



▶ **Scottie y Madeleine,**
personajes de *Vértigo*.



La película de Alfred Hitchcock obtuvo, casi de lejos, la mayor cantidad de votos en la encuesta que realizamos en este número de *Ventana Indiscreta*. Es un filme al cual quisiéramos volver, en un próximo número, para dar mayores luces sobre la popularidad que ha alcanzado. Por ahora, presentamos un texto que encuentra conexiones entre el mundo ficcional de *Vértigo* y el gusto por ver y hacer cine.

José Carlos Cabrejo

VÉRTIGO

NEBLLIGO

¿QUÉ NOS DICE SOBRE EL CINE?

Vértigo (1958) es probablemente la película que ha logrado ser objeto de la mayor cantidad de interpretaciones, análisis e investigaciones en la historia del cine. Según Inga Pelliša, en su texto “Interpretaciones de *Vértigo*” (2008), las aproximaciones al filme principalmente han sido surrealistas, trágico-románticas, autobiográficas, psicoanalíticas y feministas. No obstante, poco o casi nada se ha dicho de las apreciaciones metacineamatográficas que puede inspirar esta adaptación de la obra literaria *De entre los muertos* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac.

La cinta de Alfred Hitchcock que sí ha sido blanco recurrente de ese acercamiento es *La ventana indiscreta* (1954). Recordemos que en los años cincuenta aparecieron varios filmes que “hablaban” del propio Hollywood, de los sets, de los rodajes o de las relaciones entre los actores, como *El ocaso de una vida* (1950) de Billy Wilder, *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen y Gene Kelly o *Ha nacido una estrella* (1954) de George Cukor.

En efecto, *La ventana indiscreta* es considerada por muchos como “el metadiscursio filmico clásico por antonomasia” (Zumalde 2005: 11), con un protagonista (interpretado por James Stewart) enyesado y que, como los espectadores, se mantiene sentado, en una silla de ruedas y dentro de su departamento. Desde él, como un cineasta que decide “recortar” imágenes de la realidad, asume la posición de un *voyeur*; que desde una ventana y con un larga vista observa todo aquello que hacen sus vecinos, lo que ocasiona que, finalmente y sin pretenderlo, se vea envuelto en un crimen. Aquel personaje es una representación metafórica de quien ve películas, pero también de quien las realiza.

Pues, en términos *virtualizados* (Fontanille 2001: 58-59), lo mismo ocurre en *Vértigo*. Es una película en la que los tres personajes centrales forman parte de una alegoría que representa las labores cinematográficas propias de un director y un actor. Gavin Elster (Tom Helmore), Scottie Ferguson (James Stewart) y Judy Barton (Kim Novak) progresivamente se revelan en la ficción como los equi-

El esposo criminal actúa como el director que hace uso de una serie de artificios para engañar a Scottie, quien se desenvuelve, en ese sentido, como alguien que se deja seducir por mentiras escénicas, tal como ocurre con el espectador sentado en una butaca del cine.

valentes de sujetos que interpretan papeles y dirigen puestas en escena.

SCOTTIE COMO ESPECTADOR

Al inicio del filme, Gavin Elster parece actuar y a la vez dirigir un *thriller* con inclinaciones hacia el fantástico. Con absoluta naturalidad, le miente a Scottie, y le señala que, dada su experiencia como policía, siga a su esposa, Madeleine, ya que esta actúa extrañamente, como poseída por el espíritu de Carlotta Valdés, una mujer fallecida el siglo anterior. En ese sentido, Judy Barton, quien se hace pasar por la pareja de Elster, es, más que una simple impostora, una actriz contratada para participar en una calculada puesta en escena en el campanario de una misión española. Así, se aprovecha de la acrofobia del personaje de Stewart, con el objetivo de conseguir la muerte “verdadera” de la esposa y la muerte “falsa” del “personaje” que encarna Judy.

