

SOBRE VÉRTIGO DE ALFRED HITCHCOCK*

ROBERT B. PIPPIN

Resumen: El autor analiza los elementos simbólicos determinantes de la película de Hitchcock en el principio de la misma. Se nos revelan (a través de la sutileza psicopática de Hitchcock) esencialmente presentes ya desde el primer momento en una obra cuyo eje central podría decirse que es el problema de matar al (o morir a manos del) padre o de las circunstancias.

Abstract: *The author analyzes the symbolic elements that define Hitchcock at the beginning of his film and reveals them (through Hitchcock's psychopathic subtlety) essentially from the beginning in a work with a core idea that can be the problema of killing (or be murdered by) the father or circumstances.*

Palabras clave: vértigo, desconocimiento, poder, inconsciente.

Keywords: *vertigo, ignorance, power, unconscious.*

La película propiamente dicha empieza con una mano que se aferra a un travesaño de escalera y una persona que se impulsa hacia un tejado, desde la profundidad hasta una gran altura, a la que siguen un policía uniformado y un detective que después sabremos que es Scottie Ferguson. De este modo empezamos con un tema arquetípico de Hitchcock: la persecución o la caza. Y con la sugerencia de un perseguidor, el policía, él mismo perseguido (por Scottie), tenemos un presagio de una estructura familiar en el mundo hitchcockiano. Así, en *Con la muerte en los talones*, Thornhill (Cary Grant) persigue a un ficticio Kaplan, pero es perseguido él mismo por los secuaces de Vandamm (James Mason), a quienes a su vez persigue un servicio de espionaje americano. Este es un tipo particular de desconocimiento relacionado con el tema de lo activo/pasivo. Pensamos en nosotros mismos como perseguidores o en algo parecido al protagonismo y, en realidad, nos persiguen, somos objeto de persecución. En *Vértigo*, al inicio de la película, Scottie piensa que persigue, o sigue, a

7

* Nota de la traductora. Este texto proviene de los capítulos 4 y 5 del libro *The Philosophical Hitchcock: Vertigo and the Anxieties of Unknowingness*, de próxima publicación en The University of Chicago Press. La Torre del Virrey agradece al profesor Pippin el permiso para su traducción. Traduzco el término clave *Unknowingness* por "desconocimiento". El índice completo del libro es el siguiente: 1 Prólogo: la importancia del cine para la filosofía. 2 Introducción: el tema. 3 Títulos de crédito. 4 La caza inicial. 5 Presentación de Midge. 6 Gavin Elster y el plan. 7 En Ernie. 8 Pop Leibel. 9 En la Bahía y en el apartamento de Scottie. 10 Dos que van a alguna parte. 11 *Semper virens* 12 Midge y Carlota. 13. El "suicidio". 14 La investigación del juez de instrucción. 15 El sueño de Scottie. 16 Musicoterapia. 17 Encuentro con Judy. 18 La transformación. 19 La revelación. 20 "Cuánto te he amado, Madeleine". 21 Conclusiones: suspensión moral.

Madeleine, pero en realidad ella lo dirige y "detrás" está en realidad Gavin Elster.

Cuando Scottie cae, y se las arregla para agarrarse a un canalón, el policía regresa por él y, en un tejado extremadamente inclinado, sin pensar en sí mismo, intenta ayudar a Scottie diciéndole dos veces: "Coja mi mano". No queda del todo claro cómo podría ayudar a Scottie, puesto que su propio asidero no parece seguro ni firme. De hecho, no parece cogerse a las tejas. Cuando Scottie mira hacia abajo, Hitchcock usa el zoom inverso que usa a lo largo de toda la película para sugerir el vértigo de Scottie, causado, de lo que se da cuenta por primera vez, por el temor a las alturas, y que en este caso parece paralizarlo. Inmóvil, no responde al policía ni extiende su mano y el policía cae mortalmente. (Véase Figura 1)



