

<i>Vértigo </i>a los sesenta: la espiral interminable ante la oleada feminista (I)

Manuel Arias Maldonado

Hace hoy sesenta años, el 9 de mayo de 1958, se proyectó *Vértigo* por primera vez. Fue en un cine de San Francisco y no por casualidad: la historia que Alfred Hitchcock nos cuenta en la película está ambientada en esa ciudad y la ciudad es, de hecho, uno de sus protagonistas. Ha pasado ya mucho tiempo, pero el consenso crítico acerca de la extraordinaria relevancia de la película no ha hecho sino acrecentarse: la encuesta que la revista británica *Sight & Sound* hace cada década entre críticos y cineastas de todo el mundo la situó en el número uno del canon por vez primera en el año 2012, rompiendo así el largo reinado de *Ciudadano Kane*. Y hace menos de un año que empezó a distribuirse *The Green Fog*, la película-ensayo de Guy Maddin que reconstruye/reinterpreta la película de Hitchcock empleando metraje de viejas películas y series de televisión. La obra cumbre del cineasta inglés está más viva que nunca.

Lo tardío de este reconocimiento se explica en parte por lo esquiva que resultó ser la película durante mucho tiempo. Antes de la televisión, y no digamos del VHS o el DVD, ver clásicos no era tan fácil si uno no tenía una filmoteca nacional a mano. Tal como ha explicado Charles Barr, poco después de su estreno ya se hizo difícil verla: la mayoría de las proyecciones eran en dieciséis milímetros y Hitchcock retuvo hábilmente los derechos para venderla a la televisión; a su muerte, en 1980, éstos recayeron en sus herederos. Así que *Vértigo* no volvió a las salas hasta 1983, momento en que fue objeto de una reevaluación crítica en todo el mundo. El director francés Chris Marker, confeso devoto de la película, recuerda haber asistido a una proyección en el Pacific Film Archive de Berkeley a comienzos de los años ochenta, cuando todo el mundo la había olvidado y lo que se decía de ella –recibida como había sido con hostilidad por la crítica de finales de los años cincuenta– era que se trataba de un *thriller* menor. Durante la sesión, dice Marker, el público reaccionó con maravillado asombro ante el plano panorámico de San Francisco en el que no se ve todavía ningún rascacielos: la ciudad misma regresaba de un tiempo distante. Y, con todo, aún hubo que esperar hasta 1996 para que la película fuese debidamente restaurada en todo el esplendor cromático creado por el fotógrafo Robert Burks y exhibida de nuevo –con un notable éxito de público– en los cines.

Es el propio Marker quien apunta hacia las razones que explican la eterna vitalidad de la película:

Todos los gestos, miradas y frases en *Vértigo* tienen un doble significado. Todo el mundo sabe que es probablemente la única película donde una visión «doble» no sólo es aconsejable, sino indispensable para releer la primera parte de la película a la luz de la segunda.

Así es: la riqueza semántica de *Vértigo* es inherente a su contenido, y no un producto de las interpretaciones que de ella puedan hacerse, por lo demás –y por tanto– incontables. Además, esa polisemia de origen se ve reforzada cuando la obra entra en contacto con la propia experiencia del espectador, como puso de manifiesto el crítico español José María Carreño en su libro sobre el autor inglés: vista en distintos períodos de nuestra vida, la película nos permite comprobar progresivamente «que todo está en ella sugerido, implicado». Por eso es, a su juicio, clásica y romántica: formalmente acabada y esencialmente desordenada. Y por eso, también, *Vértigo* nos *afecta*: no sólo porque las emociones desempeñan un papel decisivo en la experiencia fílmica (como ha defendido entre nosotros con brillantez Imanol Zumalde en un libro reciente), sino porque los temas de los que trata la película son temas universales que indagan en las profundidades de la psique humana. No puede por ello sorprendernos que Donald Spoto haya confesado que, cuando ve esta película o la explica a otros con las herramientas de la crítica, encuentra una inesperada conexión con su propia existencia, haciendo particular el universal contenido en ella: «Algo de *mi* vida es así –o podría serlo– y sí, en sus momentos de mayor oscuridad y fragilidad la vida corre el riesgo de *volverse* así». No es el único: uno de los guionistas, Samuel Taylor, había nacido en San Francisco y, según nos cuenta Chris Marker tras un intercambio epistolar con él, había puesto en el guion todo su amor por ella «y quizás algo más, de juzgar una críptica frase que figuraba al final de su carta: “Reescribí el guion al mismo tiempo que exploraba San Francisco y recuperaba mi propio pasado”». También el mismísimo Peter Bogdanovich, director y crítico que habló con Hitchcock sobre la película, vivió algo parecido: tras el asesinato de su esposa, Dorothy Stratten, exmodelo de *Playboy*, terminó casándose con su hermanastra.

