecutar el asesinato de su verdadera esposa. De pronto sus marionetas, Galatea y su amante, se emanciparon de su dirección, viéndose Pigmalión, como el Rey Market, burlado en sus intenciones.

Este Tercer Movimiento es el que más directamente se emparenta con el mito tristanesco, del mismo modo como el último movimiento es aquel en el que pasa a primer plano una interesantísima variante del mito de Pigmalión. En el mito de *Tristán* debe tenerse siempre presente la elipsis del tercer personaje en discordia, que en el caso que nos ocupa es Gabin Elster, el esposo de Madeleine; éste ocupa el papel mítico del Rey Market de la novela de caballerías; cierto que una versión siniestra de ese papel, dado el carácter de «elegante criminal» de Gabin Elster.

De hecho en este movimiento Gabin Elster no comparece en persona; únicamente se oye su voz a través del teléfono en la escena del encuentro de Scottie y Madeleine, tras el rescate de ésta de las aguas. Gabin Elster pretende llevar los hilos de este teatro de marionetas que, según la mediocre novela de Boileau-Narjerac, constituye el centro mismo de toda la argumentación de *D'entre les morts* (posteriormente publicada con el título de *Sueurs froids*).

En la recreación hitchcockiana de esta novela esta trama constituye únicamente el pretexto argumental que apenas si importa en relación a lo que de verdad se nos está *mostrando* a través de la puesta en escena. Constituye su inevitable Mac Guffin. Algo tan intrascendente como la trama de espionaje que permite la sucesión de hilarantes y desternillantes secuencias que constituyen *Con la muerte en los talones*.

Hay un aspecto de ese pretexto que debe ser considerado: de hecho nos abre a lo que podríamos llamar el *plano mítico* de la película, en el sentido de un plano superior, casi sobrenatural, semejante a aquel que en la épica y tragedia griega ocupan los dioses, sólo que obviamente en una versión algo grotesca y que se acoge con cierta indolente ironía.

Es como si la existencia del entorno de Gabin Elster, que no se muestra en la película, o que sólo comparece en forma de elipsis, constituyera el espacio en el cual, desde arriba, se intentan conducir con hilos a los personajes del film, convertidos en marionetas. A ello se aviene bien la mediocre filosofía pesimista de la vida que traslucen en sus novelas los autores de *D'entre les morts*. Basta recordar la novela *Las diabólicas* y su versión fílmica de Clouzot, un director que parece participar de la misma filosofía.

Es una especie de teoría conspirativa de las relaciones humanas: unos sujetos perversos, conjurados, provocan crímenes aviesos con absoluta impunidad y cinismo, apuntando así hacia el crimen perfecto. En este caso el sujeto perverso es Gabin Elster, que se provee de una cómplice adecuada a la que adiestra en el papel que tiene que desempeñar: la infeliz Judy Barton que aparece en el último trecho del film.

Hitchcock desecha por completo esta filosofía y relega a Gabin Elster al papel de convencional deus ex machina. Un deus ex machina que, sin embargo, abandona la escena del film a la mitad del mismo, cuando le comunica a Scottie que se va de viaje por Europa y que no tiene intención de volver. Es más, su voluntad por llevar a cabo el crimen perfecto utilizando al detective como coartada y adiestrando a Judy en su ficticia representación de Madeleine queda frustrada por el mutuo enamoramiento entre Judy/Madeleine y el detective y por el imprevisto curso que este hecho provoca en los acontecimientos.

Es más, ese plano mítico se sublima sabiamente en el mito de Pigmalión, que planea constantemente en la película, sobre todo a partir de la revelación que realiza en su habitación de hotel Judy Barton. Pero la variante de ese mito es extraordinaria. Pues lo que importa en la película no es el carácter de maestro y guía, o de conductor de marionetas de Gabin Elster. Esto queda como inocuo e irrelevante Mac Guffin. O a lo sumo como elíptica referencia cuasiteológica. Lo interesante es el hecho de que Scottie, de forma inconsciente, se convertirá en una variante de Pigmalión, la variante necrofílica.

Será el transformador de una muchacha modesta, Judy Barton, en Madeleine Elster, con quien descubre el detective profundas semejanzas físicas. Irá convirtiendo a esa muchacha sencilla y plebeya, de porte algo chillón y de un atractivo poco refinado, en la elegante, distinguida y enigmática esposa de Gabin Elster. De este modo irá dando vida nuevamente a un ser muerto hasta consumir su plena transmutación. Cuando tal evento se produzca experimentará Scottie el cénit de expectativa erótica, que dará lugar al célebre beso giratorio que sella y culmina esa singular resurrección.

4

Cuarto Movimiento

Toda división es, siempre, una interpretación. La que aquí propongo significa, de hecho, un modo peculiar de comprender *Vértigo*. Podría decirse que la película tiene dos grandes *partes*. Y que la caída de Madeleine desde la torre-campanario de la Misión de San Juan Bautista es el acontecimiento que separa la primera de la segunda parte.

Acojo sin reservas este criterio. Entre otras razones porque ese inesperado acontecimiento nos sume en la máxima perplejidad, ya que no es normal que una película del estilo de *Vértigo*, de su época y condición, se quede sin protagonista principal cuando sólo se lleva proyectada la mitad del film. «Aquí hay gato encerrado», piensa el espectador. No es la palabra «fin» la que aparece tras el trágico suceso. Por el contrario, la película sigue. Luego a partir de ese momento se inicia una segunda película.

Este punto es importante. Hitchcock, evidentemente, juega con él. Tiene perfectamente en cuenta las convenciones propias de un film característico del llamado *star system*. Hitchcock introduce un ingrediente esencial de intriga en la película. Juega con la espontánea extrañeza que en el espectador provoca que la actriz principal, que aparece destacada en los carteles de crédito junto a su *partenaire* masculino, desaparezca cuando la película anda por la mitad.^[1]

Sólo que esta segunda parte es en cierto modo la *repetición ritual* de la primera. O es la primera convertida en rito ceremonial. Un rito que, como sucede en los ritos, constituye siempre la instauración a través de la cual se *repite* en nuestra realidad terrenal un acontecimiento único y singular que tiene sobre todo existencia mítica. En el caso que nos ocupa, se trata de la repetición ritualizada de todo lo que hemos visto en la primera parte del film, que cobra de pronto para los protagonistas de la historia, Scottie, Judy Barton, carácter mítico. También adquiere este carácter para el espectador.

La primera parte constituye, pues, el referente mítico que debe ser ritualmente repetido. Esa repetición propia de todo auténtico ritual determina la estructura de la película. Y en particular su desdoblamiento en dos partes totalmente simétricas en su estructura formal, por muy diferenciadas que sean en relación a sus contenidos argumentales. La segunda es una repetición de la primera.

La primera consta, sobre todo, de dos partes (si dejamos de lado el Primer Movimiento, de naturaleza introductoria). Luego también esta segunda constará de otras dos: el Cuarto y el Quinto Movimientos. La simetría entre esas partes es, formalmente, completa. Al Segundo Movimiento le corresponde el Cuarto: en los dos asistimos a la persecución por parte del detective de un fantasma.

Pero esa identidad no puede ocultar las diferencias. En la primera parte, en el Segundo Movimiento, el fantasma que persigue Scottie aparece investido en la figura de Madeleine, interpretada por Judy Barton. En el Cuarto Movimiento, en cambio, Scottie sólo persigue el rastro evanescente de ese objeto de su deseo. Scottie ha ritualizado, pues, en este tramo de la película lo que inicialmente parecía tener cierto sentido: justo el que Gabin Elster le había inducido a través de un «guión de hierro» puntualmente ejecutado por Judy Barton.

El Tercer Movimiento, por su parte, se corresponde con el Quinto: en ambos se produce un efectivo encuentro del detective con el personaje que materializa el fantasma. En el primer caso tiene lugar el encuentro y la relación amorosa entre Scottie y Madeleine; en el segundo, entre Scottie y Judy Barton.

El Cuarto Movimiento constituye la repetición ritual del segundo. Y el Quinto, por su parte, se emparenta con el Tercero: en ambos la persecución de un fantasma (Madeleine al principio; su simple rastro obsesivo en el presente movimiento) desemboca en el efectivo encuentro con él y en el inicio y desarrollo de una relación amorosa y pasional: primero con la supuesta Madeleine esposa de Elster; en el último movimiento, con Judy Barton, a quien Scottie quiere transformar en Madeleine.

El marco referencial que debe ser ritualmente repetido lo constituye, para el alma atribulada de Scottie, la memoria y nostalgia de sus acciones en seguimiento de la hermosa Madeleine, la relación amorosa y pasional con ella y la tragedia final de su caída al abismo. Ahora, en este Cuarto Movimiento, asistimos al ritual en el que esa persecución insiste.

De nuevo Scottie persigue el rastro de su amada muerta a través de los mismos escenarios, el restaurante Ernie's, el Palacio de la Legión de Honor, el cementerio de la Misión Dolores; de nuevo Scottie se encuentra con una mujer (en el caso presente, Judy Barton) y trama una relación amorosa y pasional con ella; esta vez en razón del extraordinario parecido que guarda con Madeleine; y de nuevo esa relación desemboca en un final trágico con simétrica caída al abismo desde el mismo escenario de la primera vez, la torre-campanario de la Misión de San Juan Bautista.