Figura 1

El significado de la incapacidad de Scottie para responder a ese ofrecimiento de ayuda es representativo. Esta primera muestra de su incapacidad para reconocer su dependencia tiene algo que ver con que viva solo, con su soledad, con su no del todo íntima amistad con Midge (Barbara Bel Geddes) y, en última instancia, con la enorme complejidad de su relación con Judy/Madeleine, especialmente cuando toma el control de su recharacterización en el último tercio de la película. Muchos comentaristas han quedado perplejos por lo desesperada que es la situación de Scottie e incluso por lo inexplicable que debe resultar su rescate. No aparecen otros policías y, por lo que hemos visto del intento del policía por ayudarlo, es difícil imaginar que alguien pueda encontrar un asidero tan seguro como para salvar a tiempo al cada vez más apurado Scottie.¹

Pero es claro que el elemento más importante que se ha introducido es el vértigo mismo, especialmente porque este inicio es una parte del marco mayor de la historia, que empieza con el vértigo que amenaza la vida en un elevado edificio y termina con Scottie "curado" de su vértigo, mirando hacia abajo desde otra altura, la misión donde Judy resbala y

¹ Esto lleva a Robin Wood a decir de Scottie que, "metafóricamente, estará suspendido el resto de la película" (*Hitchcock's Film Revisited*, edición revisada, Columbia UP, Nueva York, 1989, p. 380).

cae. Dado nuestro tema, la cuestión que obviamente se plantea es si él se ha dado cuenta de, o ha llegado a entender, que se ha librado de la carga de desconocimiento y, por ello, ya no siente la brusca incertidumbre del vértigo, asumiendo que pueda ser un síntoma de enfermedad. Por supuesto, si es así, ¿qué ha llegado a saber? De este modo, lo que signifique (más allá de la mera acepción patológica) que tenga vértigo, y lo que signifique que se haya curado, librado de ello, es obviamente de crucial importancia. Es el tema general de las alturas y profundidades, un tema que tocará las jerarquías de clase y género. Quizás la observación más importante que podamos hacer sobre el vértigo es que una explicación relevante del vértigo para la película plantea la cuestión siguiente: si una persona razonable se pondría nerviosa y se mostraría cauta, incluso tendría mucho miedo, a gran altura, ¿qué ocurre con los efectos paralizantes y violentos de la persona que sufre vértigo? Una posible respuesta es que el malestar surge tanto de un temor a caer como del temor a dejarse ir, el temor a sentirnos atraídos por la muerte. De Scottie puede decirse que está suspendido, como revela la primera experiencia dramática que tenemos de él, entre un apego a su vida y un melancólico desapego. Está por ver si esto resultará útil para comprender episodios posteriores y especialmente el final. (No sería exagerado, si este diagnóstico del vértigo es plausible, relacionar esa dinámica con algo muy relevante para el solitario y relativamente distante Scottie: el deseo de enamorarse y el temor a enamorarse).²

La *mise en scène* pasa dramáticamente en la primera escena, tras la caza y la caída, de la oscuridad y el peligro a un apartamento atestado de cosas, brillante y soleado, con una dramática vista de San Francisco (el apartamento está en Telegraph Hill, por encima de Russian Hill) desde un gran ventanal. (Figura 2). Una vasta cantidad de material temático y cinemático está densamente comprimido en esta apertura al apartamento de la amiga de Scottie, Midge, y merece detallada atención. Una menuda mujer rubia, con un suéter amarillo, de quien nos enteramos que es una vieja amiga de Scottie desde los días de la universidad y después, Midge (una artista comercial que trabaja en la publicidad de ropa interior femenina), dibuja sobre una mesa de trabajo.³ Permanece sentada en la mayor parte de la escena, dibujando mientras ella y Scottie hablan.

² Chris Marker sugirió famosamente que todo lo que vemos tras la hospitalización es la fantasía de un loco ('A Free Replay [Notes on *Vertigo*]', en *Projections*, ed. de J. Boorman y W. Donohue, Faber & Faber, Londres, 1995). Otros han sugerido que, dada la obvia imposibilidad de un relato verosímil de cómo podría haberse salvado Scottie de su posición suspendido del edificio en las primeras escenas, toda la película es lo que imagina conforme cae. Esto sería una variación del relato de Ambrose Bierce *Un incidente el puente del río del búho*. Véanse JAMES F. MAXFIELD, 'A Dreamer and his Dream: Another Way of Looking at Hitchcock's *Vertigo*', *Film Criticism* 14/3 (1990), p. 3, y CHARLES BARR, *Vertigo*, BFI Publishing, Londres, 2002, p. 32.

