

# **La huella de *Vértigo***

**Diego Moldes**

*A Angelina, por Todo...*

**Agradecimientos:**

A Daniel Martí (Universidad de Vigo) y Eduardo Galán (Televisión de Galicia).

A mi hermano Fran, a mis hermanas Patricia, Lara y Carmen,  
a mi madre María del Carmen González Janeiro,  
a mi padre Francisco Javier Moldes Fontán.

A mi abuelo, José Moldes Castro, *in memoriam*.

*“La Belleza artística no consiste en la representación de una cosa bella, sino en la bella representación de una cosa.”*

*Inmmanuel Kant*

*“ Llamo trazados de sombras a estos bocetos para designar con este nombre que les doy el lado oscuro de la vida, y porque – como otros trazados de sombras- no son visibles directamente. Si tomo entre las manos un trazado de sombras, no recibo impresión alguna, no me puedo formar ninguna idea verdadera. Sólo puedo verlos si los sitúo ante una pared sin mirarlos directamente, sino a la imagen que aparece en la pared. Lo mismo sucede con la imagen que quiero mostrar aquí, una imagen interior que no se hace perceptible mientras no se atraviere la imagen exterior. Esta imagen exterior puede carecer de relieve, y hasta que no la penetro no descubro la imagen íntima que quiero mostraros, una imagen demasiado tenue para ser visible exteriormente, puesto que está tejida con los sentimientos más delicados del alma”.*

*Sören Kierkegaard.*

## Índice

### **1. Prólogo**

### **2. Apuntes generales para una introducción**

### **3. Referencias pictóricas y literarias en *Vértigo*:**

Prerrafaelismo: Millais, Rossetti. Romanticismo: Hoffmann.

Simbolismo: Redon, Khnopff, Schlobach...

### **4. Poe-Hitchcock**

### **5. Vértigo y lo fantástico:**

Nerval, Gautier, Mérimée, Le Fanu, Chasles

### **6. Roman Polanski: *Repulsión***

### **7. William Wyler: *El coleccionista***

### **8. Brian De Palma: *Fascinación y Doble Cuerpo***

### **9. Síntesis de algunos conceptos**

### **10. Otros *films*:**

*Chantaje contra una mujer, Monsieur Hire,*

*Falso testigo, La beneficiaria), Lágrimas*

*Negras , Entre las piernas(150), Abre los ojos*

### **11. Filmografías y semblanzas del equipo técnico de**

#### ***Vértigo*:**

Alfred Hitchcock, Bernard Herrmann,

Pierre Boileau, Thomas Narcejac,

Samuel Taylor, Alecc Coppel,

Robert Burks, George Tomasini,

Henry Bumstead, Hal Pereira

### **12. Bibliografía seleccionada**

## Prólogo

El objetivo de mi modesto estudio sobre *Vértigo* es analizar algunos aspectos de ciertos *films* que han sido influidos de modo directo por *Vértigo* y, en algunos casos, también por otros *films* dirigidos por Alfred Hitchcock. No es mi intención elaborar una exégesis pormenorizada de los mismos y menos aun realizar una *découpage* de sus secuencias más significativas, tan sólo pretendo establecer puntos de contacto entre *Vértigo* - un filme-canon que escapa a todo género y clasificación - y las consiguientes obras. Si duda existen muchas más películas que presentan la huella de *Vértigo*, pero me limitaré a las que considero más representativas, bien por ser evidentes – y tratadas por algunos críticos-, bien porque en algunos casos parece que ningún estudioso se ha molestado en relacionarlas.

En ningún momento he tratado de profundizar en obras que proyectan una relación tangencial con *Vértigo*, prácticamente subterránea y, no muy representativa, me refiero a obras como *Plein Soleil (A Pleno Sol, 1959)*, de René Clair, *Bunny Lake is Missing (El rapto de Buny Lake, 1959)*, de Otto Preminger, *Cape Fear (El Cabo del Terror, 1962)*, de Jack Lee Thompson, *Charade (Charada, 1963)*, de Stanley Donen, o incluso, *Strangers When We Meet (Un extraño en mi vida, 1960)*, de Richard Quine, todas ellas excelentes películas pero cuyos puntos en común con la obra que nos ocupa no son lo suficientemente directos y específicos, sino más bien resultado del desarrollo argumental y/o de los géneros en los que se inscriben. Por el contrario la comparación de las obras, a las que me referiré a continuación, con *Vértigo* demuestra que, ora nos refiramos a su concepción estilística, ora temática, todas presentan rasgos inequívocos que las unen a ésta, algunas por estar poderosamente inspiradas en su modelo original *Obsession (Fascinación, 1976)*, de Brian de Palma, otras por realizar una evolución de ese modelo, *-Repulsion (Repulsión, 1965)*, de Roman Polanski, *The Collector (El coleccionista, 1965)*, de William Wyler- y un tercer grupo que parece servirse de ese modelo como punto de referencia cinefílico en secuencias muy concretas, caso de *Experiment in Terror (Chantaje contra una mujer, 1962)*, de Blake Edwards, o *Monsieur Hire (1989)* de Patrice Leconte, etc.

Tampoco hablaré de precedentes fílmicos que han dejado su impronta en *Vértigo*, caso de *Laura (1944)*, de Otto Preminger, *The Woman in the Window (La mujer del*

*cuadro*, 1944), de Fritz Lang, *Portrait of Jennie* (*Jennie*, 1948), de William Dieterle, algunos *films* mexicanos de Luis Buñuel, especialmente *Él* (1952) y *Ensayo de un crimen/La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955), u obras anteriores del propio Hitchcock como *Rebecca* (*Rebeca*, 1940), *Notorius* (*Encadenados*, 1946) o *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954), porque todos ellos ya han sido suficientemente estudiados. Pondré un ejemplo significativo, el bellissimo *film noir* y melodrama *Leave her to heaven* (*Que el cielo la juzgue*, 1945), de John M. Stahl. Yvann Tobin en su imprescindible estudio sobre este infravalorado realizador, publicado en el número 220/1 de la revista francesa *Positif*, señalaba con singular acierto los puntos de contacto entre *Que el cielo la juzgue* y *Vértigo*. El personaje de Ellen Berent (interpretado por la sublime Gene Tierney) trata de reconstruir en otro cuerpo el del ser amado fallecido. En *Vértigo* Scottie Ferguson (James Stewart) intenta la “reconstrucción” de la muerta Madeleine en el cuerpo de la viva Judy y en *Que el cielo la juzgue* Ellen procura desesperadamente esa misma “reconstrucción” del sujeto amado, su padre muerto, en el cuerpo vivo del escritor Richard Harlan (Cornel Wilde). Un evidente complejo de Electra.

Si bien la huella de *Vértigo* es notable, lo es en doble sentido, no sólo por lo que supuso en sus contemporáneos y sucesores, sino también resulta tan o más interesante por cómo la literatura y las artes plásticas han dejado su particular huella en Hitchcock y muy concretamente en este magnífico *film* de infinitas referencias intertextuales. Lo veremos en las siguientes páginas.

Alfred Hitchcock dirigiendo a Kim Novak en *Vertigo* (*De entre los muertos*, 1958)

## Apuntes generales para una introducción

En la edición definitiva de “*Le cinéma selon Hitchcock*” François Truffaut escribió: <<(…) la riqueza y complejidad tanto del hombre como de la obra son tales que, antes del fin de siglo, probablemente se le dedicarán tantas obras como las que hoy existen sobre Marcel Proust.>> Ahora, a comienzos del siglo XXI, lo que parecía un desatino se ha convertido en un vaticinio casi exacto: en la actualidad Hitchcock no sólo es el cineasta sobre el que más se ha escrito, sino que, muy probablemente, se publican más obras sobre el cineasta inglés, que las referidas al genial escritor galo.

Hitchcock (Leytonstone, Londres, 1899-Los Ángeles, 1980) es, en palabras de Bertrand Tavernier <<un maestro del pensamiento exacto y de la forma abstracta>>.<sup>1</sup> La constante revisión de su obra y la lectura acumulada de gran cantidad de escritos hará que más de uno se haga la pregunta, ¿Por qué volver a escribir sobre Hitchcock? Pues la respuesta es sencilla: porque su obra es inagotable. Y quien no lo crea así siempre puede aplicar la propuesta barthesiana según la cual <<el autor no escribe, es escrito>>, una teoría que no comparto de ningún modo, pero que quizá, sirva como excusa a algunos. Dicho esto, me limito a apuntar algunas pinceladas introductorias.

Otra de las teorías expuestas por parte de la crítica francesa -de Mitry a Coursodon, de Bazin a Ciment- viene a demostrar como el fondo está supeditado a la forma en tanto que las historias de Hitchcock no interesan por lo que cuentan, su temática no es ni más ni menos interesante que la de cualquier otro, la narración no adquiere sentido pleno más que por la construcción que Hitchcock hace de ella, esto es, no importa el qué sino el cómo. Este es uno de los motivos por los que el cineasta inglés nunca ha estado interesado en el “*whodunit*” (como es sabido, contracción en argot del <<¿*Who's done it?*>>: ¿Quién lo ha hecho? –identificación del culpable-), tan arraigado en la novela detectivesca -Simenon, Chesterton, Christie-, sino por las motivaciones psicológicas que desencadenan la acción, aunque no necesariamente el

---

<sup>1</sup> TAVERNIER, Bertrand y COURSDON, Jean Pierre. *50 años de Cine Norteamericano.*, Ed. AKAL ,Madrid , 1997.Tomo I, pág.617.



crimen, de ahí su admiración por E.T.A. Hoffman, Edgar Allan Poe<sup>2</sup> o, en menor grado, Patricia Highsmith, escritores que al igual que “el Gordo” parecen más interesados en la atmósfera que en la trama. De hecho parece importarle muy poco el argumento de sus films. El propio Hitchcock, refiriéndose a *Vértigo* ha dicho: <<En cierto sentido allí hay una fantasía remota. En *Vértigo* se tiene la impresión de una lejanía de las cosas mundanas. Se ve la actitud del hombre, el comportamiento de la mujer. Sin duda, detrás de todo aquello hay una especie de argumento que me parece muy secundario. Nunca me preocupo por el argumento ni por nada de ese estilo.>><sup>3</sup>

Si bien es cierto que Hitchcock sí mostraba un meticuloso interés por la trama de sus films, no lo es menos que ésta es búsqueda y resultado de una indagación en los espacios, los objetos y sus significados, y no un mero mecanismo de relojería cuyo desarrollo escape a la temática representada. Esta característica, frecuente pero no sistemática ni exclusiva de Hitchcock, se ha ido acentuando -no progresivamente- en su filmografía, sobre todo en su etapa norteamericana, pero es en *Vértigo* donde mejor se ve expresada, y obedece más a una necesidad formal y moral que a un simple ejercicio esteticista, en el sentido hegeliano del término, es decir, la manifestación sensible de La Idea.

La aparente contradicción de lo expuesto hasta el momento es, en realidad, una solución lógica al modelo ideado para la narración y cualquier otro acercamiento al tema impediría revelar su propia forma expositiva, forma que, en el film que nos ocupa, se traduce en una capacidad seductora e hipnótica de las imágenes. Estamos aquí más próximos al surrealismo que a un hiperrealismo deformado, lo cual diferencia considerablemente a *Vértigo* de otras obras posteriores, especialmente *Psicosis*. Lo que sí es innegable es que Hitchcock toma partido con una puesta en escena que casi siempre tiene uno o varios puntos de vista -el del propio creador y/o el de Scottie-, pero alejándose conscientemente de una causalidad revisionista propia de la neutralidad de, por ejemplo, un Richard Fleischer en *The Boston Strangler (El estrangulador de*

---

<sup>2</sup> Algunas interesantes declaraciones de Hitchcock sobre Poe (su escritor predilecto) se recogen en el libro :Donald Spoto. *Alfred Hitchcock: La cara oculta del genio*. Madrid, T&B Editores,1998.Págs. 45 a 47. Lo veremos en su momento.

<sup>3</sup> Entrevista de Ian Cameron y V.F.Perkins con Alfred Hitchcock, en *Movie*, núm.6, enero de 1963. Reproducida en “Entrevistas con directores de cine”, de Andrew Sarris. Editorial Magisterio Español, Madrid, 1975.Págs.171 y 172.

*Boston*, 1968) o aún más en *10 Rillington Place (El estrangulador de Rillington Place*, 1971) dos obras considerablemente influidas por la representación cruel del asesinato en el horno de *Torn Curtain (Cortina Rasgada*, 1966).

El discurso semántico de *Vértigo* puede ser interpretado como una anáfora trasladada al cine, ya que las mismas obsesiones se repiten constantemente al comienzo de cada secuencia bajo un prisma de total ósmosis entre las imágenes del film y la mente de su creador. Como en el caso de Kafka o, por qué no de Van Gogh, la obra posee una cualidad esencial, más allá de su carácter netamente polisémico, la de trasladar los más profundos sentimientos personales del artista a la propia obra artística. *Vértigo* es una perfecta alegoría sobre el arte y sus complicados procesos creativos. Aquí radica la total atemporalidad y la pasmosa modernidad de la obra, porque, parafraseando a Julio Cortázar, no debemos confundir lo actual con lo moderno; y esta obra es mucho más moderna que la práctica totalidad del cine reciente.