Pero en el marco de esa repetición ritual, o de esa simetría formal, algo diferente emerge, validando todo el interés de esta segunda película. Scottie investirá, de un modo peculiar y original, en este tramo final del film el papel de Gabin Elster en su condición de Pigmalión, logrando que Judy Barton se transfigure en Madeleine. Recreará de este modo el papel de Orfeo, capaz de rescatar a su amada muerta del infierno, confiriéndole vida por segunda vez (y volviéndola a perder por querer mirar hacia atrás, hacia el pasado; por querer abrir de nuevo las Puertas del Pasado).

Scottie, al final, logrará curarse del vértigo, pudiendo acceder al escenario del atilillo de la torre-campanario, reconstruyendo desde allí toda la trama detectivesca del film. Asimismo, Judy Barton, que era la actriz que interpretaba el papel de Madeleine en la primera parte del film, se verá al final abocada a un suicidio al parecer inevitable que no parece ajeno a su propio deseo de muerte.

En este Cuarto Movimiento, cuya brevedad no es objeción respecto a su gran relevancia, algo nuevo sucede. Asistimos, en él, a las andanzas de Scottie por los mismos escenarios que la primera vez, sólo que ahora lo que persigue es el rastro de una mujer muerta. Que, sin embargo, ante sus ojos parece de pronto tomar cuerpo, de forma alucinatoria, en distintas figuras femeninas: la nueva propietaria del automóvil de Madeleine, en la misma residencia de ésta; una mujer distinguida que aparece de pronto en Ernie's; una chica que contempla el cuadro de Carlotta Valdes.

Pero lo más importante es que, en este movimiento, toda la atención del film se centra en la enfermedad de Scottie, en su vértigo. Es, pues, la parte que concede máxima atención al centro de gravedad del film, evidenciado por su propio título.

Este breve movimiento se inicia en la escena del Juzgado, en la propia Misión de San Juan Bautista, y concluye en la escena en que Scottie, contemplando un tenderete de floristería en plena calle, en el que aparece el mismo ramillete de flores que llevaba Madeleine y Carlotta Valdes, ve de lejos un grupo de muchachas, una de las cuales se asemeja notablemente a Madeleine.

En este movimiento asistimos al despliegue de la enfermedad de Scottie, incubada en toda la primera parte de la película. En él Scottie se presenta como una persona enferma, postrada en el hospital primero por un acceso de melancolía unido a un profundo complejo de culpabilidad, en pleno brote psicótico que le impide siquiera hablar o comunicarse; y luego convertido en el obsesivo ejecutor silencioso de un rito ceremonial de persecución alucinada de un fantasma.

De ahí la profunda tristeza crepuscular que todo este tramo del film suscita. Asistimos al derrumbamiento de un personaje al que hemos visto lleno de vitalidad, aun cuando se hallaba herido por la traumática experiencia que le había producido la dolencia del vértigo. Scottie, de pronto, se ha convertido en la verdadera víctima de este relato trágico. Es él quien de verdad se halla poseído por aquellas telarañas cerebrales que quería limpiar de la cabeza de Madeleine en sus intentos improvisados de psicoanálisis espontáneo.

Aparece de pronto, tras la temible pesadilla, en estado de psicótica incomunicación con el mundo; y al cabo de cierto tiempo (seguramente medio año, o un año), sumido en una melancolía activa, guardando duelo por la mujer amada muerta, buscándola obsesivamente en los mismos escenarios en que la fue persiguiendo la primera vez.

En este Cuarto Movimiento se tiene cierta sensación de indecisión en la película. Como si en ella tuviera lugar la reanudación inesperada de una trama que se había truncado y que no se sabe cómo se podrá reorientar. Pero esa centralidad que tiene en este movimiento la enfermedad de Scottie (que alcanza su cenit en la tremenda pesadilla, minuciosamente descrita, probablemente la secuencia más importante de este movimiento), confiere plena entidad y consistencia a esta parte del film.

Es de noche en San Francisco. Una breve toma de los tejados con carteles luminosos de la ciudad evoca la persecución del ladrón del comienzo de la película.

De pronto la cámara se adentra en la habitación donde Scottie intenta vanamente dormir, retorciéndose sobre un lecho, cubierto de un edredón blanco con una parte central amarilla. De pronto su rostro desencajado es enfocado por la cámara. El ritmo de habanera reaparece en una versión particularmente grotesca y paródica, como contrahecha; constituye la versión demoniaca de ese tema evocador del pasado hispano que domina el film.

En dibujos de Saul Bass aparece el ramillete de flores descomponiéndose de forma grotesca. Y en medio de esta imagen en descomposición una revelación premonitora. Se percibe la escena de arriba de la torre, donde aparece Gabin Elster: un presentimiento asombroso de la verdad que concede valor de oráculo a la pesadilla. Y junto a Gabin Elster, la propia Carlotta Valdes, con su inevitable medallón con un rubí de marcado color rojo.

La habanera deja paso al tema B, correspondiente a la experiencia del vértigo. Un angustioso *perpetuum mobile* acelerado. El rostro de Scottie avanza a velocidad de vértigo rodeado de estrías, como abocado hacia el abismo. Luego aparece la figura espectral del detective persiguiendo un fantasma, a ritmo atronador de flashes rojos que van acompañando sus letales pasos.

De pronto se le revela el objeto de su persecución: una tumba abierta enrojecida que resplandece con irisaciones fosforescentes. Scottie es, ahora, una especie de sombra de dos dimensiones que cae pausadamente, como si fuese un recorte de papel, sobre el tejado de la Misión de San Juan Bautista. Y por fin no hay tal tejado: Scottie cae para siempre, definitivamente, en el vacío absoluto de la pantalla en blanco. En ese instante se despierta gritando, lleno de pavor.

A continuación lo vemos ya postrado en el hospital, bajo la asistencia de Midge, como si se repitiera la secuencia de su experiencia traumática en el rascacielos de San Francisco y su recuperación en el apartamento de Midge. Sólo que ahora no se halla jugueteando con el bastón, a punto de librarse del corsé que le tiene aprisionado; ahora se halla sumido en los laberintos terribles de una profunda psicosis que le mantiene totalmente incomunicado.

Scottie es escrutado y analizado en este breve trecho de la película de manera implacable y ejemplar. Su antigua novia, Midge, vuelve a tener una presencia relevante en esta parte del film, en la larga secuencia del hospital. Ya desde el principio de la película asumía Midge cierto carácter protector, entre maternal y de asistencia médica, en relación a Scottie; sobre todo en la escena en que le ofrece la escalera para que ponga a prueba su capacidad de dominar el vértigo. Ahora Midge es quien conversa con el doctor del hospital interesándose por la precaria salud de Scottie y manifestándole su escepticismo por la terapia musical, o en concreto por el uso de la música de Wolfgang Amadeus Mozart como instrumento curativo.

El movimiento tiene también cierto carácter de pasaje hacia el poderoso y amplio Quinto Movimiento, con toda la compleja historia del encuentro de Scottie con Judy Barton, de su relación amorosa con ella y de su intento de reconvertirla en Madeleine,

más el desenlace final tras el descubrimiento de la identidad entre Judy y Madeleine por parte del detective. De hecho todos los movimientos se hallan entrelazados y componen entre sí una estructura orgánica. No en vano nos hallamos ante una verdadera obra de arte.

Pero la verdadera relevancia de este Cuarto Movimiento estriba en esa radiografía anímica que en él se hace del detective. Y en la localización de éste como la verdadera víctima de la tragedia que ha tenido lugar hasta el momento en la película. La atención se ha desplazado de Madeleine, o de la relación triangular entre Scottie, Elster y su esposa, o entre Scottie y ésta, a la identidad anímica y existencial del detective.

Scottie aparece, pues, en esta parte del film como la verdadera víctima que se cobra la trama trágica narrada. Enseguida se sabrá que es víctima por partida doble. Su enfermedad determinó la aviesa elección de Elster de sus servicios de detective con el fin de poseer una coartada en su plan de asesinato de su esposa.

En el trecho final de la película esa víctima tendrá, sin embargo, su «segunda oportunidad». Podrá resarcirse de su «mal de altura», llegando a vencer el vértigo. Y podrá asimismo consumir una inesperada, y acaso indeseada, venganza. Conseguirá, en efecto, desvelar la tortuosa trama detectivesca en la que Judy Barton había actuado como cómplice de Gabin Elster. Y obtendrá finalmente la confesión de la muchacha sobre su participación en el crimen. Una confesión que arrastrará, como terrible némesis, su caída al abismo y su inevitable muerte.

El Quinto Movimiento es, sin duda, el más importante de todos. Es el que concede sentido retrospectivo a todo el despliegue fílmico que ha ido discurriendo anteriormente. Se levanta sobre los cuatro movimientos anteriores, validándolos *a posteriori*. Se desglosa en tres importantes momentos:

1) El encuentro del detective con la joven Judy Barton, la confesión que ésta hace al espectador en su participación en el plan de Gabin Elster en el asesinato de su esposa y el comienzo de la relación amorosa entre ella y el detective.