³ Esto no es del todo claro. Por los esbozos que vemos, podría diseñar ropa interior, pero, puesto que Midge está trabajando en un sujetador ya diseñado, supongo que debe de estar dibujando una muestra publicitaria.

(Luego nos enteraremos de que John Ferguson es "Scottie" para la mayoría de sus colegas y John o Johnny para sus "amigos íntimos". En la película, Midge es la única que lo llama Johnny o Johnny-O, pero puesto que todos los demás lo llaman Scottie, seguiré esa convención excepto cuando hable desde el punto de vista de Midge. Desde luego es significativo que tenga varios nombres y que Madeleine/Judy lo llame Scottie). James Stewart, con un traje marrón, trata de mantener en equilibrio un bastón en su dedo. Una pieza de música clásica (es de Bach) suena suavemente de fondo.⁴ No se le da bien el equilibrio; el bastón se le cae y grita de dolor de un modo extraño y cómico, repitiendo la caída y el grito que acabamos de oír. No puede "mantener el equilibrio" (de un modo que nos recuerda su problema general de vértigo y lo que su "falta de equilibrio" significa en un sentido más amplio). El dolor lo causa su lesión y lleva una faja para recuperarse. El paso al apartamento es abrupto, no solo por el agudo contraste entre la noche y el día, el exterior y el interior, el peligro y la tranquilidad, sino porque el tono de la conversación y de la acción es ahora desenfadado, jovial, aunque pronto sabremos que Scottie, un hombre que parece entrado en los cuarenta o haber llegado a los cincuenta (Stewart tenía 49 años en 1957), acaba de terminar la única carrera que ha conocido (ha dejado el cuerpo de policía, preocupado por que su vértigo vuelva en un momento crucial; un presagio ominoso, puesto que volverá), y que en sueños ve a menudo caer a un policía y vuelve a experimentar su incapacidad para aceptar su ayuda, aunque no insista demasiado en ello. Captamos, aunque no estemos seguros, algún tipo de disociación.

10



Figura 2

⁴ La claridad y "racionalidad" de la música de un Bach o de un Mozart, se deja de lado como una especie de señal de que la claridad, equilibrio, orden y sentido general contenidos en este tipo de música no serán apropiados para las profundidades a las que vamos a descender. Todo un prelude para hacer esto explícito: "No creo que Mozart sirva de ayuda".

Hay también claras referencias a *La ventana indiscreta*, rodada cuatro años antes, con James Stewart también de protagonista.⁵ El personaje de Stewart es soltero de nuevo y en ambos casos no por casualidad, sino por algún tipo de reluctancia, por algún fracaso al relacionarse con los demás, representados por su inmovilidad. Scottie no está tan inmovilizado como Jeff en *La ventana indiscreta*, en la que tenía toda la pierna escayolada,⁶ pero lleva lo que llama un "corsé" (no lo llama "faja" ni "soporte para la espalda"), que restringe su libertad de movimiento, y estas inmovilizaciones en ambas películas parecen representar para nosotros una constricción psicológica. Las dos películas empiezan con conversaciones sobre la liberación de lo que inmoviliza a Jeff y a Scottie, que en ambos casos es inmanente. Es visible el mismo problema causado tanto por la escayola como por el corsé; especialmente, en ambos inicios, la incapacidad de "rascarse donde pica", tal vez una limitación añadida de un significado más general. Así, el "emparejamiento" de Jeff y Scottie pone en primer plano el problema de esa constricción o limitación, de modo que, creo que está bien decirlo, se nos pide que lo consideremos.

