



Recientemente ha habido ocasión, de nuevo, de visionar el film dirigido por Alfred Hitchcock *Vertigo*(Vértigo) basado en la novela de P.Boileau y T.Narcejac “Sueurs froides: d’entre les morts”(De entre los muertos).

Ciertamente el momento para ver, una vez más, *Vértigo* parecía propicio por cuanto este año se celebra el sexagésimo aniversario de su estreno, ya que éste tuvo lugar en 1958.Y, con carácter previo, conviene recordar que inicialmente la película obtuvo una discreta acogida, en lo que al gran público y al taquillaje se refiere, ya que solo se cubrieron gastos, según reconoció el propio Alfred Hitchcock.

En segundo término, es oportuno refrescar la memoria y referir que *Vértigo*, en el Festival de Cine de San Sebastián, en la cita de 1958 donde tuvo lugar el estreno mundial de la película, su director, Alfred Hitchcock, consiguió tan solo la Concha de Plata “ex aequo” con Mario Monicelli, que dirigió *Rufufú*. Y James Stewart alcanzó el premio al mejor actor por *Vértigo* pero “ex aequo” con Kirk Douglas que protagonizó “. Los vikingos”. Es más: y en lo que concierne a los “Oscar” *Vértigo* cosechó únicamente dos nominaciones al mejor sonido y a la mejor dirección artística. Se puede afirmar, pues, que *Vértigo* tampoco barrió precisamente al principio entre la crítica especializada. *Vértigo* fue seguramente-y ahí estuvo su “pecado”-demasiado moderna para su época, se anticipó a su tiempo.

Queda claro, pues, que los comienzos de la exhibición pública de *Vértigo* no fueron absolutamente arrolladores pero el tiempo, el paso del tiempo, suele acabar poniendo en su sitio, para bien o para mal, a los artistas y a sus obras-si bien, frecuentemente, más tarde que pronto-tanto en lo que atañe a la consideración de la crítica especializada como a la del público. Esta circunstancia puede conllevar, así, a que una producción cultural tenga un gran éxito desde su estreno y que luego, con el transcurrir del tiempo se vayan diluyendo las expectativas que se habían creado en torno a ella como a que suceda lo contrario: que su generalizada positiva valoración arribe bastante después de su “première” en una suerte de “renacimiento” de la obra correspondiente. Y es que las reglas del éxito de una producción

artística no siempre están escritas.

Pues bien: en el caso de *Vértigo* la reacción del público, a través del taquillaje, ha sido finalmente calurosa con la cinta y en cuanto a la crítica-para ser precisos la acreditada Revista británica "Sight & Sound"-en 2012, al fin, y, tras una encuesta con una pléyade de especialistas de todo el mundo, ha llegado a encumbrar a *Vértigo* como a la mejor película de todos los tiempos, por encima de la soberbia "Citizen Kane", y, claro, como consecuencia, a estimar que es también el mejor de los films dirigidos por Alfred Hitchcock. Y por mucho que esto de los "ranking" culturales pueda resultar relativo, ahí es nada este reconocimiento tratándose de un Arte, el séptimo, que hizo exclamar a Rafael Alberti: "Yo nací-respetadme-con el Cine". Poca broma, pues.

### UN ACABADO Y DESASOSEGANTE GUIÓN

El guión cinematográfico de *Vértigo*, en el que Hitchcock intervino de manera decisiva, es un magnífico "thriller" que no me resisto a exponer, que contiene cambios significativos en relación con el argumento de la novela en que se basó la película, no solo derivados de la existencia de dos lenguajes diferentes como son el literario y el cinematográfico-cuya trama es la siguiente: Scottie Fergusson, papel interpretado por James Stewart, es un detective de la policía de San Francisco que padece acrofobia (temor a lugares altos que se manifiesta, en este supuesto, en vértigo) dolencia provocada durante una persecución a un delincuente por los tejados de distintas casas, cuando, tras resbalar, queda colgando de una cornisa y un policía, colega suyo, que acude en su ayuda, se desliza también, cae y se mata.

Scottie, lo que no se visualiza en la película, es finalmente rescatado. Y al quedar afectado por acrofobia renunciará a su puesto de detective en la policía y, entonces, un antiguo compañero de trabajo, Gavin Elster, rol desempeñado por Tom Helmore, le pedirá que siga a su esposa, Madeleine, papel interpretado por Kim Novak, en la que advierte comportamientos extraños que atribuye a que una antepasada, Carlotta Valdes, muerta hace tiempo, ha vuelto de entre los muertos para poseerla y encaminarla hacia el suicidio, tal y como puso en práctica ella misma.