2) La voluntad de éste por transformar a la muchacha en Madeleine, que culmina en la escena de la resurrección de ésta y del célebre «beso giratorio» entre el detective y Judy/Madeleine.

Y 3) el descubrimiento, a través del broche de rubí colgado al cuello, de la identidad entre Judy y la presunta esposa de Elster, con la escena conclusiva en la Misión de San Juan Bautista y la trágica caída final de Judy desde arriba de la torre-campanario.

5

Quinto Movimiento

Se inicia este movimiento con Scottie ante una floristería, contemplando en el escaparate un ramillete semejante al que llevaba en las manos Madeleine (y Carlotta Valdes). Se oye un tema musical que constituye un remedo del tema principal del último movimiento, adagio, de la *Sinfonía patética* de Chaikovski.

Por la calle aparecen cuatro muchachas, una de las cuales se despide de las demás. Enseguida observa Scottie su semejanza con Madeleine. Esta vez no se trata de una *rêverie*, como en los casos anteriores. Se trata de una chica que parece guardar una semejanza sorprendente con la esposa presuntamente muerta de Gabin Elster.

Pero asimismo se advierten enseguida las profundas diferencias. Lleva un traje verde, con una falda que le llega hasta mitad de las piernas, y un cinturón que ciñe la cintura y permite resaltar y marcar sus pechos; no lleva sostén: los pechos se marcan provocativamente a través del vestido. Por debajo, una chaqueta de la que se destaca un cuello con amplias alas, verde con topos blancos. Un remedo, en clave vulgar, del batín de Scottie que vistió Madeleine en el apartamento del detective, que era rojo con topos también blancos.

El color verde define a esta mujer, cuyo nombre es Judy Barton, como pronto sabrá el detective: verde de su vestido; verde fosforescente de las irradiaciones de las luces de neón del nombre del hotel Empire, que refulgen a través de la ventana de la habitación de la chica; y sobre todo, en una importante secuencia posterior, el aura color verde, debida a un filtro sobreañadido, que ribetea la figura de Judy en el momento culminante de su transfiguración en Madeleine, al salir del cuarto de baño de su habitación.

A diferencia de Madeleine, que era rubia, de un rubio casi albino, tiene el pelo rojizo y no lo lleva recogido en un moño. Se le forman rizos ensortijados del pelo que resbalan sobre su frente, confiriéndole un aspecto llamativo y poco refinado, como de actriz de *night club* de poca monta; o de la imitación de ese estilo por parte de una muchacha sencilla (más adelante se sabrá que trabaja en unos grandes almacenes de la ciudad, en Magnin's).

Lleva los ojos pintarrajeados, igual que las cejas; los labios son de color rojo furioso. En general prefigura un porte y un rostro bastante vulgar, de un atractivo directo e inmediato que reclama sin mediaciones un erotismo poco elaborado. Todo lo contrario de la belleza esteticista, evanescente y sublime de Madeleine.

Scottie le sigue los pasos y comprueba que se dirige a un hotel, el hotel Empire. Poco después aparece en un amplio ventanal del cuarto piso. Se le ve casi de cuerpo entero debido a la amplitud del ventanal, dando una sensación de inseguridad que evoca el vértigo (véase lámina 10). Esta escena es, como tantas veces ocurre en esta película, una repetición de algo ya visto. Es inevitable recordar la misma situación,

también en un hotel, el hotel McKittrick, cuando Madeleine subió a su habitación y abrió de par en par la ventana al tiempo que se quitaba la chaqueta.

Scottie entra en el hotel y le vemos atravesando un corredor que tiene a uno de sus lados la puerta de la habitación de la muchacha. Este corredor constituye la réplica de aquel en el que se sumergió Midge al desaparecer del hospital. Un fundido en negro absorbió para siempre a la antigua novia del detective, sumergiéndola en la oscuridad del final del corredor del hospital. Ahora un corredor promete la aparición de otra mujer importante en la vida del detective.

No debe olvidarse la referencia a corredores, callejones y pasadizos en la película, cuya clave debe hallarse en la explicación que dio Madeleine en la escena junto al mar de Cypress Point: ese pasadizo al fondo del cual sólo hay oscuridad, pero a cuyos lados todavía subsisten fragmentos de lo que habían sido espejos. Ahora, al lado del corredor, se entreabre uno de esos fragmentos. Tras la puerta aparece una nueva mujer, que enseguida se da a conocer como Judy Barton, y que introduce una nueva trama de relación amorosa con Scottie.

El espectador comprueba entonces lo que ya había sospechado: que la misma actriz, Kim Novak, que había encarnado el papel de Madeleine hasta el momento de su muerte, es la que ahora interpreta el papel de Judy Barton, una muchacha sencilla de origen pueblerino que se da a conocer a través de fotografías de su antiguo y modesto rancho, con sus padres.

El espectador, que no había comprendido la desaparición de la actriz principal a la mitad de la película, sólo puede pensar en dos únicas posibilidades en relación al papel que ahora ejecuta Kim Novak: o bien la actriz desempeña dos personajes diferentes, correspondientes a dos personas distintas; o bien se trata de la misma persona, sólo que, por una razón que todavía se desconoce, ésta ha asumido dos personajes distintos: primero el de Madeleine y ahora el de Judy Barton. Enseguida obtendrá la respuesta justa a su interrogación. Ésta surge espontáneamente en este momento de la cinta, introduciendo un elemento más de intriga en el film.

Ya he dicho que Hitchcock juega con estos desafíos de las convenciones propias del tipo de cine americano que él produce. A continuación, en la secuencia siguiente, en la que la cámara se queda en la habitación de Judy (una vez Scottie se despide de ella, antes de recogerla para ir juntos a cenar), el desafío alcanza cuotas alarmantes, rozando la temeridad. Se trata de la escena más discutible y discutida de toda esta extraña película, la que sin duda ha provocado más desazón en su recepción y la que constituye la principal objeción de quienes no se han sabido dejar llevar por el estricto lenguaje cinematográfico de la cinta, con la magia y hechizo artístico que le es propio.

Es una secuencia temeraria. Hitchcock la justifica en razón de que quiere, lo antes posible, poner en antecedentes al espectador sobre lo que de verdad sucedió arriba de la torre, sobre la auténtica identidad de Madeleine y demás ingredientes del trasfondo argumental (el Mac Guffin de esta película). Hitchcock no quiere hacer una película

en la que el espectador se pregunte, ante y sobre todo, sobre ese trasfondo argumental. Quiere quitar a éste toda su importancia.

Lo que le interesa es, más bien, que el espectador, al que enseguida se le pone en antecedentes, compruebe cómo Scottie llega a descubrir ese trasfondo. Al espectador se le explica lo sucedido en la secuencia en que Judy, a solas en su habitación y a través de un *flash back*, deja pasar a través de sus ojos las verdaderas escenas que sucedieron en el altillo de la torre-campanario de la Misión de San Juan Bautista.

A partir de esa revelación sólo queda por saber cómo y cuándo Scottie llegará a descubrir, por él mismo, lo que el espectador ya sabe; y sobre todo qué reacción tendrá cuando llegue a conocer la verdad de la trama, culminando así su labor detectivesca.

Sólo que de momento el espectador desea inconscientemente que el film desarrolle, según los cánones, la historia de amor entre el detective y Judy Barton, aun a costa de quedar oculta su verdad policiaca. Hitchcock juega hábilmente con estas disposiciones del receptor; éste en el fondo experimentará una profunda contrariedad cuando advierta, más adelante, que el detective descubre al fin la verdad de lo sucedido. Comprenderá que ese hallazgo altera y trastorna el curso pacífico de la historia amorosa entre Scottie y la muchacha.

La película recobra, en todo caso, en este trecho final, su carácter originario de película «de género»; de género policiaco; donde es sobre todo importante el descubrimiento, por parte de un detective, de una trama criminal que, en este caso, le ha utilizado a él mismo, en razón de su vértigo, como aviesa coartada para que el crimen quede impune, o para poder ser considerado judicialmente como un suicidio sin implicaciones criminales, según constó en el veredicto que se produjo en el propio escenario del crimen, en la Misión de San Juan Bautista.

Pero de momento se consolida la historia amorosa: Judy Barton saca la maleta de su armario dispuesta a marchar de la habitación, una vez ha recordado en *flash back* lo sucedido en el altillo de la torre-campanario: una escena que abunda en el ritual de repetición propio del film, introduciendo como novedad singular la mostración de lo que de verdad pasó en ese «escenario primordial».

Va sacando sus vestidos con el fin de colocarlos en la maleta. Vemos cómo se interrumpe para palpar el traje gris que había utilizado en sus correrías del primer día desempeñando el papel de Madeleine. Toca el vestido y se detiene. Está recordando. Está evocando el papel que desempeñó. En una elipsis genial, esta vez sin necesidad de *flash back*, con sólo palpar con los dedos el vestido, parece pasar por sus ojos la escena de la floristería, del cementerio, del museo, del hotel McKittrick, etcétera. Ejemplo vivo de la capacidad de Hitchcock, tan ponderada con razón por François Truffaut, por sugerir procesos mentales sutiles a través de imágenes. En este caso, sólo mediante un único plano, muy breve: el que muestra a Judy palpando con delectación el traje gris de su creación teatral, de su Madeleine (véase lámina 11).