Sea como fuere, el sexagésimo aniversario de *Vértigo* llega en un momento que podría considerarse desfavorable para la película: el éxito del movimiento MeToo y el ascenso de la epistemología feminista proyecta una oscura luz sobre el cine de Hitchcock en su conjunto y sobre esta película en particular. No es un problema nuevo: el eminente Robin Wood ya se preguntó en los años ochenta si Hitchcock podía ser salvado para la crítica feminista, cosa que, como veremos enseguida, él mismo intentó hacer. Más recientemente, la periodista británica [Bidisha](#) sugería en *The Guardian* que esa redención no es posible a la vista del retrato que –a su juicio– proporciona Hitchcock del sexo femenino:

Las mujeres de Hitchcock son exteriormente inmaculadas, aunque llenas de debilidades y dobleces. Pero, ¡bravo!, no las mata a todas. Se limita a darles una buena lección.

Dejando a un lado el tono de suficiencia que exhibe el comentario, más propio de las redes sociales que de un artículo impreso, se trata de un punto de vista muy extendido en el interior de una crítica feminista cuyo camino abrió Laura Mulvey en su celeberrima pieza de 1975 sobre la «mirada masculina» en el cine clásico. Mulvey, que, no obstante, encuentra en *Vértigo* algunos elementos positivos para la crítica del amor romántico de orden patriarcal, rechazaba con firmeza el Hollywood clásico e hizo votos porque el nuevo cine independiente desarrollase nuevos discursos fílmicos sobre la mujer. De hecho, habría que preguntarse si Hitchcock hubiera podido hacer cine hoy a la vista de la ambigua relación que mantuvo con sus actrices: alguna de sus turbias

relaciones de rodaje bien habría podido cerrarle la puerta de los estudios.

Si nos centramos en *Vértigo*, las razones para el malestar feminista están a la vista de todos. Hitchcock dijo a Truffaut que el personaje interpretado por James Stewart es un hombre que quiere acostarse con una muerta. Es decir: quiere transformar a una chica a la que se ha encontrado por la calle en el gran amor que ha perdido trágicamente al final de la primera parte de la cinta.

Dos párrafos para quien no recuerde la trama o desconozca la película: James Stewart interpreta a Scottie Ferguson, un policía retirado por padecer vértigo al que un viejo compañero de colegio, Gavin Elster (encarnado por Tom Helmore), convoca un día con objeto de que indague sobre la aparente demencia de su mujer. Aunque Scottie vacila, queda subyugado por ella –Madeleine, interpretada por Kim Novak– cuando la ve con su marido en Ernie's, un lujoso restaurante de la ciudad. Elster le ha contado que ella parece poseída por el espíritu de Carlotta Valdes, una lejana antepasada que, según logra averiguar Scottie al hablar con el dueño de una vieja librería, se volvió loca tras verse desposeída de su única hija por el hombre al que amaba. Tras salvarla de una «muerte por agua» al pie del Golden Gate, en un aparente intento de suicidio, Scottie se enamora de Madeleine y ella termina por corresponderle. Y Midge, la amiga que sigue enamorada en vano de Scottie tras haber salido brevemente con él durante los años universitarios, sufre al averiguarlo. Pero la historia de amor está condenada: Madeleine termina por seguir los pasos de Carlota y se tira desde un campanario ante la impotencia de Scottie, paralizado por el vértigo en las escaleras de la torre de una vieja misión española.