### **El universo pesimista**

En *Vértigo* el absoluto pesimismo del final es resultado del empecinamiento de Scottie por intentar abrir las puertas del pasado, un pasado que debiera olvidar pero que las circunstancias -o la circunstancia: el tratar de transformar a Judy en Madeleine, la reconstrucción de una construcción, crear una ficción a partir de otra ficción que él ignora- le llevan a reproducirla miméticamente como única posibilidad de recuperarlo. Se ha hablado de necrofilia, pero, a mi juicio, de modo inexacto, puesto que la obsesión del protagonista no es fruto de un deseo inalcanzable sino la consecuencia del mismo. Ciertamente Scottie muestra cierta fascinación por la muerte y ciertos símbolos que rodean al objeto de su pulsión en la primera parte del film, pero ésta se debe a su mentalidad detectivesca más que a una patología necrófila. La muerte de Madeleine y la posterior aparición y nueva pérdida de Judy transforman a Orfeo en Pígalión o en el Coppelius hoffmanniano, y Eurídice pasa a ser la Galatea u Olimpia de la narración. Sólo en este sentido se puede hablar de necrofilia, pues el sujeto del relato no es necrófilo *per se*, sino que se convierte en necrófilo a raíz de la tragedia, tragedia que no es tal pero que sí se representa ficcionalmente como tal y así se le muestra a Scottie. El rápido proceso de enamoramiento se produce inconscientemente por la naturaleza ficcional de Madeleine, condición que en cierto modo intuye. Si bien al principio no

crea en ningún momento que Madeleine sea la reencarnación de Carlota Valdés, sí comienza a percatarse de que se encuentra ante una criatura extraña de carácter ficcional, lo cual le atrae aún más y explicita el deseo hasta la exasperación ya que nunca, hasta la revelación y abismo del final, llega a comprender el verdadero motivo de esa atracción. Una vez más Hitchcock se sirve de la estructura narrativa, de la construcción de esa ficción a modo de investigación detectivesca para, en realidad, mostrarnos el proceso de pulsión que implica ese objeto erótico que persigue, y nosotros los espectadores a través suyo. La irremediable construcción de ese objeto en la segunda parte del film conlleva, para su desgracia, la sucesión de significativas revelaciones que le conducirán a la segunda y definitiva pérdida y que, a su vez, le curaran de su acrofobia.

### ***Vértigo* o el mito de Orfeo y Eurídice**

Dentro de la mitología griega, el mito órfico ocupa un lugar importante. Orfeo, hijo de Eagros, rey de Tracia y de la musa Calíope, era considerado el favorito de las musas. Según Decharme en su *Mythologie de la Grèce antique* (París, 1888, pág. 616) Orfeo fue el primer poeta y cantor inspirado. Desde Píndaro y Esquilo hasta Virgilio y Horacio todos los autores antiguos han celebrado el poder maravilloso de su lira, que fascinaba a hombres, bestias y dioses. Pierre Boileau y Thomas Narjerac se han inspirado, obviamente, en el mito órfico como base argumental y temática de *Vértigo*. También en el *Tristán e Isolda* wagneriano; el Coppelius y la muñeca Olimpia en *El hombre de la arena*, de E.T.A. Hoffmann; el *Pigmalión*<sup>4</sup> de George Bernard Shaw, etc.

Pero como ya señaló en su día Guillermo Cabrera Infante,<sup>5</sup> el mito por antonomasia que preside esta obra total es el de Orfeo. Merece recordarse el episodio resumido de la doble pérdida de su esposa: Eurídice, al huir de los requerimientos amorosos del pastor Aristeo, fue picada por una serpiente, muriendo a consecuencia del veneno. Orfeo era incapaz de vivir sin su amada, por lo que descendió a los infiernos y, gracias al encanto mágico que brotaba de su lira, Plutón le consintió devolverle a su esposa con la única condición de que marchara delante de ella sin volver la cabeza

---

<sup>4</sup> *Pygmalion* (representada en Viena en 1905 y publicada en 1907), de George Bernard Shaw.

<sup>5</sup> CABRERA INFANTE, Guillermo. *En busca del amor perdido*, publicado el 15 de noviembre de 1959 y reeditado en *Un oficio del siglo XX*, Seix Barral, Barcelona, 1973. págs 364-372.

hasta llegar a la tierra, a las regiones de la luz. En el instante en que se disponía a franquear el límite fatal que divide a las sombras de la luz, no pudiendo Orfeo resistir su ardiente deseo de contemplar a Eurídice, olvidó la promesa y, como castigo, volvió a perder a su amada Eurídice. Así, en la novela original de Boileau y Narcejac en la que se basa *Vértigo* el protagonista Flaviéres (Scottie en el *film*) llama a Madeleine <<¡Pequeña Eurídice!>>, a lo que ella responde <<¡Me confunde usted con toda su Mitología!>>, y después <<¡Eurídice!...Qué nombre más bonito...¡Es cierto que me ha arrebatado usted del infierno!>><sup>6</sup>. Y más adelante el narrador omnisciente: <<Desde aquel día la llamaba Eurídice, en broma. No se hubiera atrevido a llamarla Madeleine. (...) Y además, Madeleine era la mujer casada, la esposa del otro. En cambio, Eurídice le pertenecía por completo; la había tenido entre sus brazos, chorreante, con los ojos cerrados y la sombra de la muerte en el hueco de sus mejillas.>><sup>7</sup> Lo que en la novela es una metáfora explícita, tremendamente forzada y vulgar, un recurso a la mitológico que me atrevería a calificar de pedante, en el *film* Hitchcock lo transforma en una presencia sugerida, fantasmal y sólo detectable mediante imágenes puras, no con diálogos vanales.

### **Madeleine-Afrodita**

Tras la falsa tentativa de suicidio de Madeleine, como Afrodita nacida de las aguas, renace del océano para volver a nacer en brazos de Scottie. Según Hesiodo Afrodita –la Venus romana- nació de la espuma del mar procedente de los genitales castrados de Urano, dios del cielo. En *El Banquete* Platón se refiere a esta Afrodita Urania como representación del amor intelectual y mental, no físico. Durante la primera parte de *Vértigo* Madeleine representa un amor similar, un amor no corpóreo sino mental. Después, entre el intento de suicidio y la falsa muerte en el campanario Madeleine se hace corpórea, se materializa en un ser real (Scottie la desnuda -en *off*, fuera de campo- en su apartamento, para secarle las ropas) y pasa a ser lo que Platón denomina Afrodita Pandemos, fruto de la unión de Zeus y Dione, que representa el amor sexual y terrenal. En la segunda parte del *film* esta dualidad Afrodita Uranos-

---

<sup>6</sup> BOILEAU, Pierre y NARCEJAC, Thomas. *Vertigo*. Editorial Nebular, Madrid, 2002. Pág. 56. Se trata de una traducción de Jandro Murillo del original *Sueurs Froides (D'entre les morts)*, Editions Denoël, París, 1954. Para los interesados en comparar la novela (en mi opinión bastante floja) con el *film*, recomiendo un inteligente e interesante texto de ROBERTO CUETO en la edición española citada: *Apéndice. Comparativa por Roberto Cueto. Boileau, Narcejac y Hitchcock*.

<sup>7</sup> Ídem. Pág. 57.

Afrodita Pandemos volverá a repetirse pero esta vez en orden inversa: la aparición de Judy y su posterior metamorfosis y renacimiento en Madeleine transforman nuevamente el amor terreno en otro etéreo e inmortal.

### **El itinerario erótico**

En la mitología griega Eros era el Dios del amor, cuyo correspondiente romano sería Cupido. Eros es hijo de Poro y Penía, lo que condiciona su ser. Se haya a medio camino entre la sabiduría y la ignorancia, por ser amante de la sabiduría. Pero quizás lo más interesante sea el discurso socrático y su denominada *escala de Eros*, toda una teoría sobre la sublimación del amor. El impulso erótico debe trascender el mundo sensible, corpóreo, por medio del espíritu, hasta alcanzar la belleza eterna, el Bien en esencia.

En su concepción contemporánea el erotismo sería una cualidad de lo erótico caracterizada por un amor sexual o una atracción física pasional. Algunas personas de las que se autodenominan “respetables” o “bienpensantes” utilizan el término en sentido peyorativo, implicando una exageración morbosa del sexo. Si bien, la propia psicología reconoce la erotomanía, que no es lo mismo que el erotismo, sino que la califica de enfermedad. En este caso el erotómano sería la persona con un trastorno mental caracterizado por la obsesión amorosa o sexual. Pero resulta aventurado calificar de enfermos a los erotómanos, ya que a lo largo de la Historia han existido innumerables artistas que lo han sido, y no por ello son enfermos. Hablamos de escritores, desde el Marqués de Sade a Yukio Mishima, pintores como Modigliani o Matisse, cineastas como Buñuel o Joseph Losey... además, evidentemente, del propio Hitchcock. En fin, la lista sería interminable. El propio Luis García Berlanga se confiesa erotómano y posee una de las colecciones privadas de literatura erótica más importante del mundo. ¿Alguien se escandaliza por ello? Berlanga es un venerable anciano, genio de nuestro cine, y ya ha adquirido el *status* de “respetable”.

Cuando hablamos de erotismo en términos generales hacemos referencia a un concepto muy abstracto y general. Dicho de otro modo, lo que para unos -o unas- es erótico para otros no lo es en absoluto. Ciertamente existe un erotismo explícito, siempre sinónimo de zafio, pobre y tremendamente vulgar. Pero el erotismo no tiene por que

serlo en absoluto, y aunque en numerosas ocasiones sí caiga en la vulgaridad y el mal gusto, en otras adquiere la categoría de lo artístico. Ese es el caso que nos ocupa. La Madeleine de *Vértigo* es, sin duda, uno de los iconos eróticos más importantes de la Historia del Cine, equiparable a Gilda (Rita Hayworth), en *Gilda* (*Ídem*, 1946), de Charles Vidor, *Laura*<sup>8</sup> (interpretada por la bellísima Gene Tierney) en el film homónimo de Otto Preminger (1944) o, posteriormente, la felliniana Claudia (Claudia Cardinale) en *Otto e mezzo* (*Fellini ocho y medio*, 1963). Durante la Dictadura franquista el cine, como es sabido, fue objeto de una censura más férrea que ninguna de las otras artes. La censura de un film podía estar motivada por su contenido político, religioso y amoroso o sexual. Las películas con un alto contenido erótico eran prohibidas directamente. Ejemplo conocido fue el de Catherine Deneuve bajo las órdenes del genial Luis Buñuel en dos películas prohibidas en España hasta 1977, *Belle de Jour* (*Bella de día*, 1966) y *Tristana* (1970).<sup>9</sup> El mismo año de estreno de Belle de Jour aún se podía ver en las salas la original historia de Roman Polanski *Cul-de-Sac* (*Callejón sin salida*, 1966), interpretada por Françoise Dorleac, hermana mayor de Catherine Deneuve. Esta original narración claustrofóbica (cualidad recurrente del cineasta polaco, y del propio Hitchcock desde mucho antes) muy cercana al teatro del absurdo de Samuel Beckett o Ionesco, de moda en aquellos años, nos presenta y representa lo que denomino erotismo cálido.

Si la Historia del Arte del siglo XX puede establecer una distinción entre movimientos fríos –cubismo picasiano, por ejemplo– y cálidos –el fauvismo en Matisse, entre otros–, de modo análogo, también en el cine se pueden distinguir entre erotismos fríos y cálidos. Françoise es un deseo próximo y posible, frente a su hermana Catherine en *Repulsión*, que explicita un erotismo gélido, distante e imposible, no sólo debido a su neurosis. Esta dualidad apenas se daba en Hitchcock, que suele presentar a sus

---

<sup>8</sup> Este clásico e inigualable *noir*, adaptación infiel de una novela de Vera Caspary, puede servir como antecedente de *Vertigo*, pues presenta curiosas analogías temáticas: un Pígalión (Waldo Lydecker), un detective, Mark McPherson, que se enamora de una muerta -necrofilia-, que no es tal, la importancia semántica del cuadro ( en un caso el retrato de Laura, en el otro el de Carlota Valdés), etc. Y un guiño a los petrarquistas: Caspary elige el mítico nombre de Laura para su heroína. Como es sabido, ese es el nombre de la amada de Petrarca en su Cancionero, y a la que le dedica todos sus sonetos y canciones de amor desde el Viernes Santo, 6 de abril de 1327- fecha en que vio a Laura por primera vez- hasta la muerte del poeta en 1374.

<sup>9</sup> Por cierto, que la belleza exteriormente gélida , pero de ardientes interioridades que representa Kim Novak en la primera parte de *Vertigo* no está muy alejada de la de Catherine Deneuve en sus colaboraciones con Buñuel y , en mayor grado , en la excelente *Repulsion* (*Repulsión*, 1965), de Roman Polanski. Lo veremos en su momento.

protagonistas femeninas bajo este segundo antifaz sexual. Pero en *Vértigo* esto no es tan dicotómico. De hecho la ambigüedad que destila el personaje interpretado por Kim Novak nos resulta distante y a la vez cercano, debatiéndose continuamente entre la realidad y el deseo, entre la pulsión de la que es objeto y sus propios fantasmas. El mito de la mujer como destructora del hombre es persistente en la obra hitchcockiana y puede obedecer a una lectura moderna de las sirenas homéricas, con mecanismos de seducción explicitados mediante formas proteicas que emanan de algunos aspectos del cuerpo femenino, incluidos el peinado y la vestimenta; ello produce la sugestión y pulsión eróticas en el protagonista y el espectador. Se ha tachado con razón a Hitchcock, y por ende a su obra, de misoginia pero eso es algo inherente a la mayor parte del cine norteamericano, desde el *film noir* hasta Ford o Hawks, y aunque la iconología misógina es un hecho innegable, no merece mayor consideración.

Igual que el retrato del tedio puede producir obras tediosas y el del caos obras caóticas, el escribir sobre obras sexistas (como es la de Hitchcock) puede interpretarse como comentarios sexistas de quien esto suscribe. Nada más lejos de la realidad. El mismo Robin Wood al recordar su estudio de *Vértigo* de 1965 lo encontraba << (...) impregnado de un sexismo sutil e insidioso (en aquella época no era consciente de la opresión de que son objeto las mujeres en nuestra cultura) y, a este respecto, carece de un estudio psicoanalítico de la naturaleza del “amor romántico”, ya que lo acepta como una característica eterna e inamovible de la “condición humana”.>><sup>10</sup> El prestigioso Wood también ha dicho de *Vértigo* que se trata de “uno de los cuatro o cinco más complejos, más profundos y más bellos films que ya nos ha dado el cine.” Cuando se dice que Hitchcock ha creado su *alter ego* en el personaje de Scottie Ferguson uno no puede sino pensar que lo que ha trasladado al celuloide es la propia erotomanía del cineasta. La definición de ésta no dista mucho del comportamiento de ambos, personaje y director, hacia las mujeres: << El comienzo es siempre brusco, preciso, a modo de “flechazo”, y se establece sobre el postulado ideo-afectivo de que el sujeto es amado por el objeto, prendado el primero y que seguirá amando más que el sujeto, sea cuales fueren las paradojas de su conducta ulterior. >><sup>11</sup> Obviamente el realizador inglés no

---

<sup>10</sup> WOOD, Robin. *Male Desire, Male Anxiety: The Essential Hitchcock*, en Marshall Deutelbaum y Leland Poague, comps., *A Hitchcock Reader* ( Ames: Iowa State University Pres, 1986), pág 221,222. Citado en BORDWELL, David. *El significado del film*. Barcelona, Paidós,1995. Pág. 246.