Scottie aceptará la encomienda ofertada por su amigo Elster, seguirá a la mujer de éste, de fachada espectacular y rubia-¡ah, las mujeres rubias y Alfred Hitchcock!-y evitará su suicidio cuando Madeleine, con ese propósito, se zambullirá en aguas de la Bahía de San Francisco en un lugar próximo al icónico Golden Gate Bridge. Scottie entablará, a partir de ese momento,

una cierta relación con Madeleine pero no podrá impedir, finalmente, que se quite la vida cuando ésta se lanza al vacío desde la torre-campanario de una iglesia, a pesar de que la ha acompañado a ese lugar, por cuanto, a causa de la acrofobia que padece, no puede subir a lo alto de la torre-campanario. Scottie quedará abrumado, desubicado, afectado por la acrofobia, sufriendo una crisis nerviosa por su fracaso como detective-salvador de Madeleine al no haber sido capaz de frustrar su suicidio y con sentimiento de culpabilidad por la pérdida, de Madeleine cuando había empezado, si no terminado, de enamorarse de ella, asimismo, por el fallecimiento de su colega de la policía que había intentado salvarle.

La cuestión es que en plena convalecencia Scottie ve por la calle a una mujer de sorprendente parecido con la difunta Madeleine, la sigue y acabará despertándose en él una obsesión de corte "pigmaliónica" en el sentido de lograr que esta mujer, Judy Barton, Judy, se parezca lo más posible a Madeleine, de la que está hechizado. Pero acontece que Judy, rol interpretado también por Kim Novak, es la persona que, y ahí está el espinoso asunto, aparentó ser la esposa de Elster-información de la que dispondrá solo el espectador suministrada por la misma Judy-y fue su cómplice en un cuidadoso plan muy elaborado, de perfiles maquiavélicos, para matar a la esposa de Elster arrojándola desde la torre-campanario de una iglesia. Scottie era utilizado así a partir de la base de que iba a ser incapaz por su acrofobia de subir por las escaleras a lo alto de la torre-campanario, lo que sucedió, y que, por lo tanto, aunque había acompañado a Madeleine al lugar, no podría presenciar la acción del "suicidio" de Madeleine, pero sí ser testigo de la caída de un cuerpo que creería era el de Madeleine. Se trataba, en realidad, de un aparente acto de quitarse la vida, ya que quien había subido a lo alto de la torre-campanario era Judy y, simultáneamente, Madeleine era arrojada desde ese mismo lugar al vacío por su marido. Era, pues, un simulado suicidio-con una coartada casi perfecta- que ocultaba un asesinato.

Desconocedor de este montaje, Scottie empieza a relacionarse con Judy y pretenderá, estando hechizado por la figura de Madeleine, que Judy se parezca a ella punto por punto invitándola, cuando no casi conminándola, a portar una indumentaria idéntica a la que portaba Madeleine. Esta indumentaria que adquiere Scottie para Judy se despliega en trajes y zapatos, junto con el peinado en moño en forma de espiral y el teñido en rubio de su cabello. Se aspiraba así por parte de Scottie a transformar a una persona viva, Judy, en el recuerdo de una persona muerta: Madeleine. Judy se resistirá al principio a ser Madeleine por cuanto tiene el temor de que Scottie acabe desenmascarándola pero acabará cediendo. De esta manera el parecido, como era de esperar, entre Judy y Madeleine será realmente asombroso por cuanto era la misma persona.

Scottie sospechará, sin embargo, cuando Judy se ponga un medallón que llevaba ella misma cuando encarnaba a Madeleine en el momento del falso suicidio de ésta. Por ello obligará a Judy a subir a lo alto de la torre-campanario de la iglesia en la que se produjo el simulado

suicidio, Judy admitirá la verdad y caerá accidentalmente desde lo alto de la torre hallando la muerte. Esta vez sí Scottie habrá sido capaz de subir a la cima de la torre-campanario, presenciara la caída de Judy, se asomará al exterior, mirará hacia abajo, hacia el suelo, y habrá superado la acrofobia que padecía, planteándose el hecho de que el shock que había sufrido Scottie por el fallecimiento de Madeleine en tan dramáticas condiciones vendría a ser contrarrestado por otro shock experimentado en parecidas circunstancias.

### EL SUSPENSE Y ALFRED HITCHCOCK

Hay que señalar que el planteamiento cinematográfico argumental presenta, como se anticipó antes, una perspectiva distinta y decisiva a la de la novela en que se basa. El propio Hitchcock lo explicará: “cuando comienza la segunda parte, cuando Stewart ha encontrado a la mujer de cabello castaño decidí desvelar en seguida la verdad, pero solo para el espectador: Judy no es una muchacha que se parezca a Madeleine, es Madeleine misma”. (1). De esta manera el público dispondrá de toda la información pero no así Scottie. Y añade Hitchcock: “Por tanto, hemos creado un suspense fundado en esta interrogación: ¿cómo reaccionará James Stewart cuando descubra que ella le ha mentado y que es, efectivamente, Madeleine?”. (2). El público será así conocedor de hechos absolutamente relevantes del nudo del guión, que desconoce Scottie, y no podrá avisarle. Esto es, pues, en síntesis, el suspense: un género cuya finalidad es mantener al espectador en tensión de lo que pueda ocurrir con los personajes y con el desarrollo y nudo de la narración cinematográfica, presentando de la forma más intensa posible las situaciones dramáticas.

