

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

Manuel Arias Maldonado

Decíamos la pasada semana que *Vértigo*, la obra cumbre de Alfred Hitchcock, fue estrenada en San Francisco hace ahora sesenta años. Y que no sólo ha resistido bien el paso del tiempo, sino que, a diferencia de su protagonista, se ha sobrepuesto a él y luce más viva que nunca. Prueba de ello es que siguen apareciendo monografías sobre la película: la última, [The Philosophical Hitchcock. 'Vertigo' and the Anxieties of Unknowingness](#), donde el filósofo Robert B. Pippin reflexiona tomando la película como base sobre la general incapacidad del hombre moderno para *leer* las intenciones o los sentimientos del otro. Y como una obra abierta no sólo mantiene un núcleo interpretativo esencial que expresa sus cualidades originales, sino que está abierta a lecturas posteriores, nos preguntábamos aquí de qué manera incide sobre nuestra consideración de la película el éxito del movimiento #MeToo. Es decir: si la aplicación a *Vértigo* de una epistemología feminista supone su ruina moral o, al menos, el descrédito de las interpretaciones tradicionales.

En realidad, como señalábamos también, la lectura feminista de *Vértigo* no es cosa de los últimos años. Tras la publicación del artículo de Laura Mulvey sobre la «mirada masculina» en 1975, se multiplicaron los análisis feministas del cine clásico y, como vimos, el propio [Robin Wood](#) revisó con arreglo a esa nueva clave el estudio que dedicara a la película en 1965. Ni que decir tiene que esa crítica denuncia la visión patriarcal contenida en la película y que la existencia de la película misma contribuye a perpetuar, si bien Wood adelantaba ya posibilidades interpretativas diferentes en el último tercio del filme. Este párrafo de John Russell Taylor sintetiza bien cuál sería el problema de Scottie para el feminismo:

La pasión del héroe por la muchacha en la segunda parte de la película no es perversa porque él siga amando a alguien que cree que ha muerto [...], sino porque es incapaz de reaccionar ante la mujer real, viva, hasta que la ha dominado y transformado, *totalmente en contra de su voluntad*, en la imagen de su amor perdido. En otras palabras, ha preferido la fantasía a la realidad, y ha tratado de transformar la realidad en fantasía por la propia fuerza de su obsesión [la cursiva es mía].

Una obsesión descrita con involuntaria agudeza por la encargada de la casa de modas en la que Scottie lleva a Judy en busca del viejo armario de Madeleine, perseverando hasta encontrar exactamente las prendas que llevaba su viejo amor: «Usted, realmente, sabe lo que quiere». Que es algo muy distinto a saber lo que se hace; en este caso, avanzar por el camino de la propia perdición. Así que tiene razón en parte Donald Spoto cuando describe el amor de Scottie como un «falso amor», es decir, como una pasión caracterizada por el narcisismo (Scottie no «ve» al otro, a Judy) y neuróticamente autodestructiva (pues nuestro hombre acaba ciertamente destruido). De hecho, he aquí una de las razones por las que la lectura feminista de la película no

puede pasarse por alto ni tampoco ser la única: difícilmente puede decirse de Scottie que tenga un «proyecto» para Judy, sino que más bien es incapaz de dominar una pasión obsesiva cuyo objeto es recuperar a un ser amado de las garras implacables del tiempo, sin reparar en medios ni percatarse del monumental autoengaño que ello comporta. Scottie, sí, prefiere la fantasía a la realidad, y en esto no es el único: no hace falta haber leído a Lacan para saber que la fantasía forma parte de nuestra realidad. ¡No digamos en el amor! Pero su propia obsesión incorpora elementos psicológicos y emocionales que trascienden el marco explicativo que proporciona el concepto de patriarcado: estamos ante un hombre superado por sus impulsos y finalmente devastado por ellos.