Pero Judy se arrepiente, vuelve a guardar los vestidos y la maleta en el armario después de escribir una carta a Scottie en la que le explica la verdad del crimen de Madeleine Elster y su participación en él, una explicación que llega al espectador a través de la voz en off; y después de arrepentirse y romper la carta que había escrito. Está, pues, dispuesta a arriesgarse a llevar a cabo una historia de amor con Scottie, aun cuando puede suceder, como de hecho llegará a suceder, que éste acabe descubriendo por él mismo lo que de verdad sucedió arriba de la torre-campanario.

La historia sigue entonces su curso, dando lugar a las únicas escenas verdaderamente felices de todo el film: la escena matutina en el parque, paseando junto al estanque que deja ver el templete y su juego de columnas laterales que lleva el nombre de las Puertas del Pasado, con unos enamorados besándose en el césped, una música idílica y pastoril que sugiere felicidad y unas bandadas de pájaros que forman nubes en torno al templete: pájaros que provocarían sensación de paz y de alegría si no fuese por la poderosa razón de que siempre, en Hitchcock, sobre todo en este periodo de su creación, la presencia de pájaros sugiere todo lo contrario; es siempre un augurio funesto respecto a lo que tiene que ocurrir. Estas escenas felices concluyen en una sala de fiesta, con músicaailable, un foxtrot, la única presencia de música moderna y no romántica o clásica en todo el film.

Y antes de estas dos secuencias hemos visto a la nueva pareja en el restaurante Ernie's, donde en un momento dado Scottie se queda mirando a una mujer que se levanta de una mesa contigua. Una mujer vestida elegantemente de gris que Scottie, en su ritual obsesivo de repetición de las escenas vividas con Madeleine, ya había encontrado anteriormente en el mismo restaurante. Pero lo interesante es que Judy descubre la desviación de la mirada de Scottie y, sin concurso de diálogo, comprende exactamente lo que sucede. Otra elipsis memorable en la que, sin necesidad de explicaciones, con el solo cambio de expresión y con la leve desviación de la mirada de Judy hacia ella misma (como avergonzándose de sí), se consigue *mostrar* un complejo proceso mental y sentimental (véase lámina 12).

Parece como si se mirase de pronto a ella misma y se diese cuenta de la distancia entre su porte llamativo pero poco elegante, un traje color lila, una peca en la mejilla, las ondulaciones sobre la frente que sugieren un aspecto algo oriental, entre gitano y de odalisca, pero en versión de réplica vulgar, o de copia falsificada (como le reprochará cruelmente Scottie al final de la película), y el porte de Madeleine. Ésta es de pronto evocada por el detective y por la propia Judy a través de esa mujer de mediana edad que, vista de lejos, con su elegante traje gris, permite recordar a la fallecida Madeleine.

Esta escena es, de hecho, el anticipo obligado del segundo momento de este movimiento, en el cual todo gira en torno a la voluntad de Scottie por transformar a Judy en Madeleine, consiguiendo así la resurrección de ésta «de entre los muertos». Este primer momento se cierra en un lugar paralelo a aquel en el cual se inició: ante

una floristería, esta vez un puesto callejero, donde Scottie compra una flor blanca, un nardo quizá, y se lo coloca en la solapa.

Siguen entonces las escenas más cómicas de la película, pero asimismo las más cargadas de significación dramática y mitológica. Es, de hecho, bastante risible el empeño obstinado del detective por ajustarse al modelo que tiene en la cabeza en relación al vestido que quiere comprarle a Judy en la elegante tienda de modas Ransohoffs; la misma escena se repite en relación a los zapatos con tacón. La encargada detecta enseguida la obstinación de Scottie («el señor sabe lo que quiere»). Y Judy asiste espantada a esa voluntad detallista de Scottie por transformarla en Madeleine. Es cómica la rígida voluntad de éste por ajustarse al modelo que le obsesiona. Y resulta patética la quebrantada voluntad de Judy (que al final termina por abandonar su propia voluntad en el deseo obsesivo del detective). Esta escena, que sucede en el apartamento de Scottie, confiere culminación a una escena anterior semejante: la que tuvo lugar en la habitación del hotel Empire, con el resplandor de las letras de neón de éste invadiendo de verde la habitación de Judy. En esa escena se planteó ya abiertamente el conflicto entre el deseo del detective por recrear a la amada Madeleine a través de Judy y la resistencia de ésta ante esa voluntad necrofílica que impide a Scottie desear a Judy por lo que ella es, «por ella misma, independientemente de su pasado» (tal como ella desea).

Lo cómico se aviene muy bien con la obsesión de la repetición, como supo comprender Henri Bergson en su monografía sobre *La risa*. Pues bien, la escena asume su mayor carga cómica cuando Scottie, remedando la escena en su apartamento cuando se encontró por vez primera con Madeleine, tras salvarla del riesgo de quedar ahogada, le acomoda también ahora a Judy unos almohadones junto al fuego. «Ven, siéntate aquí», le dice, en obsesiva repetición de la escena anterior.

Este proceso de transformación culmina con el deseo de que se tiña el color del pelo. En relación a ello Judy parece hacer entrega de su «última voluntad». Una voluntad de abandono total y absoluto que constituye el sacrificio al que se aviene para acceder a su demanda de ser amada. Sigue entonces la misteriosa secuencia, breve pero cargada de significación, de la peluquería, en la que presenciamos la transformación de Judy en su propia máscara. Se tiñe su cabello rojizo hasta adquirir el tinte rubio casi albino de Madeleine, a la vez que vemos cómo le van retocando los ojos y las cejas.

Y lo que es sumamente interesante: se oye por segunda y única vez la misma composición musical que dio comienzo a los carteles de crédito (tema A), cuando la cara hierática de una mujer, casi una máscara, mostraba un labio morado y dos ojos que miraban primero a la derecha y luego a la izquierda, antes de que la cámara se aproximara hasta la pupila del ojo y diera lugar al surgimiento, como del centro de la pupila, de las formas geométricas espaciales de los carteles de crédito.

Se vuelve, pues, en esta secuencia al origen; a un origen incluso más radical que en los anteriores retornos a las escenas del vértigo, o a la revelación del abismo de

rascacielos (con la música correspondiente). En esta pequeña secuencia es el origen mismo del film lo que se evoca: el juego vertiginoso y radical entre una mujer y su máscara, entre Judy y Madeleine, entre su realidad y la ficción que su deseo construye como reclamo de engaño y falsificación; pero asimismo como inconsciente anzuelo amoroso del detective enamorado. En ese intersticio entre Judy y Madeleine se alcanza una dimensión honda y radical del *vértigo* que trasciende la forma obvia que asume a ojos del detective.

Sigue entonces la escena culminante de todo el film y a la cual hemos ido haciendo referencia numerosas veces en este texto: la completa resurrección de Madeleine; aparece, como es canónico, del fondo del pasillo del hotel Empire, desde donde se acerca hasta la puerta de la habitación, en la que le espera impaciente y ensimismado Scottie. Éste expresa entonces su petición última de que se recoja el cabello, lo que lleva a Judy, con traje gris y pelo teñido de rubio, al cuarto de baño, del que surge ribeteada de un halo color verde *surreal*, con la cola del cabello recogida en forma caracolada.

A ello sigue el célebre beso en circunvalación en el que, con una música vibrante con trémolos wagnerianos, se evocan escenarios inverosímiles (las caballerizas con el caballo de madera), sintiendo de pronto Scottie la transfiguración sublime de su obsesión: mira alrededor suyo y parece dominar el marco onírico que sus ojos presencian, con la inevitable Misión de San Juan Bautista como referente escénico.

Esta escena eléctrica de culminación del deseo, en la que éste se convierte en goce, con toda la carga de dramatismo que arrastra, deja paso entonces, a través de una elipsis que sugiere el paso de algún lapso temporal, unas semanas, quizá unos meses, a una nueva escena de felicidad. Judy siente que al fin posee a Scottie como el amante que ella deseaba. Pero esa felicidad es bien precaria. Justo la secuencia feliz se gira de pronto en un auténtico «cambio de fortuna», según rezan los cánones de la definición aristotélica de lo trágico. Un simple hecho hace posible el trueque de esa felicidad conquistada en un infortunio con visos de llegar a ser definitivo.

Ese cambio de fortuna, o ese trueque de la fortuna en infortunio, tiene la peculiaridad de mutar, a su vez, el género melodramático y romántico al que se ajusta el film hacia su identidad primera y última de película «policíaca». No en vano se trata de una trama detectivesca que ha ido quedando aparcada en razón de toda la historia de amor-pasión, con toda su referencia mítica a la voluntad de Pigmalión expresada primero por Elster y recreada por Scottie y consentida por Judy/Madeleine, la nueva Galatea de la historia.

Pero ahora se vuelve a la trama policíaca que la revelación de Judy mostró al atónito espectador; ésta llama ahora a las puertas del detective. Y la llave que puede abrir el cerrojo de esta última apertura (de «las puertas del pasado») es el broche de rubí colgante que Judy le pide a Scottie que le cierre: el mismo que llevaba Madeleine; el mismo que pendía del cuello de Carlotta Valdes y que la esposa de Elster heredó.