### SOBRE LA TRAMA DE FILM Y SU MORBO, LA APELACIÓN A LO SUBLIMINAL Y LAS NOVEDADES INCORPORADAS POR AQUÉL AL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

El hecho de que la misma actriz, Kim Novak, interprete dos roles bien distintos, casi antagónicos : en el primer supuesto el de Madeleine, mujer elegante, fría, silenciosa, misteriosa, distante, de hablar quedo, rubia e inalcanzable, en suma, y, en el segundo supuesto, el de Judy, mujer poco elegante, de ademanes bastos, sensual, con rotundas curvas, carnal, con desafortunado peinado, cabello castaño, apariencia acaso vulgar y más accesible, aporta más morbo a la trama.

De otra parte, resulta obligado aludir a ciertos efectos utilizados en la puesta en escena de la cinta para transmitir el carácter de “thriller”, de pesadilla, del guión. Uno de ellos es el de los colores, el de los tonos rojos y verdes (el color rojo habitualmente asociado a la pasión y el

color verde más asociado a la calma pero que puede resultar inquietante) que destacan, en algunas secuencias enfrentados o en otras por separado, y que producen, subliminalmente vibraciones anímicas y , una sensación de incomodidad, de turbación en el espectador, al sentirse inmerso, atrapado, en una pesadilla que insinúa una tragedia. Ejemplos de escenas, contrastando los tonos rojos y verdes, pueden ser el del restaurante Ernie's, con aterciopeladas paredes de intenso color rojo portando Madeleine en ese lugar un vestido verde o el color verde del automóvil de Madeleine en frente de la puerta roja de la casa de Scottie o flores rojas pugando con el verde de un bosque o flores rojas descollando en una floristería entre cajas verdes o el jersey de color verde de Scottie compitiendo con la bata de color rojo de Madeleine. Y un supuesto de color verde por separado en una secuencia es el del neón del Empire Hotel descollando claramente.

Una de las novedades en el lenguaje cinematográfico de la película es el del retrozoom o travelling hacia atrás con efecto zoom hacia adelante -un hallazgo de Hitchcock, seguido después por otros directores -colocando de manera horizontal, que no vertical, la maqueta de la caja de una escalera, provocando en el espectador la sensación de que los objetos que rodean a Scottie se mueven, giren, transmitiendo la sensación de vértigo que experimenta Scottie.

### LOS PROTAGONISTAS PRINCIPALES

En *Vértigo* hay varios protagonistas principales en el sentido amplio del término. El primero de ellos es, claro está, Alfred Hitchcock, maestro de la puesta en escena, con una dirección excepcional, cuidada hasta en los más ínfimos detalles y en la que todo tiene su porqué, mostrando una asombrosa seguridad en lo que quería narrar y exhibiendo una gran sabiduría visual de lo que pretendía manifestar con la película.

Los segundos protagonistas principales son Scottie y Madeleine/Judy. De un lado Scottie, formidablemente representado por James Stewart, actor de enorme versatilidad, que encarna un personaje con un acusado sentimiento de culpabilidad y con el deseo, a partir de la imagen de la fallecida Madeleine, de su recreación, en un sueño imposible, a partir de otra mujer, Judy, y derivando, a la postre, en necrofilia (deseo de acostarse con una mujer muerta) expresando los conceptos de amor y de muerte, no en balde el título de la novela sobre la que gira el film es el de "De entre los muertos". De otro lado hay otro protagonista principal, sin duda, del film, en un rol que integra una dualidad de personajes, Madeleine y Judy, y que está impagablemente interpretado por la misma actriz: Kim Novak. James Stewart y Kim Novak, personifican, así, respectivamente -y en papeles ciertamente difíciles y complejos -a un hombre abatido al principio de la película y torturado después y a dos mujeres bien distintas. Ambos

protagonistas, Scottie y Madeleine/Judy, se hallan como sujetos a un fato inevitable, que, como dijo Pessoa , "es, como todas las tragedias, una ironía del Destino"(3). Y todo ello sin olvidar una mención-aunque en un papel menor, el de Midge, a la espléndida interpretación llevada a cabo por Bárbara Bel Geddes en un rol transido de dificultades por la pasividad y contención exigidas por el guión, ya que ha de expresar un amor calmado hacia Scottie bien diferente de la pasión despertada en Scottie por Madeleine y Judy.