De la justamente célebre conversación entre Alfred Hitchcock y François Truffaut solemos extraer, en lo que a *Vértigo* se refiere, la idea de que el personaje interpretado por James Stewart quiere «acostarse con una muerta» al tratar de recrearla en una mujer viva. Es un ejercicio de necrofilia que incluye la paradójica imagen de una desnudez inversa: Judy termina de transformarse en Madeleine cuando se arregla el pelo a la manera de la muerta, broche final al proceso de transformación impuesto por Scottie. Pero Hitchcock añade algo decisivo para la recta interpretación de la película: «Contamos la historia desde el punto de vista de un hombre que es un emotivo». Es decir, que lo vemos *todo* a través del filtro de las emociones inestables y violentas de Scottie, un hombre que *se deja llevar* por sus impulsos. Si el Frédéric de *La educación sentimental* de Flaubert arruina sus posibilidades vitales a causa de una pasión amorosa nunca satisfecha y siempre contenida, Scottie hace exactamente lo contrario: se abandona a esa pasión enfermiza y termina por destruir el objeto de su amor, además de a sí mismo.

Claro que hablar de pasiones amorosas «enfermizas» tiene algo de pleonasma: toda gran pasión, sea cual sea el juicio moral o clínico que hagamos sobre ella, tiene elementos enfermizos y obsesivos. En su tempranísima lectura de la película, en 1959, Guillermo Cabrera Infante dice que *Vértigo* no sólo es una versión estadounidense del mito de Orfeo, sino «el primer gran filme surrealista». También Amparo Serrano de Haro ha defendido esta tesis, llamando la atención sobre el empleo de los objetos –una constante en el cine del Hitchcock– como expresión de las ambivalencias humanas. Por algo ha defendido Edgar Morin en su estudio sobre el medio cinematográfico que los lenguajes del cine y la psicología a menudo coinciden, y no por casualidad: las películas están construidas a imagen y semejanza de nuestra psique. Así que el «falso amor» del que habla Spoto puede también entenderse como un «*amour fou*», el *amor loco* del que hablaban los surrealistas; una pasión devoradora que puede condenar a quienes lo sufren/disfrutan. Interrogado hace un par de semanas en las páginas de *Financial Times* por las contradicciones en que incurre debido a su amor por Isabel Preysler, Mario Vargas Llosa, protagonista del papel cuché tras haber arremetido contra la «civilización del espectáculo» en un ensayo reciente, adujo justamente eso: que estaba viviendo un *amour fou* y que cualquiera que haya vivido uno sabrá entenderlo. En *Vértigo*, el contrapunto de esa pasión destructiva está representado por Midge, la enamorada que no es elegida y sufre por ello. Cabrera Infante escribe al respecto de este personaje y su función:

La amiga realista y práctica –el único personaje racional de la película– viene

directamente de la psicoanalista de *Spellbound*, de la novia de *La ventana indiscreta*: su mundo es el mundo pragmático de la publicidad y la Coca-Cola, su gran ideal es la felicidad doméstica. Al destruirlo, Hitchcock ha escogido la gran pasión romántica, el arrebató y la irracionalidad como metas futuras de su cine.

Cine surrealista y cine romántico, pues: un cine que habla de la pasión, la irracionalidad, el exceso. En ese marco, las objeciones feministas encuentran un obstáculo que sólo puede sortearse apelando al *contenido* de esa irracionalidad, esto es, atribuyendo al patriarcado el carácter manipulativo de una pasión que adopta tintes necrófilos y anula la personalidad de Judy. Pero el argumento de que Judy no es considerada por Scottie *en sí misma* resulta trivial: si el enamoramiento es, como dijo Ortega, un fenómeno de la atención –atención que se tensa y dispone en lo sucesivo exclusivamente hacia el sujeto amado–, Scottie sólo *percibe* a Judy en la medida en que le recuerda a Madeleine: a las demás mujeres ni siquiera las ve. Es más: dado que Judy hizo de Madeleine, difícilmente podremos reprochar a Scottie que experimente algún tipo de *reconocimiento* de orden pasional cuando topa con Judy. Por esa misma razón, no es inverosímil que termine por encontrársela en una ciudad cuyo centro es manejable: su mirada estaba adiestrada para encontrarse con un fantasma, como sucede con quienes han sufrido una ruptura traumática y creen ver el rostro de la amada en el de otras paseantes.