Ese aspecto del filme de algún modo ya había sido apuntado por Pablo Ferrando García en su escrito “*Vértigo/De entre los muertos* (1958). De lo cotidiano a lo sublime”, cuando afirma que “el pasado cobra vida sobre una ‘ficción’ diseñada por Gavin Elster, aunque tanto Scottie como el espectador lo ignoran” (García 2008: 54).

Siguiendo ese apunte, el esposo criminal actúa como el director que hace uso de una serie de artificios para engañar a Scottie, quien se desenvuelve, en ese sentido, como alguien que se deja seducir por mentiras escénicas, tal como ocurre con el espectador sentado en una butaca del cine.

No es casualidad también que Miguel Ángel Muñoz se refiera a Elster como un “*metteur en scène* del complot” (Muñoz 2008: 48).

Asimismo, Faustino Sánchez manifiesta que Elster sería una representación del mismo creador de *Vértigo* mientras que Scottie lo sería del espectador. Judy Barton, por su parte, encarnaría el propio arte de manipulación llevado a cabo de forma muy “cinematográfica” por Gavin:

Por un lado está el policía retirado, Scottie, encarnado por James Stewart, prototipo absoluto del americano medio, serio, ejemplar, de intachable moralidad. Él sería el espectador. Por otro lado está su amigo Gavin Elster, que mueve los hilos y contrata a Scottie (“alguien de confianza”, remarcando la connotación moral) para que siga y “proteja” a su esposa, consiguiendo así no solo utilizarlo y engañarlo, sino que le hace ser consciente de su propia bajeza moral (según los cánones de aquel momento y, por otro lado, aún hoy vigentes) al relacionarse amorosamente con la esposa de un amigo. Así pues, Gavin Elster sería el propio Hitchcock, que en tantas películas juega con la moral del espectador, haciendo que este entre en empatía con el villano y luego se dé cuenta de cuáles han sido sus sentimientos. Por último, Kim Novak, Madeleine/Judy, completa el trío, encarnando al objeto pasivo (comprado por Gavin, prostituido, mostrando una vez más la misoginia del director británico) de perdición, sobre el que se lleva a cabo la pantomima de la manipula-



► James Stewart y Kim Novak protagonizan *Vertigo*.

ción. Sobre ella se manipula, como se manipula sobre la pantalla de cine, y en ella se centra la mirada obsesiva de Scottie, de la misma manera que sobre la pantalla se cierne continuamente la mirada voyeurística y ansiosa del espectador. ¿Qué es Madeleine entonces? ¿Qué es Judy? Si ambas son el cine, ¿no puede ser Madeleine el cine que el espectador cree ver en las películas de Hitchcock y que en realidad no existe? ¿No será Judy lo que se esconde detrás de esas películas que nos parecen tan refinadas, pulcras y exquisitas? ¿No equivale el refinamiento de Madeleine encubridor de la rudeza de Judy a los impecables filmes de Hitchcock, que esconden en su interior todo un submundo de tortura, obsesión y bajeza? (Sánchez 2008: 66).

SCOTTIE COMO DIRECTOR

Vertigo va más allá. En efecto, Gavin Elster actúa a la manera de un director de cine que hace actuar, ante los

ojos embelesados de un Scottie espectador, a Judy Barton como Madeleine. Sin embargo, una vez que se da la primera “muerte” de Madeleine, el personaje de Stewart pasa a ser director y actor de su propia “película”, una más próxima a las claves de un melodrama de obsesión y locura, de amor *fou*, como *Abismos de pasión* (1954) de Luis Buñuel, cinta que recoge parte de la sensibilidad surrealista de su director y que también aborda el tema de la necrofilia.

