
La imposible mirada

Juan Miguel Company
Vicente Sánchez Biosca

*Ces yeux ne t'appartiennent
pas... ou les as-tu pris?*
(Isidore Ducasse, Conde De
Lautréamont: *Les Chants de
Maldoror*, IV, 5)

Quizá sea *Vértigo* el film más fascinante de Alfred Hitchcock. Fascinante, por la seducción de las imágenes que relatan la historia de una fascinación. Y, puesto que de ello se trata, su eje vertebrador será, como tantas y tantas veces en el perverso puritano, el ojo. Frontera entre el vacío que constituye al sujeto y el exterior hacia el cual se proyecta, el ojo es en Hitchcock una especie de «*No trespassing*» tras el cual es peligroso indagar, pero continuamente vulnerado. Por ello, es al ojo inyectado en sangre adonde se dirige la cámara mientras suena el tema «*nacimiento*» al comienzo del film y es de su interior de donde surgen dos rótulos —*Vértigo* y *Alfred Hitchcock*—. Punto de convergencia, pues, de los dos movimientos inaugurales, el ojo aterrorizado (el izquierdo) va a ser el tema del film. Más allá de él, las concéntricas y obsesivas espirales que dibuja la banda de Moebius; más acá, el contracampo denegado, la superficie de una ilusión. ¿De dónde nace el terror de esa mirada? ¿De dentro o de fuera? ¿O es acaso el objeto en que se pose quien va a desvelar el terror originario? Historia de una fascinación, *Vértigo* es también —y sobre todo— el relato de un descenso (hacia la negrura fundacional) y de un ascenso (a la posición erecta, como señala Trias (1)). Es, pues, en la basculación de esta mirada entre el terror y la ilusión, donde se

(1) El texto de E. Trias «*El abismo que sube y se desborda*», en *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982, es de referencia obligada para una aproximación a *Vértigo*.

tambalea el film; y es esta cuerda floja la que nos impele a leerlo como nuestra propia aventura hacia el vacío esencial, constitutivo del sujeto.

Porque la clave del film reside efectivamente en la mirada (las miradas). En sus simetrías y disimetrías, en sus deslizamientos y convergencias. A la mirada fija de Scottie durante la primera parte del film, responde Madeleine con otra perdida, como perdida será la del protagonista ante la demanda de Judy en la seguida. Veámoslo con algún detalle.

Scottie, prendado de Madeleine, intenta relacionar todos los elementos de la ficción tratando de encontrar sus referentes reales (historia de Carlota Valdés, sueños de Madeleine). Sin embargo, su búsqueda se estrella contra un espacio inmóvil, bidimensional, petrificado para la visión (pictórico o pictorizado). Elocuente y modélica al respecto es la primera secuencia del museo: los objetos —ramo de flores, peinado—, guiados por el ojo de Scottie, quedan apresados en la superficie plana, ilusoria, de un cuadro, tornándose signos de signos cuyo referente último no le es dado descifrar.

Pero también hay aquí disimetría. Si la mirada de Scottie busca insistentemente a Madeleine, ésta no se la devuelve. Su mirada, vacía como la de una visionaria en ocasiones, reclama en otras un punto de fuga que escapa a la visión de Scottie. De este modo, en las secuencias dialogadas, Madeleine no mira al vacío (hacia su interior), tampoco a Scottie (lo que cerraría el círculo), sino fuera de campo. Y este «off» sin continuidad, reiteradamente evocado, es sin duda el lugar del espectador. Denegada la estructura profunda de la alternancia plano/contraplano (no la superficial), el espectador es el único destinatario, mucho antes de su capacitación para la lectura, de las miradas sobreactuadas de Madeleine. Porque la mirada desviada, descentrada, no puede ser atrapada por el personaje. Pero tampoco por nosotros. Asistimos a una puesta en escena de las claves del enigma para cuya interpretación nos hallamos, por el momento, deficitarios.

