

Vertigo

Alfred Hitchcock. EEUU. 1958. 126 min. Color. v.o.s.e.



FICHA TÉCNICA

Título original: *Vertigo*.
Título español: *Vértigo (De entre los muertos)*.
País: EEUU. **Año:** 1958.
Director: Alfred Hitchcock.
Guión: Samuel A. Taylor y Alec Coppel, basado en la novela *d'Entre les Morts*, de Pierre Boileau y Thomas Narcejac.
Producción: Alfred J. Hitchcock Productions, Paramount Pictures.
Productor: Herbert Coleman, James C. Katz, Alfred Hitchcock.
Fotografía: Robert Burks.
Montaje: George Tomasini.
Ayte. de dirección: Daniel McCauley.
Música: Bernard Herrmann.
Sonido: Winston H. Leverett, Harold Lewis.
Dirección artística: Henry Bumstead, Hal Pereira.
Decorados: Sam Comer, Frank R. McKelvy.
Vestuario: Edith Head.
Maquillaje: Wally Westmore, Benny Lane.
Intérpretes: James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Henry Jones, Raymond Bailey, Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Patrick.
Duración: 120 min. v.o.s.e. Color.

SINOPSIS

El inspector retirado Ferguson sufre de vértigo. Un día recibe una llamada de su antiguo compañero de clase, un millonario, que le pide que vigile discretamente a su esposa Madeleine, ya que teme que pueda ser asesinada. Después de seguirla y observarla durante unos días, la salva de un intento de suicidio. Ferguson se obsesiona con Madeleine y se enamora de ella. A partir de ese momento se ve envuelto en una trama de la que ya no puede salir.

COMENTARIO

(...) Una de las razones por las que *Vértigo* resulta tan reveladora acerca de Hitchcock, tan compleja y tan rica es, además, porque reúne en una extraña síntesis tres o cuatro mitos decisivos de nuestra cultura que tienen una gran relación con el misterio de la creación artística, tema quizá último de la película. El primero y quizá más obvio es el de Polifemo y Galatea, en su variante frankenstiniana (...) El segundo es el de Orfeo y Eurídice, aunque en una versión sumamente sombría, casi invertida en la que el prosaico Scottie arrastra a Eurídice-Judy al infierno, en lugar de sacarla de él, como el poeta; el tercero es el del Doble, el *Döppelgänger* de los románticos y los expresionistas germánicos, pasado por el tamiz inquietante del *Dr. Jekyll & Mister Hyde*, de Stevenson; el cuarto es el del amor en la muerte, y más allá de este mundo, el de Tristán e Isolda – y no es casual que el “Liebestod” de la ópera de Wagner sea el origen audible de la partitura de Hermann, sobre todo del “Tema de Amor”-, algunos relatos de vampirismo y el *Peter Ibbelton* de George Du Maurier. Se podrían citar algunos mitos más, con carácter secundario, como el de Sísifo, el de Ícaro, el de Fausto, pero lo interesante es que no se trata de un alarde de referencias culturales, sino de una historia de amor melancólica y trágica –más que policíaca-, llena de resonancias múltiples, y admirablemente integradas, pese a su disparidad de orígenes, y que confluyen en lo que, con acierto Robin Wood, Jean Douchet y Eugenio Trías han considerado una **parábola de la creación y de la puesta en escena**.

No olvidemos que la película es una sucesión de puestas en escena y de maniobras de seducción. La primera nos muestra cómo (...) el antiguo compañero de estudios de Scottie recurre a sus servicios de detective cuando se entera de que padece vértigo, para utilizarlo, sin que él se percate, en una improbable conspiración criminal. Trata primero, como Mefistófeles, de atraerlo a su terreno... ofreciéndole la renovada juventud de una vuelta a la actividad; fracasada esta vía, le fascina e intriga con su relato... de la historia inverosímil de Carlota Valdés y el poder que ejerce sobre Madeleine... Elser cuenta con que Scottie va a quedar prendado por la belleza etérea y fantasmal, hierática y deslizante, de su esposa (Kim Novack), y que, por eso, va a desear creerse tan fantástico relato y va a aceptar la misión de seguirla. La segunda puesta en escena cree dirigirla el propio Scottie, desde el momento en que... sigue disimulada, furtivamente, a Madeleine. Esa mezcla de contemplación y de curiosidad creciente es ciertamente embriagadora, y Scottie, sin darse cuenta se va enamorando