<sup>11</sup> POROT, Antoine. *Diccionario de Psiquiatría*, Editorial Labor, Barcelona, 1977. Pág. 471.

sólo ha influido en Polanski, De Palma u otros, sino que ha creado un prototipo de mujer, generalmente rubia y sofisticada, que ha sido copiado con asiduidad. En el caso que nos ocupa la fusión de Eros y Tánatos transita por las imágenes de *Vértigo* hasta la total exasperación.

### **Ejemplo: el moño como símbolo sexual**

Una imagen que gustaba mucho a Hitchcock y representa una de sus muchas obsesiones eróticas es el moño como trasunto del sexo femenino. Los planos de peinados de mujeres tomados desde la nuca son persistentes en toda la obra del maestro durante cuatro décadas, desde *The 39 steps* (*Los 39 escalones*, 1935) hasta *Marnie* (*Marnie la ladrona*, 1964). El moño caracolado, en espiral, de Madeleine, tomado desde atrás, reafirma la pulsión escópica coincidente entre espectador y protagonista/*voyeur*, siendo el propio Scottie quien observa ese moño. <<James Stewart no está completamente satisfecho, porque no se ha peinado el cabello formando un moño. ¿Qué quiere esto decir? Quiere decir que está casi desnuda ante él, pero todavía se niega a quitarse la braguita. Entonces James Stewart se muestra suplicante y ella dice “Esta bien, de acuerdo” y vuelve al cuarto de baño. James Stewart espera. Espera que ella vuelva desnuda esta vez, dispuesta para el amor.>><sup>12</sup>

Durante la secuencia del museo de la Legión de Honor utiliza un *travelling* de acercamiento hasta un primerísimo primer plano y, al mismo tiempo, un inserto del moño que luce Carlota Valdés en el retrato, también en *travelling*, revelando explícitamente el pensamiento de Scottie que ha identificado la semejanza y establecido la identificación -en realidad la representación del modelo planeado por Gabin Elster- entre pintura personaje.

---

<sup>12</sup> TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial, Madrid, 1974, Pág. 231, en la Edición de Bolsillo, 2000. Del original *Le cinema selon Hitchcock*, Éditions Roberts Laffont, París, 1966.



## Referencias pictóricas y literarias en *Vértigo*

Apuntaba Kant que <<La mejor interpretación de una obra de arte, es siempre otra obra de arte>>. Aplicando el aforismo kantiano al *Vértigo* de Hitchcock –una de las pocas obras maestras del cine que es al mismo tiempo una obra de arte-, estoy plenamente convencido que no hay mejor forma para comprender esta obra que desentrañar cómo ha influido en otras obras de arte. Del mismo modo, antes de efectuar esta vinculación, debemos esbozar cuales obras han sido germen de la referida. Dicho de otro modo, para saber a dónde vamos debemos saber de dónde venimos.

En abril de 1999, al cumplirse un siglo del nacimiento de Alfred Hitchcock, el Museo de Arte Moderno de Nueva York montó una exposición que abría nuevos caminos a la interpretación de su extensa obra, relacionándola con otras obras artísticas de las que el cineasta se nutrió durante unas seis décadas. Poco después Guy Cogeval, director del Museo de Bellas Artes de Montreal, y Dominique Païni, director del Departamento de Desarrollo Cultural del Centro Pompidou recogieron el testigo del MOMA y montaron una impresionante exposición en el Centro Pompidou<sup>13</sup> ( posterior a una similar en el Museo de Bellas Artes de Montreal) durante el verano de 2001. En la retrospectiva se mostraban formas que influyeron directamente en la composición de muchos planos y secuencias de sus films, formas procedentes de artistas muy dispares: Turner, Rodin, Munch, Magritte, Rossetti, Millais, Ernst, Klee, Khnopff, Spilliaert, Hopper, De Chirico, Beardsley, Valloton, Duchamp, Dalí, Man Ray, etc., si bien es cierto que aquella exposición destacaba el simbolismo y el surrealismo como los dos movimientos que más influyeron en la formación estética de Hitchcock. Cinco fueron los temas de lo *hitchcockiano*: la mujer, el deseo y el doble, los lugares generadores de inquietud, el terror y el espectáculo. Lo más curioso de todo es la huella en la filmografía del maestro de algunos cuadros de Walter Sickert (1860-1942), post-impresionista inglés con el Hitchcock compartía origen *cockney*.

---

<sup>13</sup> Hitchcock y el arte: coincidencias fatales (*Hitchcock et l'art:coïncidences fatales. Centre Pompidou*). Del 6 de junio al 24 de septiembre de 2001. Para los interesados en el tema existe un impresionante catálogo con buenas reproducciones de las obras, así como textos inéditos de Henri Langlois, Jacques Aumont, Jean-Louis Schefer, Alain Bergala, Gérard Genette, Pierre Gras, Natalie Bondil-Poupard, etc... Destacan los escritos por Aumont ,sobre <<symbolisme sans symboles>> y el de Schefer sobre la <<picturalité des femmes hitchcockiennes>>.El catálogo ha sido publicado bajo la dirección de Guy Cogeval y Dominique Païni, *Hitchcock et l'art:coïncidences fatales. Centre Pompidou*, Ed. Mazzotta, París,2001.

También en el caso que nos ocupa –*Vértigo*– Hitchcock absorbe brotes de expresiones artísticas que, aparentemente, tendrían pocos o nulos puntos en común. Así, en el beso circular entre Scottie y Madeleine se adivinan los rasgos de la famosa escultura *Le baiser*, de Auguste Rodin, y *Duo* (1928), una inquietante obra de René Magritte. El plano medio de la aparición de Judy metamorfoseada en Madeleine, previa a esta famosa secuencia circular (que comentaremos con posterioridad), pudiera proceder del retrato que el pintor belga Fernand Khnopff hizo de *Marguerite Khnopff* (1887). La figura femenina se dibuja perfectamente gracias a lo ajustado del vestido y al ser escópicamente reencuadrada por el marco de la puerta situada tras ella. El pelo recogido, la mirada hierática, el gesto distante y ligeramente desafiante, las diferentes tonalidades de una luz envolvente, la composición del cuerpo dentro del cuadro y del plano, etc...

*Marguerite Khnopff* (1887), por Khnopff

Kim Novak en *Vértigo*

En otros perfiles de Madeleine con el ramo de flores –en el cementerio, etc.– se adivinan ciertos retratos fotográficos femeninos de Julia Margareth Cameron (1815-1879), por ejemplo el de *Alethea* (1872), retratos que desprenden un erotismo victoriano del que es heredero Hitchcock.

### **Hitchcock y el Prerrafaelismo**

Sir John Everett Millais (1829-1896) creó junto a Dante Gabriel Rossetti y William Holman-Hunt la hermandad prerrafaelita, un estilo pictórico deudor de los primitivos italianos del *Quattrocento*, que renovó el encorsetado arte inglés del momento. *Ophelia* (comenzada en 1851 y concluida en 1852) no sólo es su obra más conocida y una de las joyas de la Tate Gallery londinense sino que está considerada una de las mayores obras maestras del movimiento prerrafaelista. Si embargo Rossetti (1828-1882), contrario a la severa moral victoriana de Millais, evolucionó hacia un exaltado romanticismo que, al igual que Hitchcock, estuvo marcado por profundas obsesiones amorosas. Uno de sus musas fue su propia esposa, Lizzie Siddal, muerta a muy temprana edad. Es entonces cuando la sustituye por la esposa del poeta William

Morris, pero ante el rechazo de ésta (como lo sufrió Hitchcock con Tippi Hedren durante el rodaje de *Marnie*) sufre una crisis esquizofrénica, agudizada por su adición a las drogas. Como en *Vértigo* y en la hiperhitchcockiana *Fascinación*, de Brian de Palma, la producción pictórica y poética de Rossetti está poderosamente influenciada por la obra de Dante. Hay en *Vértigo* una escena muy reveladora, aquella en la que Madeleine abandona el Museo de la Legión de Honor y se detiene, gira ligeramente la cabeza y se nos presenta de perfil, junto a una columna, sujetando un ramo de flores en la mano: la composición del cuadro pudiera proceder del lienzo *Proserpine* (1877), de Rossetti.

*Ophelia*, por Redon.

*El manto azul*, por Redon

El pintor simbolista francés Odilon Redon (1840-1916)<sup>14</sup> realizó en *El manto Azul* y en *Ophelia* (1900-1905), una reinterpretación de la Ofelia shakesperiana, alejada estilísticamente de la *Ophelia* de Millais, pero igualmente fiel a su espíritu. Redon era uno de los pintores más admirados por Hitchcock (el cineasta poseía varias obras de Redon en su colección particular) y resulta lógico pensar que el autor de *Recuerda* se inspiró en estas pinturas de Redon y en la *Ophelia* prerrafaelista para la escena en la que Madeleine flota en las aguas de la Bahía de San Francisco, ejecutando una representación de la muerte, y sabedora de que Scottie acudirá en su ayuda para salvarla. En todos los casos se trata de una figura femenina exánime e idealizada, una mitificación del más trágico y mórbido romanticismo.

*Ophelia* (1852), por Millais

Kim Novak (Madeleine), en *Vértigo*.

*Le Jeune Martyre* (1855), por Delaroche

*Proserpine* (1877), por Rossetti.

El personaje de Ofelia ha sido representado en múltiples ocasiones por los artistas más dispares: John William Waterhouse, Arthur Hugues, Jules-Joseph Lefebvre, Eugène Delacroix, Antoine-Auguste-Ernest Hebert, George Frederick Watts o Margaret MacDonald. Además de las obras de Millais y Redon también debemos citar el lienzo del francés Paul Delaroche (1797-1856) titulado *Le Jeune Martyre* (1855), pues también

---

<sup>14</sup> Como Hitchcock, Redon se sintió muy atraído por las sugerentes y, en ocasiones, espectrales imágenes que desprendía la obra literaria de Edgar Allan Poe. Una muestra más de que el genio narrativo de Poe trascendió tanto a las artes plásticas como al cine.

la representa yacente sobre las aguas, con una fuerte carga simbólica. Pero de entre todas las pinturas de referencia entre la mítica Ofelia y la Madeleine en *Vértigo*, quizá sea *La Morte* (1890), del belga Willy Herman Schlobach (1864-1951), la más representativa. Aquí la semejanza es tal que hasta se ve un puente colgante al fondo, con una mujer muerta que flota sobre las aguas. Y no olvidemos que Schlobach era un pintor próximo a su compatriota Fernand Khnopff, antes citado. No sería exagerado afirmar que la escritura fílmica de Hitchcock emplea un léxico eminentemente pictórico.

Del mismo modo que Hitchcock reproduce la *Ophelia* de Millais en la falsa muerte de Madeleine en las aguas de la bahía, también hace una cita explícita a Shakespeare. En la escena XXIV, Acto IV de *Hamlet*, la reina Gertrudis le relata a Alertes la muerte de su hermana Ofelia. << Las ropas huecas y extendidas la llevaron un rato sobre las aguas, semejante a una sirena. (...)>> Recordemos que la joven se precipitó al arroyo cuando adornaba con flores un sauce en memoria de su padre Polonio, al que por error había dado muerte su enamorado Hamlet. Madeleine reproduce esta escena en *Vértigo*, ella también flota rodeada de flores que previamente ha esparcido sobre las aguas, en recuerdo de su bisabuela Carlota Valdés.

## Romanticismo y Prerrafaelismo: *Vértigo*, *El hombre de la arena* y *The Eve of Saint Agnes*

Autorretrato de **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann** (1776-1822), autor de *El hombre de la arena* (*Der Sandmann*, 1817).

Hitchcock recoge en *Vértigo* huellas de ambas corrientes, era un apasionado del Romanticismo, de ahí su admiración por Hoffmann. A su vez el Prerrafaelismo (que surge en Inglaterra en torno a 1848) bebe directamente del Romanticismo, que a su vez lo hace del renacimiento gótico. La expresión romántica propia del Prerrafaelismo destaca por la búsqueda de lo sobrenatural, la soledad, el misterio y un detallismo escenográfico sorprendente. La naturaleza, las flores y jardines, las fuentes y el mar –lo acuático-, edificios y escaleras son lugares comunes tanto en las obras prerrafaelitas como en *Vértigo*. A mi entender la obra plástica de Millais ejerce una influencia tal en la composición y el contenido de muchos planos de *Vértigo* que merecería un estudio especializado. Probablemente la mayor influencia estética en el film de Hitchcock –y, a mi juicio, en toda su filmografía– sea el cuadro de Millais *The Eve of Saint Agnes* (1863)<sup>15</sup>: el empaque y la densidad del color verde, dentro de una habilísima armonía cromática ponen de manifiesto el virtuosismo del pintor.

La huella en las escenas de luz verde en la habitación del Hotel Empire es increíblemente similar. Podríamos intercambiar a la Judy/Madeleine del fotograma por la Eve de la pintura y encajarían perfectamente. De hecho, el recurso de la habitación impregnada con una poderosa luz verde proveniente de las letras de neón del exterior, es recurrente en *Vértigo*, en el momento en que descubrimos que Judy no es un personaje que se parece a Madeleine, sino que es ella misma, y también en la celeberrima transformación/revelación final ante Scottie, previa al beso circular. El Prerrafaelismo de Millais acentúa siempre las líneas curvas, en meros espacios decorativos y en las figuras femeninas, lo circular está presente en Millais como lo está en *Vértigo*.

---

<sup>15</sup> Según algunas fuentes el lienzo fue pintado por Millais en 1857 y no en 1863. Se cree que se trata de la habitación del Rey en el palacio de Knole.