Lo dicho viene a subrayar, una vez más, la no identidad *mirada filmica/punto de vista*, pues, si bien hemos adoptado el punto de vista de Scottie, la enunciación proclama siempre su autonomía (Hitchcock siempre tuvo esto presente). Véase como ejemplo la mirada despreñada, no rigurosamente de punto de vista, en la primera escena de *Ernie's*, triunfal aparición de Madeleine como puro objeto de representación mostrado como tal; o el plano, comentado por Trías, de la floristería, en el que la superficie del espejo rompe la unidad de visión Scottie/espectador y denuncia el carácter fraudulento de la imagen de Madeleine.

La segunda parte del film se articula como inversión de la anterior por una discordancia entre la mirada demandante de la carnal Judy y la absorta de Scottie. El patetismo de ambas aparece reflejado durante la cena en *Ernie's*, en donde Scottie *alucina* a Madeleine. Aquí el espectador sabe, privilegiadamente, el sentido

último y la funcionalidad de dichas miradas, gracias a la enorme concesión con que, momentos antes, ha sido obsequiado: un insólito flash-back, desvelador del enigma, que construye un tipo de intriga distinto —pasional deseante— sobre las cenizas de la trama policíaca y criminal.

Interiorización de la ficción

Refiriéndose a la pintura romántica, decía J-P Oudart que en ella se produce una suerte de *exclusión/inclusión* del sujeto en la representación por medio de una lectura fantomática de los cuadros-paisaje como transformación continua de la posición que la escena frontal primitiva le asignaba. Reproduzcamos una cita nada gratuita: «...*excluido de la representación, el espectador está implicado fantomáticamente en ella en tanto se inscribe como sujeto mediante un dispositivo escénico que enmascarará cada vez más su origen teatral en un sistema figurativo que inscribirá sus efectos de real como efectos de realidad óptica (reflejos, luces y sombras, desglose de planos, etc...), constituyendo los trazos de la inscripción del sujeto bajo la forma de una falta*» (2).

Este y no otro es el tipo de inscripción de Scottie en el abismo pictórico que se muestra ante él, porque su ojo ha quedado electrizado, poseído por el vértigo y el abismo, y reclama a voces su materialización. Por ello, el sueño que secciona la narración posee las marcas de una inclusión proyectiva en la cual la identificación-alineación *con/en* el objeto amado se manifiesta como vuelta al lugar de origen, a la falla, al vértigo. Y es de todo punto elocuente que dicho sueño aúne el relato que hiciera Madeleine de una tumba abierta, la caída del torreón desde el lugar de la propia esposa de Elster, el ramo de flores de Carlota Valdés y el tema del vértigo como corolario, concluyendo con la absorción de la silueta del protagonista por el vacío de la propia pantalla en blanco.

Ahora bien, en todas las fases condensadoras de la pesadilla, Scottie inserta dos detalles que no pueden por menos de extrañarnos: el medallón de Carlota, ubicado en el centro de la imagen y privilegiado sobre el resto de los objetos mediante un *travelling* de acercamiento, por un lado; por otro, una suerte de *collage* de efecto metonímico por el cual la escena que desfiló ante nuestros ojos poco antes (junto a la ventana, Scottie y Elster) queda modificada por la interpolación de la imagen de Carlota abrazando a Gavin, en lugar evementemente de Madeleine.

Y esta extrañeza se redobra al constatar su justeza en la resolución de la trama argumental, por cuanto que los dos planos citados apuntan a la calve interpretativa del film. En el segundo, ya que Carlota Valdés es, además del fantasma de Madeleine que

(2) J-P Oudart: «*L'effet de réel*» en *Cahiers du cinéma*, n.º 228, París, marzo-abril, 1971, p. 21.