Detrás del obsesivo intento de Scottie por recuperar a Madeleine a través de Judy no sólo hay un deseo de control masculino, pues, sino un intrincado nudo de motivos psicológicos y afectivos. Spoto concede este punto cuando señala que, si bien los impulsos del desventurado detective son sexuales y dominantes, «los gestos están llenos de miedo». No hay más que ver el nerviosismo de Scottie cuando espera que Judy regrese de la peluquería donde se ha teñido el pelo para dar el salto final de la mundanidad (la morena Judy) a la fantasía (la rubia Judy). Hay que tener en cuenta que Scottie pertenece a esa galería de personajes hitchcockianos a los que les suceden cosas porque se encuentran libres y sin nada que hacer: eso que Eugenio Trías llama «el hombre disponible», sin vida familiar ni ocupación vocacional. El propio Scottie, hablando con Midge, se refiere a sí mismo como «*the available Ferguson*», un eterno soltero por lo general desocupado. Charles Barr ha llamado la atención sobre el anuncio radiofónico que oímos al comienzo de *La ventana indiscreta*, también protagonizada por un James Stewart «disponible»:

¡Hombres! ¿Tenéis ya más de cuarenta años? Cuando os levantáis por la mañana, ¿os sentís cansados y gastados? ¿Experimentáis esa sensación de languidez?

Son unas frases que bien podrían dirigirse a Scottie, el policía retirado que vive sólo en las inmediaciones de Lombard Street y se entretiene visitando de cuando a cuando a su amiga Midge. Alguien, en fin, lejos del paradigma patriarcal del feminismo y secretamente angustiado, más bien, por una prolongada soledad. A ese Scottie difícilmente podríamos atribuirle de entrada ese «poder y libertad» que constituye uno de los motivos de la película; un poder y una libertad que se predicán, justo es subrayarlo, de los hombres *del pasado*: el potentado que arruina la vida de Carlotta Valdes, los barones del viejo San Francisco, o ese Gavin Elster que no puede reproducir contemporáneamente esas conductas y recurre al crimen para librarse de su esposa. Es

precisamente la debilidad de Scottie, que Elster conoce, lo que explica su elección: el policía incapacitado por el vértigo será una marioneta perfecta para la ejecución de su plan porque, enamorándose de Madeleine, la Madeleine interpretada por Judy, perderá su «poder y libertad». Se convertirá en un títere de Elster y en una víctima de su propia pasión: la pasión por una mujer que no existe. Y cuando ejerce poder, o pone de manifiesto eso que la filosofía contemporánea llama su «agencia», lo hace en un sentido muy diferente al de Elster. Chris Marker lo explica así:

Allí donde Elster reduce la fantasía a sus manifestaciones más mediocres (riqueza, poder, etc.), Scottie la transmuta en su forma más utópica: se sobrepone al daño más irreparable que pueda causar el tiempo y resucita un amor que está muerto. La segunda parte de la película, al otro lado del espejo, no es sino un intento desquiciado y maniaco de negar el tiempo, recreando mediante signos triviales pero necesarios (como signos de una liturgia: ropa, peinado, pelo) a la mujer cuya pérdida él nunca ha sido capaz de aceptar.

Un hombre contra el tiempo: la espiral que aparece en los créditos, en el título, en el peinado de Carlotta; la que se insinúa en la verticalidad de San Francisco y en las escaleras del campanario. No es el vértigo espacial de la caída, sino el vértigo de la temporalidad. Y si Elster quiere reinventar un San Francisco donde los hombres y las mujeres eran diferentes, Scottie quiere rescatar de la muerte a esa Madeleine que lo había salvado de la soledad existencial. Por eso Marker defiende que la segunda parte de la película es un sueño, una fantasía del catatónico Scottie orientada a justificar ante sí mismo que ha perdido a la mujer que amaba. Esa película comenzaría cuando, tras abandonar Midge el solitario pasillo de la clínica donde Scottie se haya confinado, mudo y con la mirada perdida tras la muerte de Madeleine, la pantalla funde a negro. Que esta hipótesis sea verosímil confirma la cualidad polisémica de *Vértigo* y la imposibilidad de reducirla a una sola lectura.