Pero la conversación da un giro marcadamente distinto y curioso, como lo sugiere el uso que hace Scottie del término femenino para la ropa interior que lleva: corsé. Podría parecer que algún aspecto de su impotencia le da la sensación de afeminarlo. Al menos, eso es lo que claramente teme, pues de manera abrupta le pregunta a Midge, con una mirada de consternación real o incluso ansiedad en su rostro, sin ironía, si muchos hombres llevan corsé. "Más de lo que creerías", contesta, sugiriendo que una gran cantidad de hombres lleva ropa interior femenina, probablemente con la preocupación de ser descubiertos. (Todo esto sucede mientras Scottie sostiene, afectuosamente podríamos decir, su fállico bastón). (Figura 3)

⁵ Una discusión iluminadora de los muchos vínculos, y también las disonancias, entre *La ventana indiscreta* y *Vértigo* es la de GREGG M. HOROWITZ, 'A Made-To-Order Witness: Women's Knowledge in *Vertigo*', en *Vertigo*, ed. de K. Makkai, Routledge, Nueva York, 2013, p. 112-138.

⁶ Al final de la película acaba con las dos piernas escayoladas, lo que sugiere que su inmovilidad y cuanto significa no se han resuelto, sino que de hecho han empeorado, a pesar de lo que parecen ser un "final feliz" y una apreciación recién descubierta por su novia Lisa (Grace Kelly). Como se advierte, esa reconciliación se presenta claramente como una ilusión.



Figura 3

Pero la conversación se vuelve más rara. Scottie le pregunta si conoce lo de los corsés masculinos “por propia experiencia”. Es obvio que le pregunta si lo sabe por haberse acostado con hombres que llevaban corsé. Es un comentario adolescente y Midge responde de un modo que se tematizará muy pronto, una vez más en el apartamento y por último después del falso suicidio. Ella le responde con un seco, *maternal* y prolongado “Por favoor”, y le da a la conversación un giro mucho más adulto. Le pregunta por qué se ha retirado y qué va a hacer. Scottie le contesta, aún bromeando, que sentirá vértigo sentado en un escritorio, lo que la hace reír y exclamar “Oh, Johnny-O”, con una mirada perpleja en su rostro, exactamente como una madre le diría a su hijo favorito, que siempre le hace reír. Scottie dice que no hará nada, que es un hombre independiente, con recursos. Por primera vez se nos presenta el tema de “vagabundear”, que veremos reaparecer varias veces. Cuando Midge le pregunta si no le gustaría emprender un viaje, Scottie le regaña explícitamente por mostrarse “maternal” y ella da a entender, con una pausa y una mirada, que el término la ha herido, aunque siga con el tono de una madre paciente y él con el de un muchacho gracioso. Esto alude también a un tema de gran importancia para Hitchcock, el papel de las madres en la moderna vida doméstica, retratadas habitualmente como tiránicas, sofocadas, necesitadas y carentes de simpatía en películas como *Recuerda*, *Psicosis*, *Los pájaros* y *Con la muerte en los talones*, hasta lo que parece ser el parangón del papel maternal estereotipado en *La sombra de una duda* y en las dos versiones de *El hombre que sabía demasiado*, claramente impacientes bajo esas severas restricciones y buscando desesperadamente una salida. Esto parece tener algo que ver tanto con el interés de Hitchcock por el psicoanálisis y el complejo de Edipo, como con su sensación del papel insólitamente fuerte

desempeñado por las madres en la vida doméstica americana en particular.⁷

Esta dimensión se hace incluso más explícita en un giro aun más insólito de la conversación. Scottie mira el modelo de sujetador que Midge dibuja y pregunta qué es y ella contesta, volviendo al tema “maternal”, que es un sujetador y que él conoce esas cosas, que ya es “mayorcito”. Pero el sujetador no tiene tirantes en los hombros ni elásticos en la espalda; “inspiración revolucionaria”, dice Midge. Explica que se basa en un puente voladizo; un ingeniero aeronáutico lo ha diseñado en su tiempo libre. (Figura 4) Sin duda, empezamos a adentrarnos en la noción de algo exterior, ropa o una apariencia que es un tipo de ilusión, que no es lo que parece. Podría ser también un presagio, pues la primera vez que vemos a Madeleine, en una evocación muy poderosa de la convención del cine negro de la primera vez que se ve a una *femme fatale* (y la reacción de aturdimiento e inmediata sumisión del protagonista), aparece llevando una especie de sujetador voladizo.⁸ La veremos por primera vez girada, con la espalda desnuda y un vestido de noche negro con un chal verde, y la espalda sin elásticos.