Scottie asume como suyo, el producto de una ficción, el símbolo de la misma, la de Gavin Elster. En el primero, porque el medallón es el dato que permitirá a Scottie identificar a Judy con Madeleine y comprender el enredo en que se ha visto envuelto. Por lo demás, en la primera secuencia del museo, los detalles en que aquél fijaba su atención establecían una binaridad *objeto real/objeto representado* de la cual quedaba excluido dicho medallón: presente en el conjunto, nada conducía a él nuestra mirada y, por el contrario, es el único dato que retiene Scottie en su pesadilla. Nada del ramo de flores ni del peinado (desvanecidos en el conjunto): sólo el medallón, objeto que ha de permitir caminar al desenlace cuando el lapsus sentimental de Judy le lleve a lucirlo ante un Scottie que «ahora sí que es suyo». Y es que la pesadilla se ha tornado una trampa: como discurso que emerge del inconsciente, no plegado a las convenciones narrativas del punto de vista, el sueño permite emitir marcas de enunciación atribuyéndolas al mismo tiempo al personaje (a su inconsciente), encubriéndolas en el desdoblamiento del sujeto que caracteriza a aquél. Ya habíamos dicho que mirada y punto de vista no coinciden nunca mecánicamente en Hitchcock, pero ¿qué mejor manera de encubrir la primera que asignársela, mediante el subterfugio del sueño, al propio personaje? (3).

(3) Ejemplos de esto no faltan en la filmografía hitchcockiana. Véase, por ejemplo, el sueño de *Spellbound* (1945). Por el contrario, el sueño de *Marnie* (1964) sólo adquiere forma en el trance de «curación», ya que ha sido censurado por el sujeto.

(Des) enmascaramiento de la ficción

Todas estas audacias parecen confirmar que *Vértigo* es un film atrevido. No por su desprecio de la verosimilitud, ni tampoco por revelar la real identidad de Judy casi una hora antes de concluir la proyección. Su osadía radica particularmente en la planificación, cuyo lema es poner en escena aquello que el espectador no puede interpretar, sembrar el texto de signos para cuya producción de sentido el espectador debe de operar retrospectivamente. Tal vez por ello, sea éste el modelo de film que reclame una segunda visión (4). En esta dirección apuntan las miradas desviadas de Madeleine a las que hemos hecho referencia más arriba o el espacio pictórico que desmiente la corporeidad de la ficción; aquí también apunta el sueño-pesadilla del protagonista y sus marcas o «instituciones». Hay, con todo, una secuencia que presenta un central interés, ya que señala no sólo la puesta en escena de la ficción desde su comienzo, sino que osa representar en su interior a su propio artifice, Gavin Elster. Personaje marginal en cuanto a su aparición en el relato, él es quien mueve los hilos de lo que va a desfilar ante nuestros ojos (y los de Scottie) durante una hora de película. Y Hitchcock, valiéndose de una sutilísima puesta en escena, explícita la dimensión teatral de su discurso al tiempo que sugiere el papel asignado al protagonista mismo en una magistral secuencia que nos ocupará un instante.

(4) *Psycho* y, particularmente, la apoyada secuencia de traspaso de funciones de M. Crane a N. Bates constituirá otro ejemplo, como el famoso segmento 10 de *North by northwest*, (1959), que se desarrolla en las oficinas del F. B. I.

Los parámetros que organizan esta secuencia del primer encuentro de los dos viejos amigos se basan en la dialéctica abierta entre las soluciones cambiantes de montaje y el contenido explícito de los diálogos, los cuales van barriendo diversos temas hasta desembocar en el que ha de disparar la historia. En síntesis, dos son las variantes de montaje que adopta Hitchcock con todas sus posibles transiciones: la alternancia plano/contraplano y la inclusión de ambos personajes en el campo; y su diferencia será tanto más significativa por cuanto que la organización formal de la banda sonora es invariable (podría haber sido apotado un sólo procedimiento ahorrando tiempo, dinero y comodidad del espectador) y que los saltos de un modelo a otro están rigurosamente formalizados. Glosemos rápidamente la secuencia, ya que su gran extensión haría farragoso un *découpage*.