En *The Eve of Saint Agnes* observamos a una mujer de pie, en el centro de una habitación. La luz verde, resultado de una vidriera de ese color, confiere a toda la estancia las distintas tonalidades del verde: las cortinas, la cama, el vestido de la dama, el tocador, los reflejos rectangulares de la luz en el suelo, el espejo. Todos estos elementos son similares en la conocida *secuencia verde* del hotel Empire, con las luces verdes de neón encendiéndose y apagándose continuamente. Muchos autores han señalado que Hitchcock era un profundo conocedor de la obra de Hoffmann –de hecho Hitchcock poseía las obras completas del escritor en inglés y alemán- y también de su admiración por las pinturas de Millais, cómo demuestra la secuencia del falso suicidio de Madeleine, rodeada de flores y flotando sobre las aguas, como la *Ophelia* prerrafaelita. Lo que se han pasado por alto es la, en mi opinión, más que probable unión de ambos intertextos, pictórico y literario, en la citada *secuencia verde* del *film*.

La huella estética del pintor prerrafaelita Sir John Everett **Millais** (1829-1896) en ***Vertigo***, de Sir Alfred **Hitchcock** (1899-1980).

*The Eve of Saint Agnes* (1863), por Millais

La pictorización de la mirada de Scottie en Madeleine se sitúa entre el cuadro de Millais *The Eve of Saint Agnes* y la propia pictorización que el estudiante Nathaniel hace de la muñeca Olimpia en *Der Sandmann* (1817, traducido como *El hombre de la arena* o *El arenero*): << (...) al pasar por el vestíbulo veo que la cortina verde de una puerta vidriera no está corrida como de costumbre; me acerco maquinalmente, impulsado por la curiosidad. Veo a una mujer esbelta y bien proporcionada, muy bien vestida, sentada en el centro de la habitación, apoyados sus brazos sobre una mesita, con las manos juntas; como está de cara a la puerta mis ojos se encuentran con los suyos, y observo, poseído de asombro, a la vez que de temor, que sus pupilas carecen de mirada, mejor dicho, que aquella mujer duerme con los ojos abiertos. >><sup>16</sup> Con la salvedad de que la muñeca está sentada e Eve se encuentra de pie, la descripción de Hoffmann encaja con el cuadro de Millais, también aquí la figura de Eve parece un ser inerte, pero

---

<sup>16</sup> HOFFMANN, E.T.A. *El hombre de la arena*. Precedido de *Lo Siniestro*, por Sigmund Freud Colección Torre de Viento, José J. De Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2001, Pág.59.

*esbelta y proporcionada, muy bien vestida, y situada en el centro de la habitación, vista a través de la cortina verde de una puerta vidriera.* La semejanza resulta extraordinaria. Pero lo realmente sorprendente es la conjunción de ambas referencias en la secuencia de *Vértigo*. Cuando Scottie, tras unos segundos de espera, se gira, Madeleine va a su encuentro, envuelta en esa luz verde. Lo que vemos es la resurrección de Madeleine a través de los ojos vidriosos, con lágrimas, de Scottie. Esa subjetivación de la mirada, con la que Hitchcock consigue que el espectador *vea* lo que ve Scottie, es la misma técnica narrativa de Hoffmann (*mis ojos se encuentran con los suyos, y observo, poseído de asombro, a la vez que de temor*), la misma óptica subjetiva de Nathaniel está en Scottie, su traslación fílmica. Pero también en el cuadro de Millais, nosotros somos *voyeurs*, en ese mundo verde de la habitación. Verdes son las cortinas de *El hombre de la arena*, las de la pintura y las del *film*. Pero ¿por qué el color verde? En el caso de *Vertigo* Eugenio Trías da la explicación más convincente, aunque sin relacionarlo con el verde del cuento de Hoffmann, ni con el cuadro de Millais: << (...) 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) .>><sup>17</sup>

Desde luego, no resulta descabellado pensar que Hitchcock se inspiró en Hoffman y Millais para la elaboración de esta compleja secuencia, momento cumbre del film y, quizá, de toda su obra cinematográfica. Lo que resulta extraño es que tantos especialistas hablen de esa lógica pictorización de la mujer, (la que Scottie efectúa en su mente, con la imagen de Madeleine, imagen estática, como si de un cuadro se tratase) y, asimismo, citen a un escritor paradigmático del Romanticismo alemán como Hoffmann, una referencia literaria evidente y, sin embargo, no hayan establecido su correlación pictórica en el cuadro de Millais *The Eve of Saint Agnes*, toda vez que es de sobra conocido el conocimiento que el cineasta tenía de las obras del pintor prerrafaelita y que ésta se sustenta, sino técnicamente, sí en la esencia del movimiento romántico. Esta unión de intertextos produce auténtica poesía en imágenes y recuerda la célebre cita de

---

<sup>17</sup> TRÍAS, Eugenio. *Vértigo y pasión*. Pág.22. Taurus, Madrid, 1998.

Chomsky «*Ideas incoloras y verdes duermen furiosamente*»<sup>18</sup>. Estableciendo un paralelismo con la poética frase, el reconocer que la *secuencia verde* de *Vértigo* se nutre conjuntamente de la obra de Millais y Hoffmann no es un problema de sintaxis fílmica, sino doctrinario. Algunos no parecen o no quieren comprender que unas ideas pueden ser incoloras y verdes, ni que puedan dormir, y mucho menos furiosamente. Algo parecido sucede con la secuencia que nos ocupa. Al igual que el escritor Marcel Schwob (1867-1905) escribe sobre lo ya escrito e inventa un nuevo modo de narrar en el que el palimpsesto se transforma en palintexto, Hitchcock hará lo propio uniendo y superponiendo intertextos pictóricos y literarios al arte cinematográfico. Muchos negarán esta referencialidad por considerarla indigna del maestro, como un demérito de Hitchcock como representante del “cine puro”. Hitchcock no aporta datos explícitos al respecto, pese a haber comentado dicha secuencia en varias ocasiones.<sup>19</sup>

### Millais en Hitchcock

La semejanza resulta asombrosa, en tanto en cuanto Millais era un artista muy apreciado por Hitchcock. ¿Hasta qué punto Hitchcock se inspira directamente en Millais en determinados planos de *Vértigo*?

*The Huguenot* (1852, detalle), por Millais. Kim Novak y James Stewart en *Vértigo*

La obra pictórica de Millais arroja nuevas evidencias plástico-estéticas: recordemos la secuencia entre Madeleine y Scottie, besándose a orillas del mar embravecido, las olas rompiendo con estruendo sobre las rocas y ella repitiéndole “*No estoy loca*”, el abrazo apasionado y el beso final. La génesis semántica de algunos planos de esta escena se encuentran en algunos lienzos prerrafaelitas, especialmente en *The Huguenot* (1852), de Millais. En ambos casos la figura femenina –rubia y con el

---

<sup>18</sup> CHOMSKY, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Massachusetts, the MIT Press, 1965. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, traducción de Carlos Otero, Ed. Aguilar, Madrid, 1971.

<sup>19</sup> << Quería esa luz verde (del anuncio de neón del hotel) que se encendía y se apagaba todo el tiempo. De esta manera, cuando queríamos, el efecto lo conseguíamos con nuestros filtros de niebla y cuando ella avanza, durante un momento, él tiene la imagen del pasado. Luego, cuando su rostro se acerca, quité el efecto y Stewart vuelve a la realidad en aquel momento. Ella ha vuelto de la muerte y él lo percibe, y lo sabe, y esto le transtorna.>> Peter Bogdanovich, *The Cinema of Alfred Hitchcock*, The Museum of Modern Art Film Library, Nueva York, 1963.



pelo recogido- abraza al sujeto masculino, un hugonote, reclinándose sobre sus brazos, asiéndose con fuerza, quizá por temor a una futura pérdida, a la misma muerte; acentuada por una mirada lánguida y turbadora; él, en cambio, la mira con afán protector, rodeándola, tocándole la nuca, el cuello, sus cabellos... Estamos ante ejemplos de belleza dolorosa, gestos y actitudes armoniosamente trágicas, formas, colores y un culto decidido a la línea superponiéndose al paisaje y a la naturaleza –en un caso, un jardín, en el otro el mar-, en suma, una sensualidad decadente, hermosa y rodeada de misterio. Misterio por el pasado y por un inquietante futuro.

Otra semejanza entre Millais y Hitchcock la encontramos en el cuadro que Madeleine admira sentada en el Museo de la Legión de Honor. Ese lienzo, el de su supuesta bisabuela Carlota Valdés, puede estar directamente inspirado en un cuadro del pintor inglés conocido como *The Black Brunswicker* (1860). El lienzo que aparece en la película *Portrait of Carlota*, fue pintado por John Ferren expresamente para el *film* por indicación de Hitchcock que sabía muy bien lo que quería. Además, en la ficción Carlota vivió supuestamente en la época en la que fue pintado *The Black Brunswicker*, con lo cual parece probable que Ferren se inspirase en pinturas de este período, como la citada. Observamos una mujer en escorzo extraordinariamente parecida a la Carlota del *film* (de la pintura de Ferren), el mismo moño caracolado, el cuello desnudo, los pendientes colgantes, el gusto por el detalle, idéntica expresión melancólica...

*The Black Brunswicker* (1860, detalles), por Millais.

*The Vale of Rest* (1859), por Millais

<<*The first instance existing of a perfectly painted twilight.*>> John Ruskin, 1859

James Stewart en el cementerio de la Misión Dolores de San Francisco.

<<El primer instante de existencia de un crepúsculo perfectamente pintado>>. Esas fueron las palabras del tratadista Ruskin para definir esta obra prerrafaelita, *The Vale os Rest* (1859), muy cercana a algunos ambientes propios de la literatura gótica inglesa del siglo XIX, especialmente los relatos del irlandés Joseph Sheridan Le Fanu. La monja, el cementerio, la muerte, las lápidas de piedra sin alinear sobre el césped y

rematadas en arcos apuntados, los muros del convento, los altos cipreses y otros árboles que parecen envolver y delimitar los espacios laterales, la torre del campanario al fondo, la simbología cristiana, el crucifijo, etc. Casi todos los elementos de este lienzo de Millais, incluido cierta tonalidad cromática crepuscular, están presentes en *Vértigo*. La elección del cementerio de la Misión Dolores no podría ser más adecuada, aunque al parecer fue encontrada por casualidad. La misión de San Juan Bautista, al sur de San Francisco también resultó de lo más acertada. Durante el año 1956 Hitchcock se empeñó en buscar localizaciones con una atmósfera decadente, aire de abandono y lugares en los que el tiempo parecía haberse detenido, justo el *look* propio de los paisajes de Millais y de la literatura romántica y gótica.

Otro ejemplo evidente en el que se inspira Hitchcock es la pintura de Millais conocida como *Rosalind in The Forest*, que se conserva en la Walker Art Gallery de Liverpool y que se desconoce cuando fue pintada. Nuevamente la conjunción de elementos comunes se vuelve tremendamente reveladora: una mujer de expresión misteriosa con la mirada perdida, apoyada junto al tronco de un árbol centenario, tan antiguo como todos los que forman el bosque. No es difícil imaginar que de esta imagen pudiera partir la idea de Hitchcock de trasladar a Madeleine a otro bosque de árboles antiquísimas —el parque de las secuoyas— como metáfora del paso del tiempo. Hitchcock parece sólo interesado en mostrarnos al personaje femenino rodeado de troncos rugosos sin importarle las copas de los árboles o las ramas, como Millais en el lienzo. A ambos parece no importarles el bosque en sí, tan sólo les preocupa la sensación de desasosiego que el bosque produce en la mujer y, por lo tanto, también en el espectador. Semeja como si ambas mujeres (Rosalind en el cuadro, Madeleine en el *film*) se sintieran oprimidas por una fuerza del pasado que las atenaza, por una atmósfera cargada de malos augurios, una atmósfera que en los dos casos, y no es casualidad, se logra componiendo una luz no directa sino filtrada en haces oblíquos que penetran entre las ramas.

Y es que Hitchcock, al igual que los pintores prerrafaelitas, efectúa una idealización de la figura femenina hasta convertirla en irreal. En *Vértigo* se aplican los mismos postulados de Millais y Rossetti: la belleza de la mujer es una visión de amor imposible y sensualizado por parte de un *voyeur*, las líneas delimitan su figura recortada

sobre un fondo característico, una escenografía meticulosamente estudiada en la cual Madeleine es más que una mujer, es una aparición, un fantasma, y como tal, es etérea. Pero existe una diferencia fundamental entre Hitchcock y los prerrafaelitas, sin duda la de mayor relevancia. En éstos el romanticismo es un modo de armonizar sus figuras en un ambiente de belleza y sensualidad, con un punto de misterio, en cambio en Hitchcock –y muy particularmente en *Vértigo*- se introduce un elemento amoroso y sexual de estilizado erotismo del que aquellos carecen, poniendo de relieve un pesimismo extremo de la condición amorosa que se irá prolongando en sus siguientes películas, en especial en *Marnie*, y en su misma vida privada. Hitchcock, a través de los ojos de Scottie, vuelve su mirada melancólica hacia un pasado irrecuperable, su propio pasado.