Una vez que Scottie supuestamente pierde a Madeleine en el campamento de la misión española, ve el reflejo de ella en diversas mujeres que pasan a su alrededor —como ocurre décadas después con el protagonista de *En la ciudad de Sylvia* (2007) de José Luis Guerin, que encuentra a su musa proyectada en diversas féminas de las calles de Estrasburgo— y que “recorren” sus mismos pasos, en todos aquellos escenarios en los que él la tuvo a su lado. El protagonista deambula como alma en pena como

si estuviera haciendo un *casting* para encontrar a la nueva intérprete de su añorado fantasma. La mirada del trastornado expolicia, de pronto, se centra en el rostro de Judy Barton, que lleva un vestido verde (el color que siempre acompañaba la imagen de la supuesta esposa de Gavin Elster) y camina por una vereda acompañada de amigas. La ve convencido de que ella debe ser la actriz que dé vida a una mujer que en realidad solo vivió en su imaginación.

Cuando Scottie persuade a Judy para salir, la convierte en su fetiche y actriz. Obsesivamente, insiste en que se vista exactamente como Madeleine, y da órdenes en un local de ropa sobre cuál debe ser el traje que vista ella para parecerse a la amada muerta. Lo mismo hace en un salón de belleza: señala con precisión a una mujer cómo es que la Barton debe ser peinada y maquillada. Actúa como el cineasta que es dueño absoluto de su puesta en escena, y por ello aparecen varios planos de detalle que mues-

LAS OTRAS LECTURAS DE VÉRTIGO

Bajo la lectura surrealista, Guillermo Cabrera Infante calificó a la célebre cinta de Hitchcock como el “primer gran filme surrealista”, por sus secuencias de aire encantado e irreal. El plano de detalle del ojo de Kim Novak en los créditos iniciales recuerda a muchos el globo ocular cercenado de *El perro andaluz* de Luis Buñuel, que, como el que aparece en la obra del realizador británico, se abre a una visión casi onírica del mundo. Desde la perspectiva de una tragedia romántica, *Vértigo* es vista también como un hilvanado mítico, que cruza el mito de Orfeo (quien, como Scottie, rescata a su amada de entre los muertos) con el de Pigmalión, que crea a una escultura inspirada en una mujer perfecta, del mismo modo que el personaje de James Stewart moldea la imagen de Judy Barton para que se vea exactamente igual a la idealizada Madeleine. El acercamiento autobiográfico a *Vértigo* relaciona su aparente visión misógina y sádica con la propia personalidad de Alfred Hitchcock.

Por otro lado, las lecturas psicoanalíticas apuntan a algunos simbolismos, como la caída del colega policial del Scottie al inicio del filme (que reflejaría la muerte de la figura paterna) o la forma casi tierna en que Midge (Barbara Bel Geddes) le habla al protagonista, la coloca como la figura de la madre en el relato. En la entrada feminista, Laura Mulvey señala en su texto “El placer visual y el cine narrativo”, que *Vértigo* es el reflejo de un cine que muestra una mirada masculina activa, que reduce la visión de lo femenino a un mero objeto pasivo y de deseo.



tran los dedos o los ojos de Judy arreglados: son encuadres cerrados que parecen imágenes de un *making-of* de la película que él tiene en mente.

SCOTTIE COMO ACTOR

Por ello, una vez que Judy aparece con una imagen casi exacta como la de Madeleine, en la habitación del hotel Empire, Scottie parece aún no querer tocarla. Se queja de que no cumplieron con algunos detalles específicos que solicitó para el maquillaje. Así, Judy se somete absolutamente a las órdenes de su “director” y aparece, saliendo de un cuarto contiguo, ante sus ojos con el peinado que él esperaba. Su imagen es nublada y espectral, como aquellas que apreciaba el protagonista cuando, por órdenes de Gavin Elster, seguía a Judy/Madeleine, mientras caminaba cruzando un cementerio.

Esas visiones de Scottie, poseídas por un aura feérica, mágica, irreal, regresan para concentrarse en la Madeleine resucitada ante sus ojos. Él se convierte en el espectador de su obra cumbre, en el Pigmalión que está ante su perfecta escultura femenina, en el hombre que aprecia en Judy los rasgos de una mujer que en verdad no existe; características que engloban lo que Jacques Lacan denomina *agalma*, ese “algo” que el amante encuentra en el otro, y que en realidad este no posee (Salecl 2002: 59).