Al verlo Scottie retrocede consternado; ha descubierto la verdad, sin que de momento Judy se haya percatado de ese descubrimiento. Se han trocado de pronto los papeles. Hasta aquí Judy, y el espectador, sabían algo que Scottie desconocía. Ahora Scottie llega a reconocer eso que hasta el momento ignoraba, y el espectador a través de él se percata de que Scottie acaba de *comprender*. Pero es Judy, en cambio, la que se halla en la completa ignorancia.

Sólo cuando sea demasiado tarde, ya en el escenario de la Misión de San Juan Bautista, y de hecho en el borde de las escaleras de la torre-campanario, logrará saber también que Scottie ha descubierto por él mismo la verdad. Scottie le señalará el broche de rubí, colgado del cuello, como prueba de reconocimiento. Y le recordará su trágico error: haber querido guardar lo que constituye el recordatorio de un crimen, así como la prueba fehaciente del mismo.

Le ha perdido ser demasiado sentimental. De hecho el broche era un regalo de Gabin Elster, con quien se supone que tuvo una relación peculiar. Era su «chica», como le dice al final Scottie. Su amante. Y también la intérprete del papel que le hizo desempeñar. Nada se sabe de esa historia de amor que antecede a la que discurre entre Judy y el detective. Nada se sabe tampoco del modo concreto en que se realizó su aprendizaje del papel de Madeleine que desempeñó ante Scottie.

Por dos veces Judy ha caído en la trampa amorosa urdida por dos personajes que han desempeñado el papel de Pigmalión. El primero le entregó un guión para que interpretara el papel de una supuesta mujer, Madeleine, la esposa de Elster. El segundo le pidió que recreara ese mismo papel, de manera que se pudiese rescatar a Madeleine «de entre los muertos». Ejecutó, por tanto, el papel de Eurídice, despenada en los infiernos, rescatada en razón de que Orfeo había logrado traspasar las Puertas del Pasado.

A ese pasado se gira Scottie, el nuevo Orfeo, al final de la película, una vez más, en lo que siente como su «segunda oportunidad». A ese pasado conduce el automóvil bajo la pálida luz de la luna, en una noche clara que refulge en medio de los árboles de la carretera de la península que conduce hasta la Misión de San Juan Bautista. Por segunda vez volverá a la escena primordial de un pasado del que se siente todavía cautivo. Debe liberarse de ese cautiverio. Debe rescatar de él también a su amada Madeleine, que en la escena final, ya en la escalera de caracol de la torre-campanario, se funde definitivamente en la mente de Scottie con Judy Barton.

De repente se dirige a ésta interpelándola como si fuera Madeleine. Y asciende con ella por la escalera, él detrás, hasta el lugar mismo en donde quedó paralizado, por razón del vértigo, la primera vez. En ese instante se adelanta y asume un claro papel semejante a Orfeo, con Eurídice detrás, a la que lleva casi a rastras. De pronto comprueba que el vértigo ha cedido; puede subir hasta el altillo de la torre-campanario. Puede acceder con Judy/Madeleine hasta el escenario primordial, lugar del crimen, espacio inaccesible y prohibido en virtud de su acrofobia o vértigo.

Sin casi darse cuenta se ha librado del mal que le aquejaba y de la enfermedad que le atormentaba. Pero la mujer amada, Madeleine, parece esfumarse para siempre, si bien ahora la siente fundida con quien de hecho es la simple réplica, la copia, «la perfecta aprendiz», la infeliz Judy Barton. Y al final un bulto negro, monstruoso, aparece a los ojos de ésta, una especie de encarnación fantasmal de aquella «sor Teresa» de la que hizo referencia en las caballerizas, cuando interpretaba el papel de Madeleine; de una Madeleine poseída por el espectro de su bisabuela Carlotta Valdes.

«He oído voces», dice la monja. Son voces que acto seguido quedan absorbidas por la atracción del abismo, por el agujero negro que engulle, como por arte de magia, a la infeliz Judy Barton, sellando su destino, haciéndole repetir el fin trágico de la presunta Madeleine. Eurídice vuelve inevitablemente al infierno una vez Orfeo, en la figura del detective, ha osado mirarla cara a cara, tomándola por la figura de ficción que Judy había interpretado.

Al mirar a Madeleine, o al transfigurar plenamente en su percepción a Judy en Madeleine, ha firmado la sentencia de muerte de ésta: la ha restituido a su hábitat infernal. Y el detective se ha quedado, al final, con los brazos caídos, presenciando desde el borde del altillo el desplome en el abismo de la mujer amada, abrazando el vacío.

**Listado de películas de Alfred Hitchcock
que, además de *Vértigo*, aparecen
comentadas en el texto**

ORDEN CRONOLÓGICO

1927	<i>El anillo</i>	1
1935	<i>39 escalones</i>	1, 2
1938	<i>Alarma en el expreso</i>	1, 2
1940	<i>Rebeca</i>	1, 2, 3, 4
1940	<i>Enviado especial</i>	1
1941	<i>Sospecha</i>	1, 2
1943	<i>La sombra de una duda</i>	1, 2
1944	<i>Náufragos</i>	1
1945	<i>Recuerda</i>	1, 2, 3, 4, 5
1946	<i>Encadenados</i>	1, 2, 3
1947	<i>El proceso Paradine</i>	1, 2
1948	<i>La soga</i>	1, 2
1949	<i>Atormentada</i>	1
1950	<i>Pánico en la escena</i>	1
1951	<i>Extraños en un tren</i>	1
1953	<i>Yo confieso</i>	1
1954	<i>Crimen perfecto</i>	1
1954	<i>La ventana indiscreta</i>	1, 2, 3, 4, 5, 6
1955	<i>Pero... ¿quién mato a Harry?</i>	1
1956	<i>El hombre que sabía demasiado</i>	1
1956	<i>Falso culpable</i>	1
1959	<i>Con la muerte en los talones</i>	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
1960	<i>Psicosis</i>	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
1963	<i>Los pájaros</i>	1, 2, 3, 4
1964	<i>Marnie, la ladrona</i>	1, 2, 3, 4, 5
1966	<i>Cortina rasgada</i>	1
1969	<i>Topaz</i>	1, 2, 3, 4
1972	<i>Frenesí</i>	1, 2, 3, 4, 5
1976	<i>La trama</i>	1, 2



1. Fotograma de la película *Vértigo*

Esa escena del beso es memorable. [...] Se tiene la impresión de que Scottie está besando apasionadamente a una mujer muerta de la que sólo se percibe el cabello rubio, casi albino, y el moño en espiral.



2. Fotograma de la película *Vértigo*

De nuevo aparecerá Madeleine recogida en un espejo, de cuerpo entero, rodeada de flores, en la escena magnífica de la floristería...



3. Fotograma de la película *Vértigo*

... plano último de Scottie con las manos entreabiertas, abrazando el vacío; una escena final de inusitado vigor artístico.



4. Fotograma de la película *Vértigo*

... la amplia panorámica de la ciudad, en pleno día, acariciada perezosamente por una cámara que se mueve de izquierda a derecha, mientras la banda sonora canta una bellísima melodía profundamente cálida y romántica.



5. Fotograma de la película *Vértigo*
... *Scottie extasiado ante un escaparate de una floristería contemplando un ramillete casi idéntico al de Madeleine y Carlotta Valdés...*



6. Fotograma de la película *La ventana indiscreta*

Vemos al vendedor con un impermeable de color negro, con su sombrero blanco y el maletín en la mano. Lo vemos saliendo de su apartamento, saliendo del pasillo del inmueble, atravesando la calle, volviendo otra vez a su casa.



7. Fotograma de la película *Psicosis*

... Lo siniestro invade al final todo el film al enfrentarnos con la imagen terrible de la locura de Norman Bates (una escena verdaderamente estremecedora).



8. Fotograma de la película *Vértigo*

Hay un momento en que la cámara capta desde arriba del tejado, en picado, a Scottie agarrado del canalón, y el rascacielos empinado hacia el fondo del abismo: una imagen que hace pensar en la imposibilidad (o en la alta improbabilidad) de su salvación.



9. Fotograma de la película *Vértigo*

El rescate de Scottie, subiendo por el malecón del embarcadero, con el cuerpo yacente de Madeleine en sus brazos, con un cielo que comienza a ensombrecerse y, sobre todo, con el impactante puente Golden Gate de fondo es de una belleza sublime y sobrecogedora.



10. Fotograma de la película *Vértigo*

Scottie le sigue los pasos y comprueba que se dirige a un hotel, el hotel Empire. Poco después aparece en un amplio ventanal del cuarto piso. Se le ve casi de cuerpo entero debido a la amplitud del ventanal, dando una sensación de inseguridad que evoca el vértigo.



11. Fotograma de la película *Vértigo*

Va sacando sus vestidos con el fin de colocarlos en la maleta. Vemos cómo se interrumpe para palpar el traje gris que había utilizado en sus correrías del primer día desempeñando el papel de Madeleine. Toca el vestido y se detiene. Está recordando.