La segunda parte empieza cuando Scottie topa con Judy, la vulgar chica de provincias que se parece a Madeleine, en uno de los tristes paseos que da por la ciudad después de haber abandonado el sanatorio donde –para desesperación de Midge, que acude maternalmente a cuidarlo– se le ha diagnosticado «melancolía aguda». Es entonces cuando Hitchcock hace un salto mortal y cambia por primera vez el punto de vista fílmico, dejándonos a solas con Judy. Y entonces averiguamos que Judy *era* Madeleine: la había interpretado ante Scottie como parte del endiablado plan de Elster, que tiró a su mujer ya muerta por el campanario a sabiendas de que el detective jamás llegaría hasta arriba. Eso no lo sabe Scottie, pero ya lo saben los espectadores. Y Judy, que se había enamorado de Scottie haciendo de Madeleine, accede a dejarse transformar: a traer a Madeleine «de entre los muertos» (título de la película en España y de la novela de la pareja Pierre Boileau-Thomas Narcejac adaptada por Hitchcock), a convertirse en la muerta *para* su amado Scottie. Completada esta metamorfosis, ambos viven un breve periodo de felicidad: los dos tienen lo que quieren, o lo más cercano posible a lo que querían. Pero esa felicidad se rompe cuando Scottie ve en el cuello de Judy el medallón que llevaba Madeleine, es decir, la Judy que interpretaba a Madeleine por orden de Elster. Comprende así que le han engañado y lleva a Judy al campanario, forzándose a subir con ella hasta la torre para así «librarse del pasado». Pero cuando ambos están arriba, la voz de una monja que acude alarmada por las voces provoca el pánico de Judy que, vestida como Madeleine, cae al vacío dejando a Scottie sumido en la más absoluta desesperación.

Y bien, ¿cuál es el problema? Basta el diálogo en que la enamorada Judy se deja convencer por el obsesivo Scottie para comprender la índole de las objeciones

feministas:

Judy: Si deajo que me cambies, ¿será suficiente? Si hago lo que me dices, ¿me amarás?

Scottie: Sí, sí.

Judy: De acuerdo, lo haré. Yo ya no me importo.

Si empleamos el vocabulario de la teoría feminista, el amor romántico dominante en la sociedad patriarcal habría conducido aquí a una anulación de la agencia femenina que tiene en los estereotipos vigentes una de sus causas; la otra sería la voluntad de control de un hombre, *Scottie*, que cosifica a *Judy* y la convierte en vehículo de su fetichismo necrófilo. ¡Abajo *Vértigo*!

Más aún, uno de los *Leitmotive* de la película es la referencia al «poder y libertad» de los hombres: poder genérico y poder sobre las mujeres. Cuando Gavin Elster se reúne con *Scottie*, evoca con nostalgia los tiempos del viejo San Francisco, donde todavía podía disfrutarse de «poder y libertad». Después, en la librería de viejo donde *Scottie* conoce la historia de Carlotta Valdes, Pop Leibel, historiador aficionado de esos *good old times*, apostilla tras relatar el triste destino de «la bella, triste Carlotta» que «los hombres podían hacer esas cosas entonces, tenían el poder y la libertad». Y hacia el final de la película, *Scottie*, horrorizado ante la verdad que ha descubierto, lamenta ante *Judy* que «con todo el dinero que [Elster] tenía gracias a su mujer, con todo ese poder y esa libertad, te usó y abandonó». Poder y libertad: de los hombres y no de las mujeres; de los hombres contra las mujeres. Así reza una lectura feminista de *Vértigo*.

El impacto de la teoría feminista sobre la crítica de cine y el modo en que abre el Hollywood clásico a nuevos significados ha sido más que considerable. Y esto se deja ver con claridad en el caso del augusto Robin Wood, gigante de la crítica cinematográfica norteamericana fallecido en 2009. Wood fue un temprano reivindicador de *Vértigo*, hasta el punto de que cuando escribía sobre la película en 1965, siete años después de su estreno, se ve obligado a «intentar justificar» su afirmación de que la película es una obra maestra de extraordinaria belleza. Tras subrayar la transformación que experimenta la novela original en el curso de su adaptación y discurrir acerca de la cualidad *maternal* de Midge, que explicaría el rechazo de *Scottie*, anota que Madeleine «es presentada como un sueño, en cierto sentido; se convierte en nuestro sueño tanto como de *Scottie*». Y añade que Madeleine

representa la satisfacción del deseo en un nivel más profundo y válido que el normalmente ofrecido por una película de Hollywood: llegados a este punto de la película, ella ha evocado en *todos nosotros* ese anhelo por algo que trasciende la realidad cotidiana que es tan básico a la naturaleza humana [cursiva mía].

Pasado un cuarto de siglo, sin embargo, Wood volverá a *Vértigo* tras haber asimilado los elementos esenciales de la crítica feminista al cine clásico, tal como se encuentran no sólo en el texto seminal de Mulvey, sino también, en el caso de Hitchcock, en el libro [The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory](#), de Tania Moldeski.