*Yes or no*, por Millais

Perfil de Kim Novak en *Vértigo*

Obsérvese el peinado, el vestido, los escorzos de Madeleine en *Vértigo*

## Poe – Hitchcock

Resulta comúnmente aceptada la idea de que la obra literaria de Edgar Allan Poe (1809-1849), tanto sus cuentos como poesías es la que más huella ha dejado en la filmografía sonora de Alfred Hitchcock. El propio cineasta se encarga de confirmarlo al afirmar: <<A los dieciséis años descubrí la obra de Edgar Allan Poe. (...) Es muy probable que fuera debido a lo impresionado que me sentí con las historias de Poe el que más tarde me dedicara a rodar películas de suspense. No quiero parecer inmodesto, pero no puedo evitar el comparar lo que he intentado poner en mis films a lo que Edgar Allan Poe puso en sus novelas (sic): una historia completamente increíble contada a los lectores con una lógica tan fascinante que tienes la impresión de que lo mismo podría ocurrirte a ti mañana.>>.<sup>20</sup>

Si entendemos *Vértigo* como la más sabia combinación entre romanticismo y suspense de toda la Historia del Cine, ello es posible, en parte, debido a la estela literaria de dos escritores: Hoffmann y Poe. Además –y esto ya no corresponde analizarlo aquí– Hoffmann es una fuente primaria en el carácter romántico de la narrativa del escritor de Baltimore, algo que el mismo Hitchcock no ha dudado en constatar: <<Creo que Poe ocupa un lugar especial en el mundo de la literatura. Es a todas luces al mismo tiempo un romántico y un heraldo de la literatura moderna. No puede evitar ser un romántico debido a que nadie puede evitar el espíritu de su propio tiempo. No se puede olvidar que Edgar Allan Poe fue a la escuela en Inglaterra en 1818 cuando Goethe acababa de publicar su Fausto y las primeras historias de Hoffmann acababan de aparecer.>><sup>21</sup> Pese a que numerosos biógrafos de Poe niegan el que hubiera visitado Inglaterra, con lo cual ese dato y la fecha serían un error, lo realmente significativo aquí es que Hitchcock vincule a Poe con el primer Romanticismo Alemán, lo que pone de manifiesto no sólo el exhaustivo conocimiento que poseía de Hoffmann y Poe, sino que da a entender que la escritura del segundo habría asimilado conceptos del primero. Siendo así ¿por qué negar la presencia y el espíritu de las obras de ambos escritores en la obra fílmica del cineasta inglés? Cierta parte de la crítica cinematográfica pretende dar la sensación de que el cine es un hecho cultural y artístico endogámico, ajeno a las demás formas de expresión, en el cual el lenguaje

---

<sup>20</sup> SPOTO, Donald. *Op.Cit.* Págs.45 y 46.

<sup>21</sup> *Ídem.* Pág.46.

cinematográfico es un fenómeno puro, únicamente influido por lenguajes cinematográficos anteriores, en el caso de Hitchcock por el montaje de Eisenstein y el Expresionismo alemán (en el que completó su formación). Nadie lo niega. Es evidente y un dato demostrado. Pero esto dista mucho de ser la única realidad. La interacción entre las artes también es un hecho innegable y quien no lo entienda así allá él. En el caso de *Vértigo* no se trata de demostrar que Hitchcock introdujera evocaciones más o menos veladas de algunas narraciones de Hoffmann y Poe de modo deliberado. Lo hiciera consciente o inconscientemente, poco importa eso, lo cierto es que los nexos, como en el caso del Prerrafaelismo, están ahí, los lazos de unión entre estas obras existen, son copiosos vestigios presentes en buena parte de la obra de Hitchcock y en *Vértigo* esta fecunda conjunción de enlaces se intensifica quizá más que en ninguna otra de sus películas. Ya hemos visto el caso de Hoffmann, veamos que ocurre con Poe.

### **Estética**

La creación poética de Poe también ha dejado su particular impronta en Hitchcock. Poe define la poesía como la “*creación rítmica de la belleza*”. Esta creación rítmica, ya sea un verso o un plano, una estrofa o una secuencia, tiene en Poe y en Hitchcock un mismo fin *per se*, la búsqueda de una cadencia narrativa, una creación rítmica formal que articule y enlace una serie de imágenes, de atmósferas extrañas que alteren el espíritu del receptor de la obra (el lector o el espectador). Hitchcock incorpora en *Vértigo*, más que una técnica literaria propia de Poe trasladada a técnica fílmica, un estilo y un medio <<(…) para tratar de expresar lo inexpresable; extraer el sentimiento de lo bello desde lo extraño, desde la muerte(…)>><sup>22</sup>, en palabras de Raymond Bayer referidas a Poe.

### **Muerte y sueño**

La unión de elementos oníricos y necrófilos, la no-distinción de lo real y lo soñado (las pesadillas de Scottie en *Vértigo* y de varios protagonistas de los cuentos de Poe) son constantes que se repiten en Poe y Hitchcock. Así, por ejemplo, en la secuencia de la resurrección de Madeleine, Scottie desconoce si esa mujer que ve ante sus ojos es producto de un sueño, de una alucinación o se trata de una muerta rediviva.

---

<sup>22</sup> BAYER, Raymond. *Histoire de l' Esthétique*, Armand Colin, 1961, París. Edición castellana : *Histoire de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, 1974, México. Pág. 376.

En *Vértigo* esta forma instintiva y, por tanto mítica, -pues el mito forma parte de instintos primarios-, es, asimismo, la génesis del poema de Poe *The Sleeper* (La durmiente), en ambos universos poéticos las visiones fluyen de modo automático e irracional. Como en *Vértigo* el narrador no sabe si la <<dama gentil>> duerme o esta muerta, el <<sueño misterioso>>, las <<sombras de perfiles oscuros>> y la <<belleza>> son conceptos reiterativos en el poema y en el *film*. En el primer caso el sujeto absorto describe a Irene, la dama durmiente, mediante intensas pinceladas de onirismo. Éstas son incorporadas en *Vértigo* al personaje de Madeleine, y aún más, a la (falsa) visión que de ella tiene Scottie.

### ***Voyeurismo***

El *voyeurismo* entendido como placer de la mirada no sólo del destinatario de la obra cinematográfica, sino también de su creador es un concepto recurrente en Hitchcock y en sus sucesores/imitadores, analizado hasta la saciedad en el último medio siglo. Respecto a Poe no es tanto una fijación maniática sino, al igual que otros escritores románticos, una *Estética de la Belleza* que Hitchcock ha incorporado. Los ejemplos son innumerables. Según Raymond Bayer << El placer más puro proviene de la contemplación de lo bello, y Poe convierte la belleza en la esencia misma y en la atmósfera del poema.>><sup>23</sup> Puro Poe. Puro Hitchcock.

### **La figura del doble**

El desdoblamiento de personalidad o la duplicación de personajes es una constante en el cuento de Poe *William Wilson* (1839)<sup>24</sup> como lo es en *Vértigo*. En el relato de Poe el personaje principal, William Wilson, actúa con una maldad manifiesta y es la obsesión por corregir esa conducta la que le lleva a la neurótica creación de un doble, para ejecutar el bien e inculpar sus atrocidades a su otro yo. El mismo sentimiento de culpa que embarga a Judy en el *film*, que no pretende reconvertirse en Madeleine por temor a recordar y ser desenmascarada su maldad hacia Scottie y su complicidad en un crimen. <<En realidad, ¿no habré vivido en un sueño?>>, se

---

<sup>23</sup> *Ídem*.

<sup>24</sup> Este relato de Poe presenta rasgos inequívocos del influjo de una famosa narración de Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels* (1815-1816; *Los elixires del diablo*).

pregunta William Wilson, que se define como <<(…) *víctima de las más incontrolables pasiones.*>> La similitud anímica de Wilson con la de Scottie resulta palpable. Veamos otros ejemplos, esta vez incorporados al personaje de Judy/Madeleine: <<*Su táctica consistía en perfeccionar una imitación de mi persona, tanto en palabras como en hechos.*>> <<*Mi forma de vestir era fácil de copiar; se apropió sin dificultad de mi manera de caminar y de mis actitudes, (...)*>> No es difícil adivinar aquí las semejanzas en el proceso de reconstrucción de Madeleine llevada a cabo por Scottie: cuando están en la tienda de modas no sólo le interesa como viste sino también como camina.

### **Madeleine-Ligeia: muerte y resurrección**

Si extraemos lo escrito por Poe en su excepcional cuento *Ligeia* (1838), que es a la vez la narración en primera persona del protagonista, esto es, el narrador-participante, se desvela la coincidencia de situaciones en las dos obras. Seleccionemos tres ejemplos representativos de *Ligeia* que, dicho sea de paso, era el relato predilecto de Poe de todos cuantos escribió.

- a) Scottie en la resurrección de Madeleine: <<(…) *surge ante los ojos de mi fantasía la imagen de aquella que ya no existe.*>> <<*Inmóvil, contemplé la aparición.*>>
- b) Secuencia del restaurante Ernie's. Pictorización de Madeleine por parte de Scottie. Descripción del modo etéreo de caminar de Madeleine, deslizándose, casi flotando: <<*Sería en vano tratar de pintar la majestad, la silenciosa serenidad de su porte, y la impenetrable ligereza y elasticidad de su paso. Entraba y salía como una sombra.*>>
- c) Scottie recorriendo los lugares que compartió con Madeleine, tras su muerte: <<(…) *los numerosos recuerdos, melancólicos y venerables vinculados con ambos, tenían mucho en común con la sensación de absoluto abandono (...)*>>

Semeja como si lo escrito por Poe un siglo antes fueran las descripciones precisas de las secuencias mencionadas en el guión, cuando menos, el primer borrador del *film*, o, por qué no, la puesta en escena de Hitchcock. En este sentido no olvidemos que *Ligeia* y *Vértigo* comparten la obsesiva fatalidad del narrador masculino, la presencia informe

de lo sobrenatural, las pesadillas del protagonista y, sobre todo, la atmósfera de ensoñación que rodea las apariciones femeninas, producto de una visión subjetiva.

### ***La Caída de la Casa Usher y Vértigo: las dos Madeleine***

La primera similitud entre el relato de Poe *The Fall of House of Usher* (*La Caída de la Casa Usher*, 1839) y *Vértigo* es el nombre de ambas protagonistas femeninas: Madeleine Usher<sup>25</sup> y Madeleine Elster. Existe incluso una ligera semejanza fonética en los apellidos. Esto en sí mismo no tiene por qué significar nada, simple coincidencia se podría pensar. Pero si uno lee con detenimiento este cuento atroz y melancólico descubrirá, para su asombro, que existen un buen número de paralelismos con el *film*. Se hallan características genéricas comunes a muchos textos de Poe que ratifican el nexo entre el escritor y el cineasta, si bien en este caso se ven acentuadas. Comparemos esquemáticamente algunos elementos de *Vértigo* y dejemos que sea el propio Poe quién las describa. Este sencillo experimento resulta muy esclarecedor.

a) El bosque de *secuoyas sempervivas*, el hotel y su habitación, las caballerizas, la Misión de San Juan Bautista afectan a la mente del *voyeur*, por vía del recuerdo, del retorno a un tiempo-espacio perdido, <<(...) *las combinaciones de objetos naturales muy simples que tienen el poder de afectarnos* (...) En el caso concreto de la fantasmagórica secuencia de las secuoyas la descripción todavía es más precisa: <<(...) *una atmósfera que no tenía afinidad con el aire del cielo, sino que emanaba de los enfermizos árboles* (...)>>

b) Gabin Elster también es un viejo “amigo” de Scottie Ferguson, pero éste se extraña por la llamada pues hace mucho que no sabía nada de Gabin, propietario de una fortuna originaria de su esposa. <<*Su propietario, Roderick Usher, fue uno de mis joviales compañeros de infancia Aunque de niños hubiéramos sido camaradas íntimos, bien mirado, sabía yo muy poco de mi amigo.*>>

---

<sup>25</sup> Para muchos biógrafos de Poe, desde Baudelaire a Julio Cortázar, Lady Madeleine Usher ha sido reiteradamente identificada como Virginia, primera esposa y prima hermana del escritor, quizá por la coincidencia cronológica entre la muerte de ésta y la escritura del relato. El carácter autobiográfico de algunos personajes femeninos de Poe es una muestra que también Hitchcock presenta en muchos de sus *films*.



c) Gabin Elster llama a Scottie, lo cita y logra convencerlo de que Madeleine tiene algún problema psíquico. Roderick Usher hace lo propio, como nos cuenta el narrador. <<(…) me hablaba de una dolencia física aguda-de un trastorno mental que le oprimía (…)>>

d) Cuando Judy se hace pasar por Madeleine, finge ignorar que es seguida por Scottie. <<(…), Lady Madeleine (así se llamaba) pasó por la parte más distante de la habitación, y sin fijarse en mi presencia, desapareció.(…)>>

e) La imagen que Judy quiere dar del personaje que *interpreta* -Madeleine- es la de una mujer ausente, ajena al mundo exterior, casi cataléptica, como Lady Madeleine Usher: <<Una apatía constante, un agotamiento gradual de su persona, y frecuentes, aunque pasajeros ataques de carácter cataléptico parcial, eran el singular diagnóstico.>>

f) La pictorización de Madeleine: algunos planos de Kim Novak parecen auténticos *tableaux vivants*, de igual modo que los cuadros de Roderick Usher. <<(…) Aquellas pinturas (de imágenes tan vivas, que las tengo aún ante mí) (..) >>

### ***Vértigo y El Retrato Oval***

La constatación del rastro de Poe evocado por Hitchcock en su *Vértigo*, aparece nuevamente al retratar la fascinación que la imagen de Madeleine (imagen pictórica como hemos dicho, en cuanto es una “representación” de Judy) ejerce en Scottie y en su posterior proceso de pictorización. Uno de los mejores y más agudos textos sobre Hitchcock se lo debemos al agudo y brillante José María Carreño que en 1980 ya perfilaba la correlación entre *Vértigo* y un cuento de Poe, *The Oval Portrait (El retrato oval, 1842*: <<De la misma forma que *Extraños en un tren* resultaba ser una personalísima versión de *Doctor Jekyll y Mister Hyde*, en *Vértigo* también podemos descubrir una sorprendente traslación al cine de aquel breve y prodigioso relato de Edgar Allan Poe: *El retrato ovalado*.>><sup>26</sup> La asociación entre esta pictorización y la que el pintor y el protagonista-enunciario efectúan en el cuento de Poe, también es señalada por Eugenio Trías dos años después que Carreño en otro magnífico ensayo: <<Todo su empeño consiste en eso: en dar vida a una imagen pictórica. La relación con

---

<sup>26</sup> CARREÑO, José María. *Alfred Hitchcock*. Ediciones JC, Madrid, 1980. Pág. 61

*El retrato oval* de Poe es, en este punto, una de las claves que deben tenerse en cuenta para comprender *Vertigo*.>><sup>27</sup> Ambos autores Carreño y Trías se percataron de esta correlación entre literatura y cine, si bien no profundizaron en ello. Veamos que ocurre al hacerlo. En efecto, si extraemos lo Poe escribe en su relato y lo incorporamos a ese espíritu de Scottie-Hitchcock por pictorizar a la mujer amada, se ve muy claro: <<(…) *el retrato de una joven (...)*>>, <<(…) *retrato de medio cuerpo(...)*>>, <<*Los brazos, el seno y las puntas de sus radiantes cabellos, pendíanse en la sombra vaga, pero profunda, que servía de fondo a la imagen.*>>, <<(…) *trabajaba noche y día para trasladar al lienzo la imagen de la que tanto amaba (...)*>>.

