

Eugenio Trías

Vértigo y pasión

Un ensayo sobre
la película *Vértigo*
de Alfred Hitchcock



Galaxia Gutenberg

Eugenio Trías

Vértigo y pasión

*Un ensayo sobre la película Vértigo
de Alfred Hitchcock*

Galaxia Gutenberg

También disponible en ebook

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: octubre 2016

© Herederos de Eugenio Triás, 2016
© del prólogo: Eligio Díaz Garaygordóbil, 2016
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2016

Preimpresión: Maria Garcia
Impresión y encuadernación: Rodesa
Depósito legal: B. 16101-2016
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-16734-05-4

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

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 —enfaticando 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 Pigmalión, Scottie.

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».

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 remitiera 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 Pígmaloón que crea a su Galatea; pero un Pígmaloón 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 «puzón» 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 terro-ríficos».

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 presente 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 necrofilico», 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

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

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 cincuentaena). 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. Pertenzco 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.¹

Barcelona, 1997

1. 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.

Primera parte

LA ESPIRAL DE LA PASIÓN

El sujeto del relato

¿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 harto 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 atormen-

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 comparecencia de ella en todo el film).

tado 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 hartamente 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.¹ 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 venta-

1. 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».

na 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.¹

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

1. 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.

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).