Naturalmente, esa interpretación encuentra su obstáculo más sólido en la arriesgada maniobra que, contra el criterio de sus colaboradores, ejecuta Hitchcock una vez que la película ha consumido ya sus primeros dos tercios. Esto es: en el cambio de punto de vista que se produce cuando nos quedamos con Judy tras marcharse Scottie del motel donde ella vive, después de su primer encuentro, y averiguamos que ella *era* Madeleine. O bien: que la interpretaba para Elster y que, al hacerlo, se ha enamorado de Scottie. Y se ha enamorado de él tan perdidamente que se muestra incapaz de dejar la ciudad, a pesar de haber hecho ya la maleta, decidida a alejarse del desvalido Scottie, ese hombre que padece «melancolía aguda» a juicio de los médicos y cuya cara ha cobrado vida tras ver a Judy e intuir las posibilidades que ella presenta como trasunto de Madeleine. Antes, en una conversación que puede entenderse como burla hacia la práctica terapéutica, el médico que trataba a Scottie dice a Midge que las personas que han sufrido una pérdida traumática no admiten un tratamiento sencillo, y, cuando Midge aclara que el paciente estaba enamorado de la mujer perdida, el psiquiatra concede que «eso complica las cosas».

Pero también las complica para Judy, cuya irrupción como personaje con entidad propia transforma la película en su parte final. Si una de las reglas de oro del suspense hitchcockiano fue siempre dar al espectador más información que a los personajes, de

manera que una conversación entre dos personas en una cafetería se convierte en algo completamente distinto si el público sabe que hay una bomba a punto de estallar debajo de la mesa, en *Vértigo* experimentamos eso que Jean Douchet ha llamado «suspense metafísico», ya que el público sabe que Judy es Madeleine, pero Scottie no lo sabe y no sabemos si lo sabrá, ni cómo lo averiguará. Eugenio Trías va más allá y sostiene que Judy es el verdadero sujeto de la narración, pues ella es quien «confiere sentido a todo el filme 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». A través de Judy, en otras palabras, hemos abandonado el punto de vista «emotivo» que, según el propio Hitchcock, domina el resto de la narración.

Ahora bien, sucede que Judy también es una «emotiva». Aunque su aparición clarifica súbitamente el sentido de lo que hemos visto en la primera parte de la película a través de los ojos de un Scottie manipulado por el plan maestro de Elster, ella es alguien que se ha dejado llevar por una pasión inconveniente. Además, Judy *ha* enamorado a Scottie y *se ha* enamorado de Scottie interpretando a alguien distinto: a otra mujer. Pero hay que tener aquí en cuenta algo extraordinario en el contexto de la película, a saber, que el personaje sobre el que gravita fantasmáticamente la atención de los demás personajes y del público es alguien que *no existe*. Madeleine, tal como Judy la representa ante Scottie, no es la esposa de Elster, por mucho que pueda semejarsele: es una creación de Elster a la que Judy da vida y que la imaginación de Scottie termina por completar a partir de los signos externos que se le ofrecen. Pensemos en la larga persecución inicial, cuando el exdetective sigue a Judy en coche mientras ésta interpreta a una Madeleine poseída por el espíritu de su antepasada Carlotta; durante el trayecto, Scottie está imaginando, proyectando, fantaseando sobre la mujer que tiene delante, pero se mantiene a distancia. Nunca vemos a la Madeleine real, y la Madeleine que pasa por tal tiene mucho de fantasía: rasgo común a tantas relaciones amorosas, al menos en su fase inicial, que no sabe uno si atribuir al patriarcado, a la mitología del amor romántico o a los elementales mecanismos que se ponen en marcha cuando nos sentimos atraídos por alguien a quien todavía apenas conocemos.