Basta una simple y primera lectura de *El retrato oval* para descubrir y constatar que Poe escribe sobre numerosos elementos que son comunes al *Vértigo* de Hitchcock, influido -conscientemente o no, repetimos- por su escritor favorito de juventud: la <<*melancolía*>>, que invade al protagonista del cuento y a Scottie, la presencia de una <<*torre aislada*>>, torre de un castillo en el caso de *El retrato oval* (que en realidad son dos torres, una en la que se aloja el protagonista-narrador y otra en la que el pintor encierra a su “Galatea”) y de una iglesia en *Vértigo*, <<*el incipiente delirio*>> en el que cae Scottie tras la primera falsa muerte de Madeleine, el <<*sueño*>>, concepto imprescindible en ambas narraciones, fílmica y literaria, pues es un hecho que forma parte de los argumentos –Hitchcock incluso lo visualiza en una secuencia, en forma de pesadilla- y al mismo tiempo un halo que rodea ambos universos y determina unos ordenamientos estéticos. En *Vértigo* éstos se articulan por medio de una puesta en escena –por otra parte, ya comentada en infinidad de estudios, sobre todo en lo que respecta a la planificación- que plasma ese onirismo en la luz, luz verde del neón, luz en suspensión en el bosque de secuoyas, luz, en definitiva para retratar un sueño: Madeleine. Poe insiste en esta metonimia, para elaborar su complejo proceso de pictorización: <<*arrojase la luz de lleno*>>, <<*La luz de sus numerosas bujías dio de pleno en un nicho del salón.*>>, <<*Vi envuelto en viva luz un cuadro que hasta entonces no advertiera.*>> , <<*la luz se filtraba sobre el pálido lienzo*>>. Nuevamente, encontramos a un personaje que actúa como un *voyeur*: <<*Lo contemplé rápidamente y cerré los ojos (...)*>>, <<(…) *asegurarme de que mi vista no me había engañado (...)*>>, <<(…) *preparar mi espíritu a una contemplación más fría y más serena (...)*>>

---

<sup>27</sup> TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Seix-Barral, Barcelona, 1982. Pág. 101.

Sin olvidarnos de la sumisión de Madeleine, que deja que Scottie la reconstruya o, como dijo Hitchcock, la desnude poco a poco... ¡vistiéndola! Algo parecido hace el pintor del cuento al retratarla: <<Terrible impresión causó a la dama oír al pintor hablar del deseo de retratarla. Mas era humilde y sumisa, y sentóse pacientemente, durante largas semanas, en la sombría y alta habitación de la torre (...)>> Obsérvese, por enésima vez, la coincidencia con los lugares altos, otra vez una torre, así como la pictorización del objeto de deseo. Y por último la necrofilia, como resultado de esa reconstrucción, de ahí mi insistencia en reiterar que Scottie no *es* necrófilo, si no que *se hace* necrófilo debido la falsa muerte de Madeleine. Es en este enfoque donde se perfila ese anhelo ambivalente entre vida y muerte en la descripción de narrador del cuento, coincidente con la subjetivación de algunos planos de *Vértigo*: <<No podía creer que mi imaginación, al salir de su delirio, hubiese tomado la cabeza por la de una persona viva.>> En este punto debemos recordar que el título original de *The Oval Portrait* era *Life in Death*. El título que originariamente había pensado el autor no puede ser más explícito al respecto. Pero es en el final del relato de Poe donde la inmolación necrófila cobra todo su significado:

<<Y cuando muchas semanas hubieron transcurrido, y no restaba por hacer más que una cosa muy pequeña, sólo dar un toque sobre la boca y otro sobre los ojos, el alma de la dama palpó aún, como la llama de una lámpara que está próxima a extinguirse y entonces el pintor dio los toques, y durante un instante quedó en éxtasis ante el trabajo que había ejecutado; pero un minuto después, estremeciéndose, palideció intensamente herido por el terror, y gritando con voz terrible: "-¡En verdad esta es la vida misma!- Volvióse bruscamente para mirar a su bien amada,... ¡estaba muerta!">>

Por último, para los interesados en profundizar en estudios sobre este campo, existe una lista con anotaciones, sobre las fuentes críticas que establecen conexiones entre Poe y Hitchcock, realizada por Dennis Perry <sup>28</sup>, profesor asociado de la American Literature Faculty, especialista en Literatura Americana, Literatura y *Film* y una autoridad en lo que se refiere al análisis de elementos comunes entre el escritor y el

---

<sup>28</sup> PERRY, Dennis.R. *Bibliography of Scholarship Linking Alfred Hitchcock and Edgar Allan Poe*. Hitchcock Annual, 2000. 163-173.

cineasta; sin olvidarnos de un breve pero interesante estudio de Lisa Neef <sup>29</sup> que ahonda en temas como lo natural y sobrenatural, razón y superstición, narrador participante, dobles o efectos estéticos.

---

<sup>29</sup> NEEF, Lisa. *Scare Tactics / Poe, Hitchcock, and the Modern Suspense Story*. Valparaiso University, Indiana, 2001.

## Vértigo y lo fantástico

Si buscamos en el film un equivalente de la más elevada literatura, podemos detectar que el impulso amoroso de Scottie en *Vértigo* siempre me ha parecido que adquiere cimas del romanticismo más apasionado, las mismas que experimentó el joven Werther en la inigualable novela de Goethe. Pero *Vértigo* está aún más próximo del romanticismo fantástico. Efectivamente, la literatura fantástica del siglo XIX es otro de los sustratos de los que se nutre la obra de Hitchcock y eso también ocurre en *Vértigo*. Aunque este *film* no sea en sentido estricto, una película fantástica, sí incorpora elementos propios del género. Si bien Hoffmann y Poe son dos fuentes primarias existen otras referencias literarias de enorme interés y decisiva trascendencia en la narrativa del cineasta: romanticismo, muerte, onirismo, misterio, necrofilia, desdoblamiento de personalidad, pictoricismo, *amour fou*, etc.

- **Gérard de Nerval** (1808-1854). El relato onírico o <<cuento-sueño>>, por utilizar la expresión con la que lo definía Ítalo Calvino, es otra impronta fundamental presente en varios pasajes de *Vértigo* (incluida la secuencia de la pesadilla de Scottie o el halo surreal de otras secuencias ya descritas). Aunque la crítica cinematográfica lo suele identificar como una influencia en Hitchcock de la vanguardia surrealista francesa, lo cierto es que parte de la literatura romántica fantástica y más concretamente de su representante francés, Gérard de Nerval, uno de los primeros cultivadores del cuento onírico fantástico en obras maestras exquisitas, como su conocido cuento *Aurélia* (1855), o los ocho relatos de *Les filles du feu* (*Las hijas del fuego*, 1854), especialmente *Sylvie*.

- **Théophile Gautier** (1811-1872). Los amores con una mujer muerta, contados en primera persona por el protagonista, esto es, la necrofilia unida a la pasión amorosa desbordante, tan presentes en *Vértigo*, aparecen en un impresionante relato: *La morte amoureuse* (*La muerta enamorada*, 1836). Gautier, el gran seguidor de Hoffmann en Francia, crea así a la bellísima Clarimonda, rubia misteriosa (como Madeleine o Rebeca) y de verdes ojos, un antecedente de la *femme fatale* y de la vampiresa, especialmente de *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu.

- **Prosper Mérimée** ( 1803-1870). La Madeleine de *Vértigo* parece una composición pictórica o incluso escultórica y en no pocos planos trae a la memoria a las venus clásicas y su poder evocador de la muerte, el sueño, el aciago destino del amor y... el tiempo pasado tal y como se presenta en varios cuentos fantásticos como *La vénus d'Ille* (*La Venus de Ille*, 1837), de Prosper Mérimée, u otro relato posterior de Théophile Gautier, *Arria Marcella* (1852).

- **Joseph Sheridan Le Fanu** (1814-1873). Un año antes de su muerte el gran Le Fanu publicó en Dublín *In a Glass Darkly* (1872) una colección de cinco novelas cortas –o cuentos largos si se prefiere-, entre las que se incluye *The room in the Dragon Volant* (*La habitación del Dragón Volador*). Aquí, la imagen de una mujer recorriendo un cementerio y vigilada por el sujeto masculino se convierte en uno de los pasajes más inolvidables de esta excepcional novela, imagen que creará escuela en el género y posteriormente en el cine. Pierre Boileau (1906–1989) y Thomas Narcejac (1908-1998) harán algo similar en su irregular novela *Sueurs Froides* (*D'Entre les morts*, 1954), cuando Madeleine visita el cementerio parisino de Passy, transformado por Hitchcock en el *film* en el camposanto de la Misión Dolores y que años después De Palma y Schrader ampliarían al cementerio de Florencia en *Fascinación*.

- **Philarète Chasles** (1799-1873). El inquietante ojo femenino presente en los títulos de crédito de *Vértigo* y también en *Repulsión* tiene un antecedente literario en *L'oeil sans paupière* (*El ojo sin párpado*, 1832), un extraño cuento del bibliotecario y ocasional escritor Philarète Chasles. La imagen creada por este bibliófilo puede que también influyera a Buñuel en *Un chien Andalou* (*Un perro andaluz*, 1929) y es ya un símbolo imperecedero: la del ojo vigilante de mujer que perturba la existencia del hombre como un constante espectro del inconsciente, una obsesión que persigue al sujeto masculino dondequiera que vaya.

**ROMAN POLANSKI: *Repulsion* ( *Repulsión*, 1965)**

**Dirección:** Roman Polanski

**Guión:** Gérard Brach y Roman Polanski.

**Fotografía:** Gilbert Taylor

**Música:** Chico Hamilton

**Montaje:** Alastair McIntyre

**Dirección Artística:** Seamus Flannery

**Intérpretes:** Catherine Deneuve (Carol Ledoux), Ivonne Furneaux (Helen Ledoux), Ian Hendry (Michel), John Fraser (Colin), Patrick Wymark (el casero).

**Producción :** Compton Group

**Nacionalidad:** Reino Unido **Duración:** 104 minutos.

*“Las historias de horror me parecen hechas para mejor apreciar la vida tranquila, y vencer nuestros pequeños miedos, como cruzar una calle por el semáforo”.*

*Roman Polanski*

Cartel del estreno francés de *Repulsión*

Pero *Repulsión* es mucho más que un film de horror. Su argumento es, a un tiempo, sencillo y complejo. Intentaré resumirlo partiendo de lo escrito por Augusto M. Torres. Las francesas hermanas Ledoux viven juntas en un apartamento en Londres; Helen, se marcha de vacaciones con su amante Michel y deja sola en el apartamento a Carole, la pequeña, una bellísima y tímida manicura obsesionada por el sexo, que se imagina que es violada por todo aquel hombre que la conoce y ella los mata, lo que origina que se dispare su neurosis y en medio de esa locura asesina a su amigo Colin y a su casero. Tenemos una perfecta parte central, donde el espectador desconoce si lo que le ocurre a la rubia Carole ocurre realmente o es un producto de su imaginación. Al final, cuando su hermana Helen regresa de sus vacaciones, todo resultará demasiado claro, demasiado real: el último plano de la película es una esclarecedora fotografía en la que se ve a las hermanas Ledoux siendo niñas y acompañadas de su padre. Pero al enfocar el rostro de la niña rubia -obviamente Carole- se observa el terror en sus ojos, lo que sugiere de inmediato la causa de su fobia y repulsión: la pederastia incestuosa a la que fue sometida por su padre.

Sobre un excelente guión, escrito en diecisiete días por Roman Polanski (París, 1933) y Gérard Brach (Montrouge, 1927) su colaborador en cinco *films*, el cineasta de origen polaco hace una película con una gran economía narrativa, pocos diálogos y aún menos decorados, que se sitúa entre lo real y lo surreal, en parte al igual que *Vértigo* pero con procedimientos diferentes. Un ejemplo de esa economía narrativa es esa fotografía del final. Polanski no necesita un *flashback* (algo que sí hará Hitchcock al recordar la secuencia del campanario o en el inserto del collar de Carlota Valdés, que origina la *revelación*), para explicar el motivo de la neurosis, basta con una imagen sugerente cuya total información debe completar el espectador. Es más que probable que esta inteligente idea ya estuviese en el guión original de Brach, que era consciente de las limitaciones presupuestarias que obligaban a sintetizar, por lo que Polanski planifica mediante la revolucionaria técnica de sugerir antes que mostrar<sup>30</sup>, dirigiendo con habilidad esta barata producción de la Compton Group, una pequeña compañía británica especializada en el cine de terror. Sólo la unión de talentos –Polanski, Brach, Hamilton, Taylor, McIntyre y una excepcional interpretación de Catherine Deneuve, además de los excelentes secundarios, empezando por la bella Ivonne Furneaux, que lanzó mundialmente Fellini en *La Dolce Vita* (*Ídem*, 1959)– pudo conseguir que esta producción de bajo presupuesto triunfase en todo el mundo y no haya caído en el olvido como otras producciones inglesas de terror, hoy sólo recordadas por los más aficionados al género, género al que, por otra parte, *Repulsión* no pertenece.