12. Fotograma de la película *Vértigo*
Pero lo interesante es que Judy descubre la desviación de la mirada de Scottie y, sin concurso de diálogo, comprende exactamente lo que sucede.



EUGENIO TRÍAS (Barcelona, 1942-2013) es, sin duda, uno de los filósofos españoles más relevantes del siglo xx y principios del XXI y el único pensador español distinguido con el premio Internacional Friedrich Nietzsche, concedido a la trayectoria global de un filósofo.

Tras cursar estudios de Filosofía en España y Alemania, fue profesor en distintas universidades, y desde 1992 ocupó la cátedra de Historia de las Ideas de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra. En esta misma universidad recientemente se ha creado el Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Trías (CEFET) que alberga su biblioteca y archivo personal y que velará por la difusión de su obra.

Eugenio Trías llevó a cabo una profunda reflexión sobre la condición humana, del hombre como habitante del límite, en ese espacio fronterizo entre el ser y la nada, de donde deriva su relación con lo divino, lo sagrado y lo trascendente. Todo ello lo divulgó en una ambiciosa producción de más de treinta títulos, entre los que destacan: *La filosofía y su sombra* (1969), *Drama e identidad* (1973), *El artista y la ciudad* (1976, premio Anagrama de Ensayo), *Tratado de la pasión* (1978), *Lo bello y lo siniestro* (1983, premio Nacional de Ensayo), *Los límites del mundo* (1985), *Ciudad sobre ciudad* (2001) y la trilogía que consagró a su «teoría del límite»: *Lógica del límite* (1991), *La edad del espíritu* (1995, premio Ciudad de Barcelona) y *La razón fronteriza* (1999).

Entre sus últimos títulos destaca su díptico musical: *El canto de las sirenas* (2007) y *La imaginación sonora* (2010), que obtuvo una extraordinaria acogida por parte de

crítica y público. Su libro póstumo, *De cine. Aventuras y extravíos* (2013), supone su particular homenaje al séptimo arte, una de las pasiones —junto a la música y, naturalmente, la filosofía— que lo acompañó durante toda su vida. Con esta reedición de *Vértigo y pasión* y tras la publicación de *El hilo de la verdad* (2014) y *Pensar la religión* (2015) Galaxia Gutenberg está llevando a cabo la recuperación de algunos de los títulos indispensables dentro de la amplísima bibliografía de Eugenio Trías.

Notas

[1] La expresión viene de *Lo bello y lo siniestro*, referida a *La ventana indiscreta* y a *Vértigo*. Al respecto, en *Vértigo y pasión* se señalan «algunos puntos de contacto, y otros de evidente contraste y diferenciación, entre ambas cintas». <<

[1] La película se estrenó en España con el título *De entre los muertos*. <<

[2] Las citas del guión de la película las he efectuado a partir de la excelente traducción del inglés de Raquel Merino en la revista *Viridiana*, número 1. En general he tenido muy en cuenta ese excelente monográfico que tuvo en muy especial consideración mi antiguo ensayo sobre *Vértigo*. Ahora lamento no haber colaborado, como era el deseo de Mario Onaindía, con quien me comuniqué entonces. Pero pasé una época de tibieza en relación a *Vértigo*, y en general al arte cinematográfico. <<

[1] Hay un momento en que la cámara se instala en la mirada de Madeleine, justo antes de su pretendido intento de suicidio: en el instante en que va arrojando en el agua los pétalos de las flores de su ramillete. Pero hay otras escenas en las que la cámara se aparta de Scottie: la escena en que su amiga Midge se cruza con Madeleine cuando ésta se escabulle del apartamento de Scottie; y cuando Midge se queda a solas conversando con el doctor del hospital sobre la salud y pronóstico de restablecimiento de Scottie y que culmina con Midge perdiéndose por la oscuridad final del pasillo (última comparencia de ella en todo el film). <<

[2] De hecho una combinación de *travelling* hacia atrás y de *zoom* que produce un efecto extraordinario de instantáneo avance-y-retroceso, como si el abismo del fondo ascendiera hacia la mirada del detective aquejado de vértigo; como si esa mirada se sumergiera a la vez en el abismo deseado y temido. Por eso hablaba en mi antiguo (y muy celebrado) análisis de *Vértigo* del «abismo que sube y se desborda», citando un texto del profeta Ezequiel en que se dice: «Haré subir sobre ti el abismo, y las muchas aguas te cubrirán. Y te haré descender con los que descienden al sepulcro». <<

[3] Éste es, de hecho, el «Mac Guffin» de la película: el pretexto argumental al que Hitchcock suele dar escasísima importancia. De ahí que no tenga reparo en revelarlo al espectador en un momento sensible de la película. De hecho Hitchcock prefiere que el espectador ande poco atento a ese núcleo argumental. En algunas películas, así en *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), se cuenta con que el espectador, encantado con la sucesión de escenas brillantes del film, acabará perdiendo interés por perseguir dicho núcleo (que, sin embargo, en ciertos momentos de la cinta se intenta recordar, con el fin de que la desorientación no sea definitiva). Sobre la teoría del Mac Guffin, que expone Hitchcock en sus conversaciones con Truffaut, hago más adelante alguna precisión suplementaria. <<

[4] Ya en la escena del rescate de Madeleine, cuando Scottie la salva de su presunto suicidio arrojándose al agua, se tiene la sensación de que transporta una mujer muerta; especialmente cuando asciende del agua con la mujer en sus brazos y la deposita en el coche. <<

[5] Por ejemplo, al relatar su sueño en la escena junto al mar, con un pino inclinado por el viento como testigo. Scottie le pide a Madeleine que explique el sueño. Y ésta empieza haciendo referencia clara a su vida como Judy: «Una habitación. Y yo estoy sola...». Luego hace referencia a la torre que constituye el primer indicio de la Misión de San Juan Bautista.

Otro ejemplo, justo antes de que Madeleine se desprenda de los brazos de Scottie, en la Misión de San Juan Bautista, y corra hacia la iglesia (y hacia la torre): «Ya es tarde. Esto no tenía que haber salido así, no debió ocurrir así» (se refiere al hecho imprevisto de que ella se hubiese enamorado del detective). Anteriormente había dicho: «Yo también te amo... demasiado tarde... demasiado tarde...». Y añade (una auténtica confesión): «Hay algo que debo hacer». Y finalmente: «Si me pierdes, sabrás que te amaba y quería seguir amándote». <<

[6] En particular destacué un importante y singular plano en el que la cámara abandona sutilmente el punto de vista privilegiado del detective para captar a éste desde fuera y, a la vez, captar también lo que Scottie percibe. En un único plano obtenemos, en virtud de la posición de la cámara, el ojo del detective espiando a Madeleine tras la puerta entornada, ocupando la mitad izquierda del plano, y a Madeleine, rodeada de flores, capturada en un espejo de la floristería que la recoge de cuerpo entero, en la mitad derecha del mismo plano. Pero lo más notable del plano es que lo que mira Scottie es a Madeleine «de verdad», no la que aparece ante nosotros dentro del espejo. Pero la posición de la cámara permite, a la vez, mostrar la dirección de la mirada de Scottie hacia la Madeleine de carne y hueso; y la captura de ésta en el espejo que la recoge y que se halla en la misma superficie visual en que se halla el ojo del detective. Eso es lo que da a este plano tal sutileza.

Me remito al texto de *Lo bello y lo siniestro* para la interpretación de dicho plano, estratégicamente deslizado en este momento todavía inicial de la película. Hacía referencia allí a que mediante esa percepción «en espejo» de Madeleine, anticipada ya por su presencia «en espejo» al desaparecer del restaurante Ernie's, se daba una pista sobre su naturaleza ficticia; una naturaleza que Scottie no puede siquiera sospechar (y tampoco nosotros, identificados con el punto de vista de Scottie). Al abandonar por un instante ese punto de vista la cámara da esa pista sutil respecto a dicho carácter ficticio del personaje femenino, a la vez que en relación al claro «desvío» del punto de mira del detective, que está prendido en la supuesta «realidad» de un ser de ficción, sin advertir su naturaleza congénere con el reflejo de un cuerpo en un espejo. <<

[1] En *Lo bello y lo siniestro* comento ampliamente las razones acertadísimas que hacen completamente inadecuado ese final. La película, que comienza en un tono amable de comedia, así en la escena en casa de Midge, con bromas sobre el corsé que lleva Scottie, sobre los sostenes que dibuja Midge y sobre el supersónico sostén que le sirve de modelo, diseñado en sus horas libres por un ingeniero aeronáutico que se inspiró para hacerlo «en el principio del puente de contrapeso», se orienta hacia el lirismo místico y necrofílico de las bellísimas escenas del restaurante Ernie's, de la floristería, del cementerio de la Misión Dolores, del Museo de la Legión de Honor y del hotel que fue mansión de la verdadera Carlotta Valdes.