La secuencia se inaugura con un tema banal de conversación (banal para la intriga): el negocio de Gavin. La planificación incluye sistemáticamente a ambos personajes en el encuadre. La referencia al antiguo San Francisco, en donde existía color, emoción, poder..., señala un cambio brusco a la alternancia plano/contraplano considerablemente suavizada por el desplazamiento físico de Scottie por la habitación. Nuevo tránsito: una frase de este último lo desencadena («*Ahora, dime lo que quieres*») y la cámara describe una panorámica de acompañamiento al movimiento de Elster que concluye con un encuadre en profundidad de campo en el que Scottie ocupó el primer plano mientras su amigo evoluciona por el fondo, sobre un entarimado y reencuadrado por el marco de la habitación (foto 1). Ubicado como en un escenario teatral, Elster narra la historia de su esposa anunciando su temor de que alguien le haga daño. A la pregunta de rigor de Scottie, el marido pronuncia la frase: «*Alguien que murió*». Dicha frase está refendada con un doble movimiento —Elster hacia la cámara y cámara hacia él— creando un efecto contrapuntístico que señala su nuclearidad, aislando así al personaje (foto 2) de un encuadre que incluía a ambos y forzando un salto posterior a Scottie solo. El elemento tensional ha sido creado precisamente por la conducción compleja de los variantes, rompiendo la binaridad inicial. Un *travelling* de retroceso los encuadra de nuevo juntos (foto 3) cuando Elster introduce un tono amistoso en el diálogo («*¿Tú crees que una persona que ha muerto...?*»). La desconianza de Scottie está de nuevo puntuada por la alternancia plano/contraplano. Y, cuando parece que la propuesta que ha de hacer Elster sobre la base de su ficción no tendrá lugar, por segunda vez una panorámica acompañando su movimiento vuelve a introducir a Scottie en un campo compartido. («*Sin duda crees que es una invención mía*», dice el empresario). Una panorámica invirtiendo el movimiento anterior lo lleva al entarimado, sacando a Scottie de campo. Y, entonces, toda vez que la aceptación de éste a la historia está garantizada, Elster se despacha a su gusto relatando los trances y ausencias de Madeleine, siempre reencuadra-



Foto nº 1



Foto nº 2



Foto nº 3



Foto nº 4

do y rodeado de una escenografía pictórica que reproduce escenas del antiguo y bohemio San Francisco, mientras el montaje alterna planos de Gavin y de Scottie, permitiéndonos comprobar la reacción que producen las palabras del marido, su discurso teatralizado, sobre el amigo. Elster cree llegado el momento de reclamar la ayuda de Scottie y, cuando éste pretexta haberse retirado, el primero pronuncia una frase («Necesito un amigo»), coincidente con una nueva panorámica a izquierda de acompañamiento que inscribe en el mismo «campo» ficcional a ambos personajes. «Esto es muy delicado», añade Elster (foto 4).

Hemos podido ver de qué modo el sistema convergencia/divergencia de ambas figuras en el encuadre resaltaba la implicación del protagonista en un relato que, con sutileza, Hitchcock nos ofrecía como explícitamente teatralizado, ficticio, fraudulento.

La puesta en escena de lo siniestro

Eugenio Triás explicaba, en su ya citado artículo, que el tema central de *Vértigo* era lo siniestro, llegando incluso a demostrar

por su análisis que el arte moderno apura en su uso las fronteras del asco, único límite impuesto a la creación. Vamos a ver, a continuación, de qué modo Hitchcock planifica dos secuencias de su film en función rigurosa de dicho concepto, convirtiendo a la segunda de ellas en versión siniestra de la primera.