Roman Polanski

Gerard Brach

No voy a entrar en la eterna discusión de si Polanski es un *auteur* o no, por que no soy totalmente partidario del autorismo y porque no viene al caso. Lo que sí es indudable es que para lograr obras redondas Polanski necesita siempre un buen guión de

---

<sup>30</sup> Técnica estilística que fue empleada con gran acierto en numerosas de las producciones R.K.O. de bajo presupuesto de Val Lewton, especialmente en las magníficas *Cat People* (*La mujer pantera*, 1942), *I Walked with a Zombie* (*Yo anduve con un zombie*, 1943), *The Leopard Man* (*El hombre leopardo*, 1943), todas dirigidas por Jacques Tourneur, y *The Curse of the Cat People* (*El regreso de la mujer pantera*, 1944), debut de Robert Wise en la realización. Esta regla de “sugerir antes que mostrar”, (como recuerdan Tavernier y Coursodon) que ya parte de ciertos films del expresionismo alemán, parece haber desaparecido del cine fantástico y de horror, toda vez que éste parece haber salido definitivamente del *getto* de la serie B y los bajos presupuestos y se ha instalado como uno de los géneros punteros de la industria. Aquellas producciones representaban un cine paralelo y carente de medios, un cine cuyas cualidades chocaban con el academicismo de las grandes producciones. Y la situación hoy es justamente la contraria. El *fantastic* y el *terror* son hoy uno de los géneros dominantes. La antigua contracultura es ahora la cultura dominante.



partida. Primero fue Skolimowski en su primer largometraje, hasta que conoce a Gerard Brach en París. La escritura del galo ha resultado decisiva en su nómada carrera internacional. Polanski dice de su colaborador: << Resulta muy difícil describir cómo se escribe. Es como si a un niño le preguntasen por el orgasmo. Es como el helado de chocolate pero mucho mejor. Las ideas de los argumentos vienen de mí, aunque cuando trabaja para otros las ideas pueden ser tuyas. En mi caso no, puesto que es mi film y yo tengo ganas de hacer unas cosas determinadas. Tras proponer yo un tema empezamos a hablar de una manera muy general, sin ninguna coherencia, simplemente charlamos, al tiempo que van surgiendo las cosas que nos gustan y luego las discutimos y rehacemos las veces que sea necesario, diez, veinte, las que sean precisas, sin dudas ni problemas porque él no es de los que creen que lo que escriben es de mármol como ocurre con tantos otros escritores. Él sabe que escribir es rehacer. >><sup>31</sup>

Cualquier aficionado al cine conoce la gran influencia que Hitchcock ha tenido en muchas obras de la apasionante y excelente carrera de Roman Polanski, influencia que, por otra parte, el realizador de origen polaco siempre ha reconocido, aunque con reservas. <<No me corresponde a mí juzgar las influencias, sino a la crítica.>><sup>32</sup>, afirma Polanski. Tampoco debemos olvidarnos del peso de cineastas polacos como Andrej Wajda o Andrej Munk. Franz Kafka, Jan Potocki, Bruno Schulz, Witold Gombrowitz, Jerzy Kosinski, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Bertold Brecht, Mijaíl Bulgákov, son también algunos nombres que se asocian de inmediato a las obsesiones polanskianas. En concreto Kafka ha sido un autor muy admirado por Polanski, próximo a su concepto judío del *factum* trágico. Tanto es así que en 1988 Polanski intervino como actor en la adaptación que Steven Berkoff hizo de *La metamorfosis* kafkiana. El cineasta también ha puesto en escena diversos montajes, como el de *Lulu*, de Alban Berg en el Festival de Spoleto, el *Rigoletto* de Verdi en la Ópera de Munich, *Amadeus*, de Peter Shaffer en Varsovia y París, *Master Class*, de Terence McNally, *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen en París, etc... En 1997 llegó a adaptarse a sí mismo con *The Fearless Vampire Killers* (*El baile de los vampiros*), comedia musical representada con éxito en Viena.

---

<sup>31</sup> MONTERDE, José Enrique y CASAS, Quim. *Entrevista con Roman Polanski*, Dirigido por..., 1986. Barcelona.

<sup>32</sup> AVRON, Dominique. *Roman Polanski*. Barcelona, Cinema Club Collection, 1990. Pág. 93.

E.T.A. Hoffmann no sólo influye en Hitchcock, también se aprecia su impronta en Polanski, especialmente en el binomio *voyeurismo/amor-pasión*, tan presente en *Repulsión*. El interés de Polanski por Hoffmann no es una especulación basada en la exégesis de su obra fílmica, sino un hecho real de su vida misma. En 1992 el cineasta polaco dirigió en la Ópera de la Bastilla de París un nuevo montaje escénico de la ópera *Los cuentos de Hoffmann* (1880), compuesta por Jacques Offenbach (1819-1880).

Resulta cuando menos aventurado, afirmar si *Repulsión* es la mejor película realizada por Polanski<sup>33</sup>, pero desde luego, y a juicio de quien esto escribe, está a la altura de las mejores, a saber: *Nóz W. Wodzie* (*El cuchillo en el agua*, 1962), *Cul-de-sac* (*Callejón sin salida*, 1966) –muy marcada por el teatro del absurdo de Ionesco–, *Rosemary's Baby* (*La semilla del diablo*, 1968), *Chinatown* (*Ídem*, 1974) y , como no, *Tess* (*Ídem*, 1979), última auténtica obra maestra de Polanski, adaptación de la novela del prestigioso escritor británico Thomas Hardy *Tess of D'Urbervilles* (primera edición de 1891). Tampoco debemos olvidar *The Fearless Vampire Killers or Pardon Me But Your Teeth are on My Neck* (*El baile de los vampiros*, 1967), una cinta menospreciada en su día que interpretó el propio Polanski y su difunta esposa Sharon Tate (asesinada por la secta de Charles Manson en 1969) y que parodia, con fino humor, las producciones Hammer de la época. El propio ejemplo lo tenemos en el delirante subtítulo de su estreno en Estados Unidos, que reproduzco *ad litteram*: El miedo de los vampiros asesinos o perdón, pero tu colmillo está en mi cuello.

Majestuosa fotografía en B y N de Gilbert Taylor.

---

<sup>33</sup> Mientras escribía estas líneas Polanski se encontraba inmerso en el rodaje de *The Pianist* (*El pianista*, 2003), en Varsovia. Esta premiada producción íntegramente europea logró tres Oscar y la Palma de Oro en Cannes. Basada en hechos reales, narra la historia del músico judío Vladislav Szpilman, y cómo logra sobrevivir al Holocausto. De los decorados y la escenografía se ocupó el polaco Alan Starski –también responsable de los de , –en *Schindler's List* (*La lista de Schindler*, 1993)– con guión del escritor Ronald Harwood , fotografía de Pawel Edelman y música del genial compositor polaco Wojciech Kilar. A diferencia del también judío Spielberg, Polanski sabe muy bien de lo que habla: estuvo en el guetto judío de Cracovia cuando era sólo un niño y su madre pereció en un campo de concentración. Ahora Polanski trabaja junto a Harwood en el guión de la novela de Dickens *Oliver Twist*. El film será producido por Alain Sarde y Robert Benmussa y tiene previsto su estreno en 2005.

El veterano director de fotografía Gilbert Taylor<sup>34</sup> fue contratado para el rodaje de *Repulsión* tras una interesante trayectoria en el Reino Unido. El año anterior a dicho rodaje había trabajado para Stanley Kubrick en la célebre fábula paródica sobre una posible guerra nuclear, *Dr. Strangelove or: How I Learned to stop worrying and love the bomb* (*Teléfono rojo, volamos hacia Moscú*, 1964), y fue su trabajo en este *film* lo que convenció a Polanski para contratarlo. Posteriormente volvería a ponerse a las órdenes de Polanski en *Cul-de-Sac*, -Oso de Plata en la Berlinale-, también en un espléndido blanco y negro, y la incomprendida y minusvalorada *Macbeth* (*Ídem*, 1971), ya en color. Cuenta Polanski: <<El primer día me quedé asombrado y un poco preocupado por la forma de hacer las cosas de Gil Taylor. Utilizaba sobre todo luz refleja, se alejaba como rebotando de las paredes y los techos y nunca consultaba el fotómetro. Sin embargo –como se pudo comprobar en las primeras copias- poseía un ojo tan infalible que sus exposiciones fueron todas invariablemente perfectas. (...) A Gil no le gustaba utilizar el gran angular en los primeros planos de Catherine Deneuve, artificio que yo necesitaba para transmitir al espectador la desintegración mental de Carole.>><sup>35</sup>

Hitchcock, siempre se ha caracterizado por contar con técnicos de primera fila, y para su portentoso *come back* a su país, decidió elegir a Taylor para el rodaje londinense de *Frenzy* (*Frenesí*, 1972), su última gran obra. Además de establecer una nueva conexión entre Hitchcock y Polanski -esta vez en sentido inverso-, esta decisión avala la labor del operador de Hertfordshire y puede servir para confirmar el conocimiento que Sir Alfred tenía de la obra polanskiana; pese a que Hitchcock nunca se cansaba de afirmar que casi nunca veía películas –algo, cuando menos dudoso-, aunque era un asiduo lector.

---

<sup>34</sup> Gilbert Taylor -retirado desde 1988- además de su filmografía británica trabajó en producciones estadounidenses de gran éxito comercial como *The Omen* (*La profecía*, 1976), de Richard Donner o *Star Wars* (*La guerra de las galaxias*, 1977), de George Lucas, pero que en absoluto le permitieron desarrollar sus inmensas dotes creativas. Como excepción a estos films, cabe destacar sus enormes aportaciones estético-visuales a *Dracula* (*Drácula*, 1979), la única gran película de John Badham, en donde pone en liza toda una serie de ensayos lumínicos en unos fantasmáticos decorados construidos en los estudios Columbia.

<sup>35</sup> POLANSKI, Roman. *Roman por Polanski*. Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1985. Págs. 244 y 245. Interesantísima autobiografía de Polanski, que por desgracia ya no está en circulación en las librerías españolas. Para los interesados en *Repulsión*, ver capítulo 17 (págs.237 a 256).

## Frenético error

Resulta paradójico que el peor *film* de Polanski sea el que copia el modelo original hitchcockiano y no el que parte de éste para evolucionarlo/revolucionarlo; me refiero a ese absurdo pastiche del cine de Hitchcock que es *Frantic* (*Frenético*,1988) , un policiaco íntegramente rodado en París, y protagonizado por Harrison Ford. La historia tiene un prometedor comienzo cuando la esposa del protagonista desaparece y éste cree que ha sido secuestrada. La policía que en un principio le cree, no tarda en sospechar que ha sido el propio esposo quién se ha deshecho de ella, lo que recuerda de inmediato al Gabin Elster de *Vértigo*, y al mismo tiempo al propio Scottie Ferguson, al ser a un tiempo, víctima y falso culpable. Pero tras un inicio prometedor brillantemente dirigido el film decae, repitiéndose a sí mismo e intentando calcar la temática y las figuras estilísticas de anteriores películas, como si parecieran citas, como si tratara de registrar los más variados guiños cinéfilos al maestro. Tavernier y Coursodon, entre otros, lo han sabido ver con acierto. Sin que nadie sepa muy bien el motivo lo que era un arranque de suspense, un estudiado ejercicio de misterio, desemboca en una ridícula historia de espionaje que nada tiene que ver con lo que se nos había planteado, echando por tierra todas las expectativas creadas. Este giro descabellado parece querer transformar una narrativa propia de *Vértigo* en el espionaje de *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*,1959, Alfred Hitchcock) o *Torn Curtain* (*Cortina Rasgada*,1966, también de Hitchcock), pero no consigue ni una cosa ni la otra; una caja de regalo sin regalo dentro, una ostra sin perla, en definitiva , una decepción absoluta.

## El ojo / la mirada: el vértigo y la repulsión

*Vértigo* comienza con unos impresionantes carteles de crédito, con el rostro inexpresivo de una mujer en primerísimo primer plano, con los labios pintados de un morado intenso, los ojos que miran a derecha e izquierda y la magistral música de Bernard Herrmann, el Preludio o primer tema de la partitura, en <<*perpetuum mobile*>>, que, como ha señalado muy acertadamente Eugenio Trías: <<(…) 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).>><sup>36</sup> A continuación la cámara se adentra en la pupila del ojo, sugiriendo la fusión del ojo –que es la cámara- y la ventana abierta al espectador –la pantalla- , mediante dos bandas entrelazadas a modo de espiral envolvente que parece estar inspirada en los códigos del ADN. Luego se divide, súbitamente, en una figura doble (<<y también en una banda de Moebius>><sup>37</sup>, como afirma Trías), hasta llegar a la pupila, de un rojo vivo que asusta y de la que emerge el nombre del demiurgo: Alfred Hitchcock.

Los títulos de crédito de *Repulsión* fueron realizados por el diseñador Maurice Binder (no acreditado) y se inspiran claramente en los diseños de Saul Bass<sup>38</sup> para *Vértigo*, posiblemente por orden de Polanski. *Repulsión* también comienza con el rostro inexpresivo de una mujer, pero a diferencia de *Vértigo*, el ojo no está en primerísimo primer plano, sino en plano detalle. Aquí también el ojo se mueve de derecha a izquierda, pero al ocupar la pupila todo el cuadro la sensación de desasosiego e inquietud que experimenta el espectador es mayor, a la vez que permite mostrar desde el primer momento la angustia –que luego derivará en neurosis- que sufre Carole. La música de Chico Hamilton también se basa en la repetición de un *leit motiv*, pero, a diferencia de Herrmann, aplica una clave más jazzística y menos clásica, -en el tradicional sentido que ha cobrado, creo que erróneamente, la expresión *música clásica*- y nos recuerda más a ciertas partituras del prematuramente fallecido Kristoff T. Komeda (compositor polaco que trabajó con Polanski desde sus comienzos como cortometrajista y que volvería a hacerlo en la genial *La semilla del diablo*). Polanski ha tomado un procedimiento narrativo de Hitchcock para introducir al espectador, auténtico *voyeur* en ambas obras. La diferencia estriba en el hecho de que en la pieza del maestro inglés esta visión del mundo es la del propio Scottie Ferguson (James Stewart), se produce una identificación total entre lo que ve Scottie y lo que nosotros contemplamos, y lo que es más importante, entre lo que va sintiendo Scottie a medida que avanza la narración, vértigo, angustia, deseo, pérdida, en una sucesión que es, a la vez, la suya y la nuestra,

---

<sup>36</sup> TRÍAS, Eugenio. *Vértigo y pasión*. Editorial Taurus, Madrid, 1998. Pág. 123.