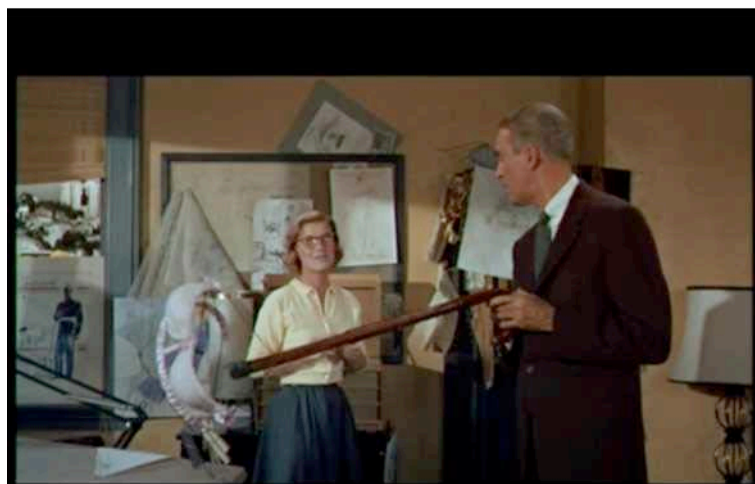


Figura 4

Este es un largo rodeo para señalar un rasgo del personaje de Midge; dos rasgos, en realidad. El primero es que su relación con Scottie es más maternal que erótica, un motivo que reaparecerá cuando hablen de su pasado. La relación de ambos con la ropa interior femenina no está teñida de erotismo, ni en la memoria ni como proyección. El segundo es el

⁷ Véase la interesante discusión de ELSIE B. MICHIE, ‘Unveiling Maternal Desire: Hitchcock and American Domesticity’ en *Hitchcock’s America*, ed. de J. Freedman y R. Oxford UP, Millington, 1999, pp. 29-54.

⁸ JAMES HARVEY, *Movie Love in the Fifties*, Da Capo Press, Cambridge, 2005, pp. 28-42, y HOMER B. PETTY, ‘Hitchcock, Class, and Noir’, en *The Cambridge Companion to Alfred Hitchcock*, ed. de J. Freedman, Cambridge UP, 2015, pp. 76-91, discuten los vínculos entre *Vértigo* y las convenciones del cine negro, especialmente respecto a las mujeres.

principio del voladizo: mantener algo enhiesto, *impedir que se caiga, sin apoyo visible*. Al menos, el apoyo constante de Midge parece invisible para Scottie. Ese es el papel que aparentemente Midge ha asumido en la vida de Scottie.⁹ Entra en su apartamento con frecuencia, sin llamar; habla de lo que ha pasado durante el día. Cenar y van al cine juntos, pero hay tan poca chispa romántica entre ellos que se parece mucho a una amistad íntima, antigua y femenina con un gay, a una amistad fraternal o a una devota relación de madre e hijo. Eso (una ausencia *completa* de erotismo entre ellos) no es del todo cierto, por supuesto, como el extraño giro siguiente de la conversación deja claro. Scottie pregunta de improviso: "¿Qué hay de tu vida amorosa?", supuestamente la versión de 1950 de "¿Te acuestas con alguien?". Midge contesta que su vida amorosa es "normal" tras advertir que "eso se llama asociación de ideas" (de los sujetadores a la vida amorosa). A lo largo de todo esto, y en la conversación insólitamente tensa que sigue (aunque Scottie no advierta la tensión en absoluto), ella sigue dibujando el nuevo sujetador, con la misma calma, el tono moderado que usa continuamente, con una voz que solo de manera ocasional refleja una ligera ironía. Scottie le plantea una pregunta cruel, casi ofensiva (claramente, sin embargo, sin saber lo que hace): "¿No vas a casarte nunca?". Midge responde como él y ella saben obviamente que lo hará: que solo hay un hombre en el mundo para ella. La pregunta alude a motivos claramente familiares y dolorosos. Scottie señala que se refiere a él y entonces, aumentando la crueldad de la pregunta, finge tener problemas para recordar si alguna vez han sido novios. "¿Fuimos novios una vez, verdad?" ¿Quién olvida si ha sido novio de alguien? Un breve detalle visual disipa la falta de tacto de la pregunta y las honduras de sentimiento que subyacen a la comedida respuesta. Hitchcock pasa a un ajustado primer plano y vemos cómo los ojos de Midge se levantan en un gesto conocido y doloroso, una breve sonrisa forzada en su rostro, como si ella supiera tanto que él se está burlando (pensando que está siendo gracioso) como que no sabe lo cruel que es. (Figura 5) "Tres semanas", dice. Scottie le recuerda que fue ella la que rompió (aunque captamos, sobre todo por su malestar, que es una descripción muy simplista) y dice que sigue "disponible", señalando con ironía inintencionada que no lo estaba ni lo está del todo ahora. Vemos otro primer plano de Midge, otro rostro doloroso (aunque no tanto como para que él se dé cuenta), pero ahora sin atisbo alguno de sonrisa y con una repentina mirada o una genuina aflicción. (Figura 6)