El tercer principal protagonista del film es indiscutiblemente San Francisco. En San Francisco están localizadas, o recreadas en estudio o a través de fondos proyectados, múltiples secuencias de *Vértigo*-acaso como un implícito homenaje de Alfred Hitchcock a la ciudad. En efecto, por la película desfilan distintos enclaves de la urbe-algunos de ellos hoy desaparecidos-tales como el California Palace of the Legion of Honor; la iglesia y el cementerio de Mission Dolores; la Lombard Street; la Grant Avenue; la Union Square; Old Fort Point; la Catedral de Saint Grace; el Golden Gate Bridge; el Palace of Fine Arts; la Post Street; el restaurante Ernie's; la Coit Tower; la floristería Podesta Baldocchi; Ransohoffs shop; el Empire Hotel ;el bloque de apartamentos Brocklenbank... Y fuera de San Francisco, pero en su área, se localizan escenas en Mission San Juan Bautista, en Big Basin Redwoods State Park; en Cypress Lawn Memorial Park...

Pero el San Francisco que *Vértigo* nos presenta- como una demostración más del enorme talento de Alfred Hitchcock- es el de un San Francisco vaporoso, silencioso, misterioso, inquietante, como envuelto en una atmósfera onírica que viniese a presagiar una pesadilla, potenciada por una luz especial, como antinatural, fomentada, en ocasiones, por la utilización de filtros de niebla. La cámara se mueve con morosidad y en determinados momentos, con lentitud hasta exasperante por calles semidesiertas, sin apenas automóviles, lo que también acontece en carreteras próximas a la urbe, bien lejos del bullicioso ritmo de vida (manhattaniano, diríamos) que en determinados Distritos tiene la City. Y todo ello como si Hitchcock hubiese querido desvelar una ciudad oculta, una de las "ciudades invisibles" que describe Italo Calvino (4) sutil, abstracta, aérea, que despierte el deseo y la pasión en las personas, que atesore múltiples cualidades. Un San Francisco, éste, en suma, en el que cada sombra está en su sitio y cada luz en su tiempo cinematográfico.

Un cuarto principal protagonista del film es, incontestablemente, la música compuesta para el mismo. La composición se debe a Bernard Herrmann. Es una música extraordinaria-la mejor, la más ambiciosa de las que compuso Herrmann para Hitchcock-en la que cada compás va coadyuvando a adentrar al espectador, en el clima de suspense del film, en el núcleo de la narración cinematográfica, con unos "in crescendos" en relevantes secuencias que potencian un clima de tensión que casi va más allá, sin exageración, de lo resistible. Se trata, en fin, de una partitura con resabios wagnerianos que estremece y se identifica con la trama de *Vértigo* de tal forma que es parte de una suerte de un retablo, de un conjunto cinematográfico y

melódico inescindible que expresa una pesadilla.

Un quinto protagonista principal de *Vértigo* son las secuencias, a veces de varios minutos de duración, sin palabras, sin diálogos, solo turbadas por la plenamente engarzada banda musical de Herrmann. Momentos sin palabras que, con la lentitud de la cámara, comportarían, en principio, quietud pero que encubren y mantienen una suerte de agitación interior que llega al espectador.

### UNAS CONSIDERACIONES

Decía Chesterton que “puedo creer lo imposible pero no lo improbable” y es que lo imposible lo es porque sencillamente no puede ser y lo improbable es cuando menos difícil que acontezca. (Claro que hay quien ha hallado una solución a su manera al asunto manifestando que “lo que no puede ser no puede ser y además es imposible”). Per  
o hablando en serio: ello invita a plantearse que se puede jugar con la imaginación, estirándola hasta la ensoñación, pero que no conviene perder el contacto con la realidad. Esto es, ser imaginativos, sí, “ma non troppo”.

En este sentido, sin embargo, *Vértigo* presenta, en contradicción admirablemente resuelta, una atmósfera irreal pero abordada de manera rotundamente realista desde el punto de vista cinematográfico que produce en el espectador la sensación de realidad en un trasfondo de irrealidad o una pesadilla inverosímil que llega a parecer verosímil. ¿No será esa una de las claves de la obra maestra que es *Vértigo*: una irrealidad realista, tal y como se puede percibir a lo largo de la filmografía de Hitchcock, una pesadilla inverosímil que parece, de forma apabullante, verosímil?

(1) “El cine según Hitchcock”, página 229. François Truffaut. Alianza Editorial.2007.I

(2) Ibidem, página 230.

(3) “El libro del desasosiego”, página 91.Fernando Pessoa. Seix Barral.1984.

(4) "Las ciudades invisibles". Italo Calvino . Ediciones Minotauro.1984.

Fernando Díaz de Liaño y Argüelles Enero de 2018.