Trátase de los dos viajes a la misión. En el primero de ellos, Scottie conduce a Madeleine para lo que cree su «curación»; en el segundo, Judy ha de servir para consumar la operación de Scottie, ofreciéndose como segunda oportunidad. Ambos viajes bien pudieran ser elididos sin por ello debilitar lo verosímil del relato, e incluso beneficiándose con ello la fluidez del mismo. Hitchcock, por el contrario, se niega a eliminarlos, planificándolos, además, de modo idéntico: mismo número de planos, mismo emplazamiento de la cámara, aunque desembocadura distinta (a un cruce en el primero; a la misión, con su amenazadora torre, en el segundo). Hay algo, no obstante, que varía sustancialmente de uno a otro. Nos referimos a un brusco desplazamiento que, si bien nos hace reconocer el espacio por el que transitamos, no es sin cierto espanto: la nocturnidad. En efecto, incluso el comienzo de ambas secuencias es significativo: surgiendo de una virginal pantalla en blanco, encadenando de la puerta del apartamento de Scottie en el primer caso, la oscuridad del segundo encadenado nos aterroriza por su diferencia en la repetición. Y entre la luz y la oscuridad, entre una secuencia y su doble demoníaco, la sombra de un crimen, de una metamorfosis, de un mito. Pero las diferencias no se acaban ahí. Segunda: el primer viaje, acompasado con el tema musical de la bahía, tema ligado a la pintura de Madeleine y a las *Puertas del Pasado*; el segundo, con una crispante música que no encuentra eco alguno en el film (5). Tercera diferencia: los diálogos. Inexistentes en el primer viaje, remiten insistentemente al pasado en el segundo («¿A dónde vas?», pregunta Madeleine; Scottie responde: «Aún debo hacer una última cosa... y me veré libre del pasado»), lo hacen gravitar sobre el presente. Cuarta y última divergencia: ligera variación en el montaje de los planos que apunta el desliz de punto de vista que tiene lugar entre las dos mitades del film. Reproduzcamos el *découpage* del primero:

1. Plano General en picado sobre la carretera. Encadena.
2. Plano Medio frontal de Scottie y Madeleine.
3. Carretera vista desde el coche.
4. PMC de Madeleine.
5. Contrapicado árboles. Plano subjetivo.
6. Como 4.
7. PMC de Scottie (frontal).
8. Como 4.
9. Como 7.
10. Como 4. Encadena.
11. PG. Llegada a un cruce.

En el segundo caso, observamos las siguientes variaciones: la escala del plano se acorta de PMC a PP (7,8 y 10), connotando

(5) Un estudio de los complejos temas musicales es imprescindible para la buena comprensión del film, ya que el eco y rima de estas melodías crea una especie de relaciones imaginarias entre fragmentos que parecen alejados temáticamente y narrativamente. Este análisis debe ser realizado por un especialista y él, sin duda, podría explicar la mezcolanza, cruce y deformación de los temas principales del film en la secuencia final del torreón.

una mayor implicación dramática de los personajes y responsabilizando a sus intenciones del drama que viven (los dos lo saben todo, sólo que Judy no sabe que Scottie lo sabe). Los planos 4 y 6 encuadran a ambos personajes, y no sólo a Madeleine, en la segunda versión. De este modo, el peso de la secuencia se desplaza hacia ambos, ya que las claves no las posee (a diferencia de la primera vez) sólo Madeleine. Por último, parece evidente que lo que ahora es de temer son las intenciones no verbalizadas de Scottie, quien acaba de comprender el engaño. Y es el plano 9 el que imprime la más radical transformación a la secuencia, desplazando-



Foto nº 5

la al punto de vista de Judy con criterio de exterioridad hacia la conducta de Scottie. Punto de vista que connota su temor a ser descubierta, su horror al reconocer el trayecto que una vez hizo. Así pues, el plano que comentamos refleja exactamente la posición de Judy, señalando una variación de 90° con respecto al de la primera secuencia (plano lateral, no frontal, foto 6). Y dicho record aparece justo cuando Scottie pronuncia la frase fatídica: «*Y me veré libre del pasado*».