Poco a poco la película asume tonos dramáticos y sombríos que se acentúan con el intento de suicidio de Madeleine y el inicio de la relación entre Scottie y ésta. Pero a partir de la caída en picado al abismo de Madeleine (de hecho cae el cuerpo muerto de la verdadera esposa de Elster), la película se va orientando claramente hacia la tragedia. El último tramo, tras el descubrimiento por parte de Scottie de la verdad del crimen, que el espectador ya conoce desde la revelación de Judy en su habitación, la película ingresa de lleno en el género trágico. Una película de este género absorbe todos los contrapuntos humorísticos, de alta comedia, que todavía salpican la película en su primera parte (el último de ellos, la magnífica escena en que Midge representa en un cuadro a Carlotta Valdes, pero con el rostro y las gafas de la propia Midge). De hecho Midge introduce en esta primera parte un toque de sensatez a la obsesión insana y obstinada de Scottie, que se ha convertido en ángel guardián de un fantasma. Pero a medida que la película avanza estos contrapuntos desaparecen. Al final, la última vez en que aparece Midge, tras su entrevista con el médico, asume un carácter dramático y dolorido que impide su posible reaparición en clave de comedia. <<

[2] También es el gorrito negro del niño judío askenazí, a quien el pretendido guardaespaldas del corresponsal (Joel McCrea) en *Enviado especial* (Foreign Correspondent, 1940) lo eleva para que pueda ver la ciudad desde arriba de la torre de la catedral holandesa, lo primero que cae al abismo. Vemos monjas rondando por la plataforma empinada a la que se accede como atracción turística. La escena culmina con el intento de asesinato del corresponsal por parte del guardaespaldas; pero es éste el que cae al abismo, en medio de la ciudad.

Tenemos en esta escena el núcleo imaginario y simbólico de algunos grandes temas que luego Hitchcock desarrolla en *Vértigo*: la torre de la iglesia, el vértigo, la presencia de las monjas, en general la omnipresencia de aspectos característicos del imaginario católico. Hitchcock suele desarrollar siempre gérmenes temáticos que han sido previamente ensayados a través de imágenes poderosas. Lo que en *Enviado especial* no deja de ser una secuencia incidental aunque magnífica es, de hecho y de derecho, el germen imaginario y simbólico de cuya cantera extraerá algunas de las imágenes más poderosas de *Vértigo*. <<

[3] Creo, sin embargo, que sólo desde la obcecación doctrinaria o desde la más completa insensibilidad para las verdaderas obras de arte puede suceder esto último. *Vértigo* es, sin duda, una de las más grandes películas que se han producido en estos cien años de cine que actualmente conmemoramos (efeméride que no es ajena a la motivación que me indujo a visitar el mundo de Hitchcock a la luz de la más grande de sus obras). <<

[4] Cierta crítica reciente, a veces excesivamente apegada a las convenciones años ochenta del criticismo «deconstructivista», insiste en *Vértigo* como desconstrucción efectiva del «constructo» que constituye el mito romántico (lo que René Girard llama «la ilusión romántica»). Creo que eso es debido a su propia radicalidad, la que conduce la película –y la aboca– hacia los abismos de la tragedia, con toda su carga expresiva de fascinación y horror; todo lo cual provoca en el espectador compadecimiento, aversión consternada ante lo que inevitablemente tiene que suceder y finalmente *katharsis* (para decirlo en términos aristotélicos). Véase, por ejemplo, Royal S. Brown, «*Vértigo* as Orphic Tragedy», en *Perspectives on Alfred Hitchcock*, editado por David Boyd, Nueva York, 1995. Asimismo, el capítulo dedicado a *Vértigo* en David Sterritt, *The Films of Alfred Hitchcock*, Cambridge, 1993. <<

[1] Ya en la escena inicial del encuentro de Scottie con Gabin Elster en el despacho de éste se destaca la superioridad en «poder» y en «libertad» del acaudalado esposo de Madeleine, administrador de su negocio de astilleros. Cuando le solicita que siga a su mujer, lo hace desde una zona de la habitación dos peldaños por encima del lugar en donde se halla sentado Scottie. La cámara destaca esa superioridad.

Se ha señalado con frecuencia en la crítica la inserción de Elster dentro de la abundante prosapia de criminales elegantes de guante blanco, de buenas maneras e imperturbable aspecto, como Tony Wendice (Ray Milland) en *Crimen perfecto* (Dial M for Murder, 1954), o el magnífico Tío Charlie (Joseph Cotten) en *La sombra de una duda* (Shadow of A Doubt, 1943), o el refinado alemán nazi Alexander Sebastian (Claude Rains) en *Encadenados* (Notorious, 1946). O en general los «malos» de películas como *39 escalones* (The Thirty-Nine Steps, 1935), *Alarma en el expreso* (The Lady Vanishes, 1938), etcétera. <<

[2] En mi anterior análisis en *Lo bello y lo siniestro* traté de reproducir el complejo conjunto de preguntas que asaltan al espectador cuando ve la película por segunda vez en relación a toda aquella primera parte en la cual Scottie ignora todavía la identidad de Judy/Madeleine (y con Scottie todo espectador que no haya visto aún por primera vez la película). Destaco que cada palabra, gesto y expresión de Judy/Madeleine asume dos o tres sentidos: «¿Quién se expresa, Judy en el papel de Madeleine, instruida por Elster; Judy temerosa de que el detective la descubra, acosada por sus preguntas; Judy poseída por su papel teatral, identificada con Madeleine hasta enajenarse y fundirse con ella; Judy, poseída en su papel, enamorada, en tanto que Madeleine, del detective, o Judy, más allá del papel que desempeña, enamorada, en tanto que Judy, la solitaria, la abandonada, la perdida en medio de San Francisco, de Scottie, o Judy y Madeleine en antagónica tensión entre una mujer y su máscara, o Judy culpable de la complicidad en un crimen horrendo y sucio que toma al detective como víctima propiciatoria que proporciona una coartada al criminal? Estas preguntas asaltan inevitablemente al que ve por segunda vez la película o al que la recuerda desde la revelación de Judy». <<

[3] He hablado antes de primera, segunda y tercera parte. Esto es algo inexacto. Robin Wood, pionero indiscutible de la reivindicación general del cine de Hitchcock, y en particular del valor inconmensurable de *Vértigo* en su obra *Hitchcock's Films*, escrito a comienzos de los sesenta (véase su reedición, con reflexiones nuevas y ensayos originales también nuevos en Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, Nueva York, 1989) habla de tres partes: la primera, hasta el intento de suicidio de Madeleine; la segunda, hasta la muerte de Madeleine en la Misión de San Juan Bautista; la tercera, todo el resto (el redescubrimiento de Judy, etcétera). Yo creo que, en rigor, la película tiene cinco partes que son como cinco movimientos musicales:

Primer Movimiento. Se trata de las cuatro introducciones de la película: los carteles introductorios, la persecución por los tejados de San Francisco y las dos exposiciones dialogadas: en casa de Midge y en el despacho de Gabin Elster.

Segundo Movimiento. Prácticamente sin diálogo: la persecución de Scottie, únicamente contrapunteada por las escenas en casa de Midge o por la entrevista con Elster en su club. Culmina en la escena del suicidio ficticio impedido por Scottie.

Tercer Movimiento. Desde el encuentro de Scottie con Madeleine hasta la caída de ésta desde arriba de la torre de la Misión de San Juan Bautista.

Cuarto Movimiento. Desde el juicio en la Misión hasta el encuentro con Judy Barton. Incluye la pesadilla, postración y persecuciones obsesivas de Scottie a través de los escenarios ya recorridos.

Quinto Movimiento. Encuentro con Judy y revelación de ésta al espectador. La metamorfosis de Judy en Madeleine y el desenlace trágico a partir del descubrimiento del collar de rubí en el cuello de Judy.

Más adelante, en la «Segunda parte», llevaré a cabo el análisis pormenorizado de la película teniendo presente esta división de la misma en Cinco Movimientos. <<

[4] Véase Robin Wood, *op. cit.*, que insiste con razón en este punto. Véase, asimismo, Donald Spoto, *The Art of Hitchcock*, Nueva York, 1979, capítulo dedicado a *La ventana indiscreta*. <<

[5] Este punto ha sido muy bien analizado por Enrique Alberich en su libro *Alfred Hitchcock (El poder de la imagen)*, Barcelona, 1987. El libro de Alberich es una notable contribución a la Filmografía general de Hitchcock. Un trabajo estimable y precursor en nuestro país es el libro de José María Carreño, *Alfred Hitchcock*, Madrid, 1980. <<

[6] En el capítulo 5 se insistirá en este *transfert* pasional que se produce en *Vértigo* sobre el escenario urbano de San Francisco, con sus calles que suben y bajan y sus principales centros monumentales. <<

[1] Véase mi libro *Lo bello y lo siniestro*, donde analizo estas categorías, como señalaré más adelante. Siniestro intenta traducir el término *Unheimliches* que da título, en alemán, a una célebre monografía de Freud. Propiamente esta palabra alemana significa «inhóspito, inquietante, contrario a lo apacible y hogareño»; y por decantación «siniestro» (como opuesto a «diestro», y con la significación de «zurdo» y «torcido»). En el *Poema del Mío Cid* se habla por vez primera en castellano de «agüero siniestro» (opuesto a «agüero dextero»). <<

[2] En mi libro *Lo bello y lo siniestro* expresaba con bastante claridad ese divertido concepto hitchcockiano. Me permitiré citarme a mí mismo a este respecto:

«El Mac Guffin, ocasión o disparadero de una historia, no es nada. Es la razón, pretexto y finalidad que mueve los hilos sinuosos de la trama. Generalmente, es algo que se busca y da lugar a una compleja red de intrigas y de pasiones. Es el uranio encerrado en las botellas de champán en la bodega en *Encadenados* o es el plano criminal elaborado por Elster con el fin de asesinar a su mujer poseyendo como coartada un detective privado enfermo de vértigo que atestigüe respecto al presunto suicidio en *Vértigo*. Hasta podría decirse que, en cada fragmento o secuencia de un film de Hitchcock, hay un pequeño Mac Guffin que orienta y polariza el desarrollo de la trama pero que, de suyo, es intrascendente: lo que importa es el tupido espesor de relaciones humanas, cifradas en las miradas y en los gestos, que desencadena ese pretexto...