Es importante notar que mientras que el Scottie/espectador, sentado en un mueble/butaca, es representado en encuadres que no poseen mayores artificios, la Madeleine que emerge “de entre los muertos” en el hotel se le aparece como una imagen cinematográfica brumosa, extraída de una cinta de fantasmas (esos registros visuales opuestos son casi los mismos que se percibían en las escenas de Scottie mirando a Madeleine/Judy caminando entre lápidas o ramos de flores; él se ve en encuadres más depurados, y ella en imágenes de halo fantástico, casi de ensueño. Reflejan también la contraposición figurada entre un espectador y una pantalla que proyecta un filme de aire surreal). En ese espacio cerrado



► Kim Novak interpreta dos mujeres distintas *Vertigo*.

e íntimo, el personaje principal de *Vertigo* es como un prisionero de la caverna de Platón, que atribuye una condición verídica a una mera presencia lumínica e ilusoria.

Cuando ella se le aproxima, con la romántica música *in crescendo* de Bernard Herrmann, se aprecia un efecto similar al de algunos personajes de *Sherlock Jr.* (1924) de Buster Keaton o *La rosa púrpura del Cairo* (1985) de Woody Allen que escapan del mundo de “ficción” hacia el “real”. Madeleine es como una mujer que sale de una pantalla nebulosa y la cruza para estar al lado de Scottie. Sin embargo, cuando él la abraza, crea su propio “filme”. Recuerda uno de los últimos lugares en que pudo besarla: ve a su alrededor, dentro de la misma habitación, el carruaje de la misión española. Al sentir a Judy como el reflejo fiel de Madeleine, y tenerla cerca, solo necesita “colocar” en su mente el escenario final que compartió con Madeleine, transformarlo

en un plató imaginario, para finalizar la “película” que dirige y protagoniza.

Judy, por su parte, también es una “actriz” que “dirige” su propio filme. Ella decide incluso seguir haciéndose pasar por la idealizada Madeleine, al colocarse, hacia el final de la cinta y nuevamente, el collar de Carlotta Valdés. Eso la delata y deja en evidencia ante Scottie. Por eso, y a modo de curar su acrofobia, él la conduce hacia el campanario en el que murió la “verdadera” Madeleine y le reclama por sus mentiras. Él es el espectador que logró encontrar las incoherencias en el guion de Judy, pero al menos reconoce que sí tuvo una buena interpretación en la “cinta” de Elster: “Actuaste muy bien como la esposa”, le dice casi coléricamente.

Por eso mismo, una vez que descubre los trucos escénicos de Judy, no cabe más que su muerte inminente, cayendo desde el campanario de la misma forma que la esposa de Gavin Elster. Como la Madeleine que ama

Scottie, la imagen de una ficción cinematográfica solo puede estar viva en nuestra memoria si solo logra conservar el estatus de una fantasía inalcanzable, que jamás podremos realizar. ◻

Bibliografía

- Fontanille, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- García, Pablo Ferrando (mayo-agosto del 2008). «*Vertigo/De entre los muertos* (1958). De lo cotidiano a lo sublime». *Shangri-la* 6. Santander.
- Muñoz, Miguel Ángel (mayo-agosto del 2008). «Quince minutos mudos». *Shangri-la* 6. Santander.
- Pellisa, Inga (mayo-agosto del 2008). «Interpretaciones de *Vertigo*». Revista *Shangri-la* 6. Santander.
- Salecl, Renata (2002). *(Per)versiones de amor y de odio*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Sánchez, Faustino (mayo-agosto del 2008). «*Vertigo*: la senda de la modernidad, la puerta del futuro». *Shangri-la* 6. Santander.
- Zumalde Arregi, Imanol (2005). «La ventana trasera (Donde se muestra con abundancia de ejemplos que donde menos se piensa salta la libre)». *Nosferatu* 50. Barcelona: Paidós.