Tampoco conviene olvidar que la película es primeramente el resultado del «guion de hierro» (la expresión es de Eugenio Trías) que Elster escribe para deshacerse de su esposa. Miguel Marías ha señalado que la película es una sucesión de puestas en escena sucesivas y orquestadas por el supremo hacedor que es Hitchcock, ese Elster que queda fuera de la pantalla. En la primera de ellas, la que hace posible las demás, nos encontramos a una Judy que ha aceptado interpretar un papel milimétricamente pensado por Elster: la mujer hermosa y enloquecida. De ese papel sólo escapa en contadas ocasiones, dejando entonces que asome una verdad que sólo podremos reconocer durante el segundo visionado de la película: cuando ella dice que «las cosas no deberían haber salido así» antes de subir las escaleras del campanario, o su disposición durante esa escena clave que sucede en casa de Scottie tras el fingido intento de suicidio de ella al pie del Golden Gate Bridge. En la intimidad del apartamento, después de haber sido ella desnudada por él, ambos comparten una taza de té y algunas confidencias. Su encuentro está mediado por la mentira, pues ella no es Madeleine, pero Hitchcock logra con su puesta en escena hacer manifiesta la atracción mutua: Judy está enamorándose y, sin querer, nos da alguna clave al respecto. «No se debe vivir solo», dice ella con evidente sinceridad, aproximándose con ello a la condición existencial de ese «hombre disponible» que es Scottie. Ella, la chica de

Salina (Kansas), que trata de buscar su lugar en la gran ciudad y que, de momento, vive en un triste motel de segunda. Así que la actriz, Judy, escapa al férreo guion escrito por Elster y se enamora de Scottie, introduciendo un factor puramente humano –imprevisible– en la trama. Judy afirma ahí su «agencia», su capacidad para rebelarse contra el papel que le ha sido asignado. Y cuando el espectador conoce a Judy Barton, los mecanismos de identificación se complican. José María Carreño lo explica así:

su trayectoria no es tan pasiva como parecía, pues Judy (Madeleine) se enamoró de Scottie, y, a partir de esto, su historia no es tan claramente la de un fingimiento, algo más sucede en ese entramado de la doble identidad [...]. Y es que Judy no simuló ser Madeleine, Judy se convirtió en Madeleine, Judy *fue realmente* Madeleine.

También Chris Marker cree que Judy se convierte en Madeleine al interpretarla, algo que, a juicio de Carreño, sucede porque mediante ese *amour fou* ella «accede a estadios más altos de su personalidad»: la relación la transforma, o ella se transforma en la relación. Por eso, aunque Spoto concede que Judy «se ve compelida –*por su propia pasión*– a convertirse de nuevo en una persona inexistente», hay razones para dudar de que Judy no *haya sido* Madeleine. Quizá John Russell Taylor se equivoca entonces cuando afirma categóricamente que Judy se convierte en Madeleine «totalmente en contra de su voluntad». El dilema es trágico: Judy quiere a Scottie, pero sabe que Scottie *no puede* querer a Judy, y quizás ella misma se gustaba como Madeleine. No quiere eso decir que la interpretación que hace Robin Wood, de acuerdo con la cual esta tercera parte de la película revela los mecanismos opresores del patriarcado y la malsana fantasía del amor romántico, sea equivocada: si se entiende que las acciones de Judy responden a una radical heteronomía y ella ha sido anulada como sujeto de decisión, resulta una lectura plausible. Sin embargo, también podemos ver a Judy como alguien que, al igual que Scottie, es víctima de su propia pasión: pasión por otra persona y por aquello que ambos encontraron al enamorarse en el curso de una representación orquestada por Elster.

¿Víctima o también beneficiaria? Ambos parecen radiantes durante las breves semanas o meses –el tiempo transcurrido no se explicita– que siguen al beso de reencuentro en el motel y preceden al fatal descubrimiento, por parte de Scottie, de la manipulación de que ha sido objeto. Es ese encontronazo con la realidad lo que destruye a la pareja, poniendo de paso un final a esa otra fantasía que es la película. Una, afortunadamente, que no nos destruye. Y de la que nunca nos cansaremos.