⁹ Podría tratarse de una broma de Hollywood, pues corre el rumor de que Howard Hughes le había pedido a un ingeniero que diseñara un sujetador sin tirantes para Jane Russell.



Figura 5



Figura 6

Scottie le pregunta si recuerda a Gavin Elster de la universidad; quiere ver a Scottie. Midge no lo recuerda. Ambos piensan por la dirección que debe de encontrarse en apuros y que Elster será un vagabundo y que querrá sacarle un trago. Scottie señala que él también es un “vagabundo”, aunque con amplios recursos, y que si Elster se encuentra en apuros, sería (típicamente en el caso de Scottie, podríamos decir) insensato fingir que no se encuentran en circunstancias parecidas. La cima del dinero y el poder —la posición real de Elster— se confunden aquí con “no tener donde caerse muerto” por una señal exterior, la dirección, la clase de señal que solemos usar para hacer estos juicios apresurados.

La escena termina mostrando la opinión de Scottie respecto a su supuesto control racional de la situación. (Es instructivo que antes haya tenido una vaga sensación de la insuficiencia de su supuesta “independencia”. Dice que es un hombre de recursos independientes e inmediatamente lo califica de “realmente independientes”). En respuesta a lo que Midge dice de que los médicos creen que su situación es incurable salvo por otro “shock emocional”, que ni siquiera es seguro que lo cure, Scottie insiste: “Creo que me curaré”, y se propone acostumbrarse poco a poco a las alturas y superar su vértigo. (Tal vez una temprana manifestación de la terapia cognitiva o conductual). Como era de esperar, esto se revela falso. Al subirse a una escalera de mano, mira hacia abajo y a través de la ventana. Se encuentra a una altura mayor de lo que suponía y, como ha subestimado no solo la altura, sino también su vulnerabilidad al vértigo, se marea. Probablemente sería más preciso decir que se desvanece, representando lo que sería el estereotipo de la mujer que se desmaya, puesto que al tema de la feminidad, de ser mimado por una madre, un temor a la impotencia (o tal vez a la castración) suscitado por su ansiedad al corsé y la discusión sobre la ropa interior femenina y su incapacidad para responder al policía, se le da una inflexión visual. Cae en los brazos de Midge y la escena del apartamento termina al proferir ella un quejoso, compasivo, maternal “Oh Johnny”. (Figura 7). (El presentimiento desempeña un papel importante en la película, un elemento cinematográfico que a menudo sugiere que el destino de un personaje ya está sellado, que apenas puede evitar lo que le va a pasar. El presente ya está cargado de futuro. Las flores que Scottie ve en la esquina izquierda de la ventana al mirar abajo son virtualmente idénticas a la

clase de flores que pronto verá comprar a Madeleine, las flores que Carlota sostiene en el retrato).¹⁰