Éste aparece en 1988 y Wood escribe un año después, declarándose feminista y dispuesto a revisar sus juicios del pasado (el volumen [Hitchcock's Films Revisited](#) compila el volumen original de 1965 y los textos posteriores). Wood se acusa retrospectivamente a sí mismo de «sexismo» y encuentra en su valoración inicial de la película dos grandes fallas: no somete a crítica la noción de amor romántico ni se apoya en la teoría psicoanalítica a la hora de abordar la configuración del deseo en la sociedad patriarcal. Y, sin embargo, no ve en Hitchcock a un autor «machista», sino a alguien que mantiene una tensa ambigüedad hacia la feminidad. En el caso de *Vértigo*, esa ambigüedad permite incluso una lectura feminista de la película: la revelación de la verdadera identidad de Judy muestra a los espectadores a una joven que no es una obra de arte, sino un ser humano, «exponiendo así la monstruosidad de un proyecto [el de Scottie] construido sobre las demandas “infantiles” del ego masculino regresivo y su negación de la realidad humana de la mujer». Tomar conciencia del inhumano experimento desarrollado por Scottie sobre Judy, dice, convierte el último tercio de la cinta en una experiencia dolorosa que nos permite tomar debida conciencia del control masculino de los deseos de la mujer en la sociedad patriarcal. ¡Arriba *Vértigo*!

Desde luego, es una interpretación plausible y enriquecedora. Pero no es, porque no puede ser, la única posible. En [Hitchcock's America](#), Paula Marantz Cohen ha escrito que

las críticas feministas que insisten en que el amor de Scottie por Madeleine se basan en una fantasía de poder patriarcal tienen razón, por supuesto, pero pierden de vista los impulsos contrarios que la obsesión pone en juego.

Ella misma habla, en lenguaje psicoanalítico que, no obstante, puede remitir también a la teoría platónica del amor, a la existencia de una «falta» en Scottie; por su parte, Donald Spoto ha sugerido que el gran tema del cine de Hitchcock es la «pérdida». Asimismo, Florence Jacobowitz, en [A Companion to Alfred Hitchcock](#), lamenta que buena parte de esa crítica se base en la premisa de que el realismo cinematográfico «fija» al espectador en una posición estática de identificación con los protagonistas, minusvalorando la significación de las convenciones genéricas, las metáforas y el tono, la ironía o el estrellato. Dicho de otra manera, la crítica feminista es enriquecedora salvo que aspire a gozar de un monopolio interpretativo que la convertiría en empobrecedora: no puede dejársela fuera, pero tampoco se la puede dejar sola. Es una angulación más de la mirada, pero no la única ni necesariamente la preferible. Ya se ha dicho que *Vértigo* resiste poderosamente cualquier intento de reducción analítica: impermeable a la univocidad, es una obra abierta que no deja de interpelarnos.

Buena muestra de ello es la lectura que propone Jonathan Freedman en el capítulo con que contribuye al citado *Hitchcock's America*, publicado en 1999 y coeditado por él mismo. Freedman sostiene que Hitchcock ofrece en la película una acerba y subversiva crítica de la cultura terapéutica que, derivada del psicoanálisis, se extendía por entonces en la cultura popular de masas y la conciencia pública norteamericanas. El director británico sugeriría en *Vértigo*, a partir del paralelismo entre la resolución detectivesca de un crimen y la cura terapéutica de una neurosis, que lo primero es mucho más sencillo que lo segundo. Mientras que la recreación que Scottie hace de Madeleine sería una «autoterapia», un «psicoanálisis salvaje», el regreso a la torre

habría de funcionar como una cura. Así lo plantea el propio Scottie: «Hay una última cosa que tengo que hacer... y seré libre del pasado». Pero no es el caso, claro: el pasado se convierte en un eterno presente para ese hombre que queda, en la última imagen, colgado ante el abismo del tiempo. Simultáneamente, la película puede verse como un regreso a Freud: al Freud ignorado en esa recepción popular, el que habla de lo siniestro y del malestar de la cultura.

Tampoco ésta es, claro, la única interpretación posible de *Vértigo*, ni una que podamos situar en el centro de su recepción a la vista de los ejes temáticos de la película. Pero nos muestra su equivocidad, su riqueza interior. Y todo ello sin hacer mención de su impecable puesta en escena, de sus motivos visuales, del uso psicológico del color, de la prodigiosa banda sonora o del empleo de la morfología de San Francisco. Incluso limitándonos a su trama, las valiosas contribuciones de la crítica feminista están lejos de ser concluyentes o agotar el catálogo de las posibles lecturas de la película. En el interior de esa espiral interminable, sin embargo, ya nos dejaremos caer la semana que viene.