de una imagen, de una idea romántica, a la que sueña con salvar, sin sospechar siquiera un momento que todo es un montaje (...) Tras seguirla crecientemente hechizado a varios lugares más o menos fúnebres... –la habitación solitaria del siniestro y desolado Kittrick Hotel... obvio anuncio de la casa donde el Norman Bates convive con el recuerdo de su madre-, de los que ella tiende a esfumarse como un fantasma..., los deseos subconscientes de Scottie empiezan a verse realizados cuando Madeleine se tira a la bahía de San Francisco, para darle ocasión de salvarla y contemplarla dormir, y hablar con ella por primera vez (...) En esta fase se anuda entre ellos una relación de aparente afinidad (...)

La tercera puesta en escena refuerza todavía más nuestra proximidad con Scottie, llevando al límite la condición de espectadores impotentes que compartimos con él. Es una dolorosa repetición, bajo los efectos del síndrome de pérdida o de abandono, de la parte anterior; Scottie... recorre los caminos

y revisita los lugares por los que primero Scottie siguió y espío a Madeleine o en los que más tarde estuvieron juntos..., cada vez más unidos, él cada vez más preocupado por la influencia obsesionante que parece tener sobre la escurridiza e inasible Madeleine la leyenda de su antepasada Carlotta. La cuarta... empieza cuando el ex detective se tropieza con Judy Barton, una dependienta en la que descubre, bajo su aspecto virtuosamente carnal, incluso vulgar –tan alejado de la elegancia formal y distinguida de Madeleine, tan pálida y susurrante, tan tímida y frágil, tan inasible y perturbada-, un eco de la imagen amada y perdida. Aquí el sujeto pasivo –aunque reticente- de la puesta en escena es, para variar, la pobre Judy, ya que Scottie se convierte en guionista y productor, en director y diseñador de vestuario, en maquillador y decorador, al tratar obsesivamente de reconstruir, a partir de esa semejanza, puliéndola y afinándola como a tantas actrices sus creadores respectivos, los que las convirtieron en estrellas o en mitos

(Sternberg a Marlene Dietrich, Stiller a Greta Garbo, el propio Hitchcock a más de una), la imagen añorada de la Madeleine inaceptablemente perdida para siempre. Pero ella tiene miedo, y con razón porque sabe lo que Scottie y nosotros ignoramos aún. El momento clave de la película verdaderamente revolucionario desde un punto de vista dramático y narrativo, es la revelación (para los espectadores, que la oímos escribir su confesión; Scottie tardará más en enterarse) de lo que verdaderamente sucedió en lo alto del campanario de la misión. Es un momento que nos hace cambiar el punto de vista: pasamos del de Scottie, cuya pena y desesperación hemos compartido, comprendiendo su ansiosa búsqueda, al de Judy, lo que nos permite considerarla una víctima.

La quinta puesta en escena empieza cuando Judy, realmente atrapada por el amor que debía fingir hacia Scottie, al sentirse tan intensamente amada por él, se delata, casi se rinde o se entrega amorosamente, con una confesión indirecta y que no es fácil saber hasta qué punto es o no consciente. Cuando Scottie, a su vez se da cuenta, trata de recuperar el timón de la historia, de hacerse con el control de la puesta en escena, que será ahora la representación de una venganza por despecho, empeñado en obtener de Judy una confesión a la fuerza que, casi por azar, la arrastrará a una muerte que será la segunda y definitiva desaparición de Madeleine y que conducirá a Scottie al más absoluto vacío. Al final, Scottie está tan *suspendido* sobre un abismo como cuando un compasivo fundido cierra el prólogo de la película, tras la persecución por los tejados de San Francisco.

Durante este gradual proceso de ascensos y caídas en espiral, puntuado por ominosos y terminantes picados, por inquietantes contrapicados, los espectadores somos sucesivamente, a veces simultáneamente, curiosos y mirones, entrometidos y crédulos, cómplices y desconfiados, coguionistas y comparsas, testigos y víctimas de tres maquinaciones: la de Elster, primero, luego la de Scottie, y por encima de ambas, permanente y magistral, la de Hitchcock.

Extracto comentario crítico de Miguel Marías en *Níkel Odeón* nº 8, otoño, 1997