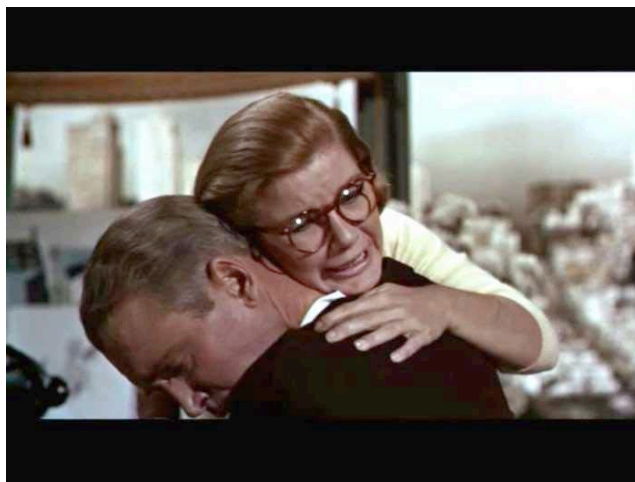


Figura 7

Esta escena establece premisas para la acción que sigue. Hay dos que deberíamos destacar. Primero, hemos visto que el aire de seguridad y despreocupación de Scottie y su supuesta “vieja amistad” con Midge revelan un marcado fracaso para comprender qué efecto práctico tiene lo que dice sobre Midge. Scottie no manifiesta ninguna expresión de dolor ni sensibilidad oculta cuando habla de su compromiso; ni siquiera parece tener la capacidad de imaginar lo que sería para ella mantener esa conversación con él. En una palabra, Scottie es psicológicamente un poco torpe; no se conoce a sí mismo, ni su vértigo, ni lo que sucede por debajo de la superficie con Midge, ni su propia vulnerabilidad y ansiedades. Un “niño grande”, pero aún así un niño. De este modo la escena nos ofrece un ejemplo de fracaso en la mutua interpretabilidad, puesto que está claro que, mientras que Midge quiere ayudar, tampoco parece apreciar lo que supone para Scottie que haya adoptado semejante papel maternal ni darse cuenta de que puede ser emasculante. Así, su fracaso para entenderse parece vinculado a la limitada comprensión que cada uno posee de sí mismo. Su capacidad, en la dinámica que sigue, para interpretar lo que el otro “realmente” quiere decir o hacer se pondrá severamente a prueba y ambos fracasarán. Como veremos, el intento de Midge de usar la musicoterapia para curar a Scottie de su inminente depresión catatónica tras el falso suicidio de Madeleine está a la par del intento de Scottie de “curarse” del vértigo: una afirmación patética, engañosa, de control de elementos que Hitchcock suele tratar como incontrolables. De hecho, esa última escena está cuidadosamente dispuesta para que la mayoría de los espectadores no se dé cuenta a primera vista de que Hitchcock

¹⁰ Otra manera que tiene Hitchcock de sugerir la tensión y el malentendido subyacentes que los separa es puramente cinematográfica. La discusión del apartamento consta de 62 tomas, solo en cinco de las cuales Midge y Scottie están en el mismo plano. Véase R. WOOD, *Hitchcock's Films Revisited*, p. 381.

deliberadamente haga que Scottie ponga objeciones a la música clásica de fondo. Evidentemente no es un admirador; incluso lo irrita, le da vértigo “justo ahora”. Es igualmente claro que Midge no lo manifiesta. Luego, cuando Scottie está hospitalizado y hundido en una especie de catatonia, Midge trae consigo la misma clase de música, música clásica, Mozart, a la que Scottie había puesto objeción. (En el apartamento, ella responde tan rápidamente a su petición de quitarla que tenemos la sensación de que ese ha sido un tema habitual entre ellos durante años. No importa; ella lleva consigo a su Mozart en cualquier caso, quizás del modo como una madre se arrojaría el conocimiento de “lo que es mejor” a pesar de las protestas de su hijo). Este es un índice menor casi incidental de un punto importante —su incapacidad para entender a Scottie— y es típico del modo como Hitchcock estructura sus películas para que requieran múltiples perspectivas.