»... Lo que menos importa es el móvil y disparadero de la historia. Pero esa *nada* es fundamental, en sentido literal: funda lo que, sin ella, carecería de relevancia. Y permite que lo relevante actúe en segundo plano de forma subliminal. Ésa es la gran maestría irónica de un maestro que no quiere ser otra cosa que un indiscutible maestro del suspense. Y el suspense es el método mediante el cual se desglosa analíticamente la línea que va del punto A al punto B... en una compleja red de líneas en zigzag, interconexas, en las cuales todas las relaciones de los personajes del drama (allí convocados) están en juego...

»... El suspense podría describirse, en Hitchcock, como el método según el cual tres o más líneas de acción entrecruzadas que abocan a una confluencia o a un acorde dramático previsible se cortan en zigzag mediante el desmenuzamiento analítico de las operaciones *reales* que conducen a un determinado clímax. Es una operación con el tiempo que lo retarda o acelera, lo estanca o lo vuelve frenético en función de necesidades narrativas, jugándose toda la operación, en última instancia, entre las pasiones desencadenadas por los personajes, sus situaciones y las emociones complejas previsibles del espectador». <<

[3] La idea de un cadáver en una bañera es *pensada* en *La ventana indiscreta* sin que se dé curso de imagen a ese macabro ingrediente de la cinta, en la cual no sólo hay cadáver; también hay la horrible manipulación de éste, su descuartizamiento, del que se tiene testimonio en la escena de Thornwald limpiando dos grandes cuchillos de carnicería. Esa idea adquiere un tratamiento humorístico aquí, en *Pero... ¿quién mató a Harry?*, en donde vemos, a través de la puerta entreabierta, los pies de Harry desnudos sobresaliendo de la bañera. La idea alcanzará su forma perfecta, su auténtica apoteosis, en el célebre asesinato de Marion en *Psicosis*. Este proceso por el cual un germen de imagen es, primero, ensayado, para alcanzar después su forma perfecta, es característico del cine de Hitchcock. Anteriormente hemos dado otro ejemplo similar: la torre-campanario y toda su potencia de imagen y simbolismo. <<

[4] Ella es la que enuncia, para suplicio de Jeff y de Lisa, con su personal franqueza y su frialdad de masajista profesional, lo que todos piensan sin atreverse a formular. Habla de las salpicaduras de sangre en la pared, de la bañera como lugar idóneo para el descuartizamiento, de que seguramente se halla el cuerpo de la esposa esparcido por toda la ciudad, una pierna aquí, un brazo allá, etcétera. <<

[1] Considero *Marnie, la ladrona* una de las más logradas películas de Hitchcock. Así lo entendí cuando la vi por vez primera; y me he mantenido siempre en esta opinión. No acabo de entender las razones por las cuales siempre se la suele valorar a través de algún rodeo capcioso (como en el caso de Truffaut, que la considera «*un grand film malade*»). Del último tramo de películas de Hitchcock, *Marnie, la ladrona* culmina con extraordinaria dignidad la serie más genial del realizador, la que se inaugura con *La ventana indiscreta* y que se prolonga, casi sin interrupción, hasta *Marnie, la ladrona*. Luego viene un verdadero bache con *Cortina rasgada* (Torn Curtain, 1966). De las últimas la mejor es, a mi modo de ver, con bastante diferencia, *Topaz*, una película magnífica extrañamente incomprendida (seguramente por necias razones de coyuntura política que llegaron a contaminar los criterios evaluativos del público y de la crítica). *Frenesí* es una excelente película, pero a mi gusto algo inferior. Y *La trama* (Family Plot, 1976) es un *divertimento* lleno de chispeantes escenas, pero de poca enjundia. <<

[2] Ése es el gran defecto de un libro pionero como fue el de Claude Chabrol y Eric Rohmer, *Hitchcock*, París, 1957, en el que se considera con excesivo «*esprit de sérieux*» el «contenido» filosófico-teológico que traslucen las imágenes simbólicas de Hitchcock. <<

[1] Recuérdese, a este respecto, la célebre teoría de George Bataille expuesta en su obra *L'erotisme*. <<

[2] Véase el excelente análisis que lleva a cabo Enrique Alberich, obra citada, de esta película. Alberich ha captado magníficamente el carácter melancólico del film (al que define como «un lamento») y el potencial crítico que posee en relación a *toda* actividad política. <<

[3] Es poco interesante escudriñar sobre el carácter católico del cine de Hitchcock. Este realizador, que tuvo una formación católica, ha sabido extraer del rico imaginario simbólico del catolicismo un surtido extraordinario de iconos que invaden casi todas sus películas: monjas, iglesias barrocas con torres-campanario, catedrales en las que se celebra el rito religioso (perfecto marco para una acción intrépida y sorprendente como la que perpetran el matrimonio de secuestradores en *La trama*, etc.). <<

[1] Recuérdese el impresionante final: un periódico abandonado sobre un banco, agitado por el viento, en el que se anuncia en titulares la retirada de los misiles de Cuba. Y a continuación un recordatorio de los principales iconos destructivos del film: la imagen del matrimonio Mendoza, tras ser torturados; el asesinato de Juanita de Córdoba; el suicidio de Granville, etc. <<

[2] Véase el análisis de esta película en Donald Spoto, *The Art of Hitchcock*, donde se insiste en este gran tema de la alimentación. <<

[1] Esas secuencias rematan y concluyen las dos introducciones dialogadas, una en la habitación de Midge, la otra con Elster. En ellas se destaca la figura de Pop Leibel, el propietario de la librería Argosy, que asume en la película la figura de «el narrador», en el sentido que da a éste Walter Benjamin. Pop Leibel no viene de espacios lejanos sino de su actividad de librero de viejo y memorialista de la ciudad (del anecdotario propio y específico del «antiguo, alegre y bohemio San Francisco»). Viene, pues, del rescate del tiempo y de la memoria ciudadana propios de su actividad coleccionista.
<<

[2] Esta melodía pastoril acompaña también a Scottie y a Madeleine en su viaje hacia la Misión de San Juan Bautista en automóvil, siguiendo una hermosa carretera serpenteante sobre la montaña llena de bosques, evidenciando ambos la alegría de su mutua compañía. Es, pues, una melodía asociada siempre a la idea de trayecto en automóvil, al paisaje montañoso y a una relación amable entre los personajes. <<

[1] En un momento determinado Madeleine siente su propia desnudez de un modo muy peculiar (verdadero anticipo de la escena de su entera resurrección, ya en la última parte del film). Se da cuenta de que no lleva formado el moño que ciñe su cabellera y le pide a Scottie si guarda las horquillas que llevaba puestas. Scottie le dice que espera haberle secado bien el pelo. Un interesante eufemismo: Scottie le ha secado todo el cuerpo, incluidas sus partes pudendas.

De hecho esta escena anticipa la secuencia de la resurrección, que sólo podrá consumarse cuando Judy Barton acceda a colocarse el cabello formando un moño (cosa que realizará a puerta cerrada, en el cuarto de baño). Todo ello se halla en coherencia y conexión con los comentarios de Hitchcock sobre el film en su entrevista con Truffaut, en los que señala que el proceso de recrear a Madeleine tiene el sentido «inverso» de ir la desnudando.

Es como si el moño en espiral, que tiene un claro cariz simbólico en toda la película, como ya he ido señalando (en conexión con otras espirales, la escalera de caracol de la torre-campanario, incluso la de las rosas del ramillete de Madeleine y Carlotta Valdes, así como las espirales de los carteles introductorios), fuese una metáfora o una metonimia del órgano sexual femenino, con toda la ambivalencia de atracción y temor que despierta en un personaje como Scottie, ambigüedad sexual que se halla en la raíz de su experiencia del vértigo. <<

[1] En *Psicosis* vuelve Hitchcock a utilizar el mismo recurso. Elimina a la protagonista que hasta el momento constituía el centro de atención privilegiado del film en el momento más inesperado, cuando la película ni siquiera ha pasado el ecuador del tiempo que le corresponde. Pero Janet Leigh aparece en los carteles de crédito como invitada especial (a diferencia de Vera Miles, que será la que a partir de entonces aparecerá en primer plano). En *Vértigo* será la propia Kim Novak la que interprete el papel de Judy Barton (que es, en realidad, la actriz que interpreta el papel de Madeleine en la primera parte del film). <<