Escisión del sujeto, vacío de la ficción

En su recreación del fantasma de Madeleine —a través del maquillaje, peinado, vestuario... de Judy— Scottie pretende acceder a un puro objeto de deseo que se revelará como tal más allá de su metalenguaje imaginario y de la parcializadora pulsión fetichista que lo constituye. Ese anhelo del objeto total es cifra de un deseo aniquilante —por lo absoluto— frente al cual Hitchcock revela, con extrema crueldad y lucidez, la futilidad de unas demandas afectivas instauradas *en/desde* la cotidianidad: desolada ternura de Midger, vacío tras la máscara de la propia Judy. Con ello, accedemos a la que, tal vez, sea la principal verdad de la película,

una mayor implicación dramática de los personajes y responsabilizando a sus intenciones del drama que viven (los dos lo saben todo, sólo que Judy no sabe que Scottie lo sabe). Los planos 4 y 6 encuadran a ambos personajes, y no sólo a Madeleine, en la segunda versión. De este modo, el peso de la secuencia se desplaza hacia ambos, ya que las claves no las posee (a diferencia de la primera vez) sólo Madeleine. Por último, parece evidente que lo que ahora es de temer son las intenciones no verbalizadas de Scottie, quien acaba de comprender el engaño. Y es el plano 9 el que imprime la más radical transformación a la secuencia, desplazándo-



Foto nº 5

la al punto de vista de Judy con criterio de exterioridad hacia la conducta de Scottie. Punto de vista que connota su temor a ser descubierta, su horror al reconocer el trayecto que una vez hizo. Así pues, el plano que comentamos refleja exactamente la posición de Judy, señalando una variación de 90° con respecto al de la primera secuencia (plano lateral, no frontal, foto 6). Y dicho record aparece justo cuando Scottie pronuncia la frase fatídica: «*Y me veré libre del pasado*».

Escisión del sujeto, vacío de la ficción

En su recreación del fantasma de Madeleine —a través del maquillaje, peinado, vestuario... de Judy— Scottie pretende acceder a un puro objeto de deseo que se revelará como tal más allá de su metalenguaje imaginario y de la parcializadora pulsión fetichista que lo constituye. Ese anhelo del objeto total es cifra de un deseo aniquilante —por lo absoluto— frente al cual Hitchcock revela, con extrema crueldad y lucidez, la futilidad de unas demandas afectivas instauradas *en/desde* la cotidianeidad: desolada ternura de Midger, vacío tras la máscara de la propia Judy. Con ello, accedemos a la que, tal vez, sea la principal verdad de la película,

enunciada a partir del sistemático vaciado de la ficción que la sustenta. Sabemos, al final, que lo único que consigue Scottie, tras tanta compleja peripecia, es curar su vértigo. En otras palabras, cobra conciencia de la escisión que lo constituye como sujeto. No de otra forma cabe leer esa frase, patética hasta el dolor, pronunciada por Scottie en la última escena del film: «*¡Cuánto te he llorado, Madeleine!*». No nos lamentamos, junto con el protagonista, por la pérdida de lo que creímos nuestro para siempre y fue tan sólo sombra emanada de nosotros mismos, sino por esa *absoluta falta de un objeto* que caracteriza el deseo inconsciente y constituye esencialmente al sujeto. En la mascarada sexual de las llamadas relaciones hombre-mujer, a éste no le faltan los objetos —catalogables, incluso, en buenos y malos según las categorías kleinianas—, pero quien carece de objeto es el deso inconsciente. «*Es demasiado tarde, ella no puede volver*», dice Scottie. La definitiva pérdida de Madeleine —fantasma y recuerdo— deja al protagonista —tras la invocación a Dios, otro supremo del goce histérico, por parte de una ominosa monjita— absorto en su propio vacío. La mirada lanzada hacia el objeto de deseo, además de imposible, estaba hecha con ojos prestados. ■