El otro elemento importante es simplemente el propio personaje de Midge y la relación de Scottie con la anticuada, maternal, sensata y práctica Midge en la que nos vemos inmersos. Su mismo nombre, en una película sobre alturas, su estatura, nos dice mucho. En la dinámica que sigue, la diminuta estatura de Midge, su débil presencia psicológica en el drama y, por ello, su incapacidad para prender una chispa romántica en Scottie, son productos de su desconocimiento. Dicho con sencillez, al ser tan solícita con Johnny a su manera maternal, se somete indirectamente a él, tan sumisa a sus necesidades que no puede “verlo” ni él a ella, solo quiere ser vista por él como él quiera; quiere casarse con él, “quienquiera” que sea. La altura (sin jugar con las palabras) de su incompreensión de Johnny aparecerá después, cuando ella literalmente trate de pintarse a través de la vista de él, de su mirada, pintando su cara en el cuerpo de Carlota en el retrato que Madeleine visita.¹¹ Pero *para ser vista* como ella quiere, debería también *ver correctamente*, algo que no puede hacer.¹²

Por otra parte, alguien tiene que ser el adulto en este grupo y es un testimonio de la capacidad de la película para evocar el poder (y la potencial índole destructiva) de la fantasía romántica que el espectador quede tan cautivo como para que Midge parezca aburrida y pedestre, indigna de la atención de Scottie. Sería un error. Midge es, sencillamente, una mujer madura, razonable, enamorada de un hombre que solo aceptará su consideración de una forma muy limitada, una forma que ella acepta a regañadientes antes que no tener ninguna amistad en absoluto.

¹¹ Midge quiere entrar en la fantasía de Scottie, pero solo para devaluarla, en paralelo al intento de Judy de *impedir* a Scottie que retome esa fantasía; sin embargo, Judy, más que limitarse a los recursos artificiales de Midge, puede volver a convertirse literalmente en esa fantasía, claramente con la esperanza de que, al retomarla, pueda de algún modo sacar a Scottie de ella. Véanse las observaciones de R. WOOD, *Hitchcock's Films Revisited*, p. 126.

¹² En las precisas palabras de Raymond Durnat, “mejor Scottie insatisfecho que Midge satisfecha” (*The Strange Case of Alfred Hitchcock. Or, the Plain Man's Hitchcock*, MIT Press, Cambridge, 1974, p. 287).

Con ello, está representando un papel familiar en el cine negro, en un triángulo romántico frecuente en ese género (el género más cercano a *Vértigo*) entre un hombre, una *femme fatale* misteriosa, atractiva pero indigna de confianza, y su rival, una mujer "normal" o "doméstica" sin el aura y atractivo de la *femme fatale*, pero infinitamente más formal. Tal vez el caso clásico sea el triángulo de *Retorno al pasado* de Jacques Tourneur. Esta estructura se repite en *Gilda* de Charles Vidor o en *Pitfall* de André de Toth, pero hay infinitas variaciones, como *Perversidad* de Fritz Lang, donde la mujer "doméstica", la esposa, es insoportable, y se presenta en muchos otros géneros, la más famosa *Casablanca* de Michael Curtiz (con los géneros invertidos) y es un tópico de muchos westerns, como *Raíces profundas* y *Solo ante el peligro* y *El hombre que mató a Liberty Valance*, donde una mujer ha de escoger entre un pistolero o ex pistolero carismático y sexy y un hombre de "ciudad" o de "granja", y un hombre ha de escoger entre una camarera y una esposa.¹³ *Marnie la ladrona* invoca también con claridad esa estructura. Pero, para nuestros propósitos, nos da a conocer, por medio de una especie de contraste preliminar, a la "otra" de Midge, Madeleine, y de este modo la poderosa, irracional y destructiva atracción de la fantasía en el amor romántico; tal vez no como un subproducto patológico circunstancial de ese amor, sino su posibilidad esencial.

Traducción de Tania Martínez

18

¹³ La frecuencia de su estructura, su mítica estructuración de la trama, garantiza desde luego un tratamiento ulterior. Véase, por ejemplo, ROBERT B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*, Princeton UP, 1985.