<sup>37</sup> *Ídem*.

<sup>38</sup> Saul Bass (1920-1996). El más importante *title designer* de la Historia del Cine debuta en 1954 y durante cuatro décadas desarrolla su arte en los títulos de crédito de más de cincuenta films. Destacan sus muchos trabajos para Otto Preminger y Alfred Hitchcock, además de otros para William Wyler, Stanley Kubrick y Martin Scorsese. Saul Bass también ha sido director de siete films. Asimismo, diseñó la planificación de la impactante secuencia del asesinato en la ducha de *Pyscho* (*Psicosis*, 1960).

mediante un empleo magistral de subjetivación de la mirada<sup>39</sup>. Por el contrario, en la obra del autor de *Tess*, la visión de Collin, el sujeto de deseo, no es nunca subjetiva, sino que la realización camina distanciada del personaje de Carole – el objeto de deseo –, analizándolo desde fuera, como desde un microscopio, pero, súbitamente, al quedar sola en el piso durante el viaje de su hermana, la cámara si recurre a una subjetivación mucho mayor que en la de *Vértigo* y aunque no se emplee la técnica de cámara subjetiva, si se produce una total simbiosis entre la neurosis que Carole padece y lo que el espectador está observando, hasta el punto de que durante muchos minutos no sabemos si Carole está asesinando realmente a su “amigo” Collin y, luego, a su casero o si sólo se lo está imaginando, confrontándose de forma única lo objetivo y lo subjetivo, el realismo y el surrealismo, un ejercicio fascinador en el cual demuestra Polanski que el estilo no tiene porque ser necesariamente un manierismo ni un esteticismo vacío (algo muy común en el cine occidental actual), sino que sirve para dotar de varios significados a una misma imagen.

Muchos son los puntos de contacto que se establecen entre *Repulsión* y *Vértigo*, como veremos en su momento. La influencia que ejerce Hitchcock sobre Polanski no es un legado mal asimilado en este caso, *Repulsión* es un estudio psicológico de una neurótica mucho más profundo e inteligente que, por ejemplo, el del psicópata Norman Bates en *Psicosis*, film con el que también guarda gran parentesco. Ivan Butler<sup>40</sup> señala las numerosas semejanzas entre *Psicosis* y *Repulsión*, pero se olvida de una grandísima diferencia: *Repulsión* es un *film* subjetivo porque el espectador se introduce dentro de la mente del personaje principal, sabemos lo que Carole piensa y siente, algo que nunca sucede con Norman en *Psicosis*. Nosotros no sabemos que se le pasa a Norman por la cabeza hasta la voz en *off* del final del *film*. Esa visión subjetiva que nos aporta la cámara de Polanski sí se encuentra en *Vértigo*, lo cual permite defender mi teoría de que el verdadero sustrato fílmico, temático e iconográfico de *Repulsión* es *Vértigo* y no *Psicosis*.

---

<sup>39</sup> No confundir con la técnica denominada *de cámara subjetiva*, en la que la cámara ocupa la posición exacta de la mirada del personaje, cómo por ejemplo realizara el infravalorado Delmer Daves en el inicio ( cinco rollos, para un total de veinte minutos) de la magistral *Dark Passage* (*La senda tenebrosa*, 1947), en donde lo que el espectador ve es lo mismo que lo visto por Vincent Parry ( en otra excepcional *performance* de Humphrey Bogart).

<sup>40</sup> BUTLER, Ivan. *The Cinema of Roman Polanski*. Londres, Ed. The Tantivy Press/ Nueva York, Ed. Barnes, 1970.

La acción se desarrolla en Inglaterra y no en los Estados Unidos -concretamente en Londres, de dónde era originario Hitchcock- pero esto es circunstancial, podría ocurrir en cualquier otra gran ciudad. Lo realmente importante es que Carole es una extraña, más allá de su condición de extranjera, una esquizofrénica que parece no querer contactar con el mundo exterior, del que se encuentra completamente aislada en su apartamento, al igual que lo estaba Norman Bates, cuya vida se limitaba a la famosa mansión neogótica y al motel Bates. El único contacto de Carole con el mundo es su hermana, y en menor medida su trabajo. Y aquí radica la originalidad del planteamiento argumental de Brach y Polanski, cómo crear un objeto de deseo que es, a un tiempo, víctima y culpable, -como lo llegará a ser la Judy Barton de *Vértigo*, por interposición de Gabin Elster- mezclando pinceladas de ambas obras maestras de Hitchcock, pero innovándolo, llevándolo un paso más adelante, mediante un detallado estudio del personaje, caracterizándola como un ser extraño y también extrañamente erótico.

El erotismo gélido y, a la vez carnal, que transmite Catherine Deneuve interpretando a Carole, recuerda, de inmediato a Kim Novak en *Vértigo*, gracias a la dirección de Polanski y a una realización que incorpora elementos comunes. Pondré dos ejemplos. Cuando Carole sale del trabajo caminando por las calles del centro de Londres, en dirección hacia su casa, la cámara la sigue en un largo *travelling* y se nos muestra en un primer plano de su perfil derecho, lo que nos lleva a la secuencia de *Vértigo* en la que Scottie admira a Madeleine (en realidad Judy) desde la barra del bar del restaurante Ernie's: cuando atraviesa el marco de la puerta la cámara la sigue en panorámica hacia la derecha, hasta encuadrarla exactamente en un primer plano de su perfil derecho. Polanski recurre a este modo de rodar en numerosas ocasiones a lo largo de toda la película, cómo había hecho el maestro británico en *De entre los muertos*, pero con una diferencia, a mi juicio, imprescindible: Madeleine/Judy se nos muestra en perfiles con el pelo recogido en un moño<sup>41</sup> (en un símbolo sexual que Hitchcock ha explicado en su conversación con Truffaut y que todo el mundo conoce). Quizá para huir de esta fácil identificación el autor de *El quimérico inquilino*, prefiere a una Deneuve con el pelo suelto, con una larga melena rubia, que la hace más acorde con los cánones de belleza propios de los años sesenta, y que además, confiere al personaje otras características que difieren de las del personaje de Novak, como es el hecho de que

---

<sup>41</sup> Ver *El moño como símbolo sexual*. Pág.17.

se nos aparezca como una belleza más real y menos prefabricada, aunque con una menor dosis de misterio. Lo que sí parece claro es que este recurso a los primeros planos más de perfil que de frente, o incluso desde la nuca, obedece a esa condición *voyeurista* de ambos creadores.

La personificación de la *femme malheur des hommes* tanto en Madeleine como en Carole es otro vínculo entre ambas obras, que, a su vez, entroncan con el carácter mítico de las sirenas en Homero. Al pensar en Catherine Deneuve en *Repulsión*, se me vienen a la cabeza las palabras que Buñuel dijo de ella, -creo que durante el rodaje de *Belle de Jour*-, que era <<bella como la muerte, seductora como el pecado y fría como la virtud>>, palabras que son perfectamente aplicables a su personaje en el *film* de Polanski. Según el médico pontevedrés –paisano mío- José Luis Barros, al que todos los buñuelistas y quizá algún buñueliano conocen, pues fue amigo íntimo del cineasta y participó en brevísimos papeles de algunos de sus *films*: <<Con ella tuvo otros problemas y es que le molestaba que los actores fuesen estrellas. Al principio rechazó a Deneuve para *Tristana*, después pidió verla en *Repulsión* (de Polanski) y entonces la aceptó inmediatamente.>><sup>42</sup> A Barros seguramente le traicionó la memoria y se refería a *Belle de Jour*, rodada varios años antes que *Tristana*; pero lo significativo es que la representación (más hermética que efectista) de la neurosis, efectuada por Deneuve en *Repulsión*, fue decisiva para aceptar la composición del personaje en el *film* de Buñuel por parte de la actriz. La obra polanskiana demuestra estar más próxima a Buñuel y Hitchcock de lo que pudiera parecer en su momento, los años sesenta. Por cierto, que la excelente adaptación buñueliana de la novela de Joseph Kessel, *Belle de Jour*, guarda gran parentesco con *Marnie* (1964), de Hitchcock, rodada dos años antes que aquella, como ya señalaba en su día John Orr en *Contemporary Cinema*. *Repulsión* cultiva la sombría poética de lo onírico, alejándose del realismo formal, y es esa mezcla entre realidad y ficción soñada, la que confiere a esta gran obra de Polanski la condición de punto de encuentro entre Hitchcock y Buñuel.

Otro de los temas recurrentes en *Repulsión* que la acercan irremediamente a *Vértigo* es el impulso fetichista que transmite la mirada obsesiva que es la cámara y, por ende, nuestra propia mirada. Toda la escena correspondiente a cuando Carole regresa

---

<sup>42</sup> BARROS, José Luis. Entrevista en el diario El País, jueves 3 de febrero de 2000.



del salón de belleza, es rodada por Polanski a ras de suelo; vemos las piernas caminar hasta el salón situado al fondo y a medida que se aleja descubrimos su cuerpo al completo, gracias a la profundidad de campo: la encuadra de espaldas bajo el umbral de la puerta del pasillo, en plano general y a contraluz, de modo que su figura recortada se transparenta ante nosotros.

Ella se descalza - etichismo de los pies, como en Hitchcock, recuérdese el plano de los pies desnudos de Madeleine en *Vértigo*- de espaldas a la cámara, que sigue con su invariable punto de vista, se quita la falda y vemos su combinación blanca -símbolo de pureza-, se aproxima a la ventana y mira hacia la calle. Tras un primer plano de su rostro impávido, se deshace de la blusa, camina hacia el cuarto de baño y procede a cortarse las uñas, pero para ello ha de elevar la pierna hasta el lavabo, de modo que deja descubrir su pierna y sus delicados pies que cruzan todo el cuadro ocupando casi todo el fotograma. Esta entrada en el baño no es una licencia gratuita del guión que permita mostrar las virtudes de Catherine Deneuve, sino que sirve para introducir el *leit motiv* de la historia: la “repulsión” que le produce ver en su vaso el cepillo dental de un hombre, concretamente Michael, el novio de su hermana. Posteriormente discute con Helen en la cocina: -“¿Tiene que dejar sus cosas en el lavabo?” “¿Por qué deja su cepillo de dientes en mi vaso?”- insiste Carole. Esta escena con los pies desnudos, nos lleva directamente a la secuencia de la salida de Madeleine de la habitación de Scottie, tras su falso intento de suicidio en las aguas de la bahía; emergiendo con un batín rojo desde la puerta y caminando descalza con la punta de los pies.

La fortísima carnalidad sexual que transmite la escena viene dada por la brillante elipsis que ha empleado Hitchcock: antes, la cámara recorre en travelling la ropa mojada colgada en la cocina para secarse, vemos las medias, la combinación, el vestido, el sujetador... lo que implica que Scottie la ha desnudado y secado mientras ella estaba supuestamente inconsciente. La prueba de que *Vértigo* exige cuando menos dos visionados estriba en que lo que nos transmite el rostro de Madeleine es radicalmente diferente si el espectador cree que fue desnudada cuando se encontraba en un estado de inconsciencia o si, en posteriores revisiones, ya conoce la verdad, que no es otra que la representación de un desmayo por parte de Judy Barton, la *falsa* Madeleine, que sí estaba consciente. También *Repulsión* exige una segunda visión, y quien esto haga descubrirá una nueva película oculta dentro de la primera, en la que la sutileza de la

narración fílmica dará paso a un exhaustivo retrato psicológico, lejos de todo efectismo que algunos críticos creyeron ver en esta magna obra.

Sin duda las obsesiones erótico-sexuales de Polanski son tan persistentes y obsesivas como las del maestro. Un ejemplo claro es el de Catherine Deneuve en este *film*, reconocido por el propio cineasta: <<A pesar de su enorme profesionalidad, Catherine tenía una pega: no quería aparecer desnuda, ni siquiera semidesnuda, y al principio insistió en ponerse algo debajo del transparente camisón. Yo me opuse a las bragas y entonces optó por una malla. Sin embargo, cuando llegó el momento de rodar, hizo las tomas sólo con el camisón. >><sup>43</sup>

Durante la noche Carole no puede dormir porque oye los crecientes gemidos de placer de su hermana, acostándose con Michel. Se siente amenazada, se muerde el pelo, asqueada y asustada, llegando a taparse los oídos con la almohada. Los intensos sonidos sexuales unidos a las sombras amenazantes de la lámpara del techo, se combinan para producir un miedo primigenio, vinculado a la infancia. Polanski crea un clima morboso y opresivo, con un conciso ritmo de montaje y una progresión dramática sumamente eficaz. Al día siguiente camina por las calles londinenses con la mirada perdida. Va vestida de blanco - nuevamente el mismo color recurrente -, todos los hombres se fijan en ella, pero Carole permanece inmutable, impasible, ajena a todo contacto con el mundo exterior. Resulta significativa la secuencia en la calle en la que Carole no se percata del accidente de tráfico que ha ocurrido a su lado. Colin la acompaña a casa y aparca su descapotable frente al edificio. Tras unos tensos instantes de silencio, intenta besarla -rodado, en plano medio, otra vez Carole de perfil- y ella lo rechaza tímidamente, sin articular palabra. En un segundo intento de besarla parece no reaccionar, ante la incredulidad de él, y cuando comienza a hablar Carole huye violentamente del coche, sube al piso en el ascensor -aquí entra la música desquiciada de Hamilton- y se frota los labios, para luego limpiarse la boca con pasta dentífrica, ansiosa por borrar la huella del beso. Dos son las causas, íntimamente relacionadas de su repulsión: la esquizofrenia y la fobia hacia los hombres. La esquizofrenia es un << Término introducido en 1911 por Eugenio Bleuler, de Zurich, para designar los estados mentales patológicos cuyo carácter esencial es la disociación de las diversas funciones

---

<sup>43</sup> POLANSKI, Roman. *Op. Cit.* Pág.246.

psíquicas.>><sup>44</sup> La definición de fobia (del griego *phobos*, miedo) también se adapta perfectamente a la conducta de Carole y quizá sea un título más adecuado que el de *Repulsión*. Fobia: Temor extremo, formación de síntomas neuróticos (...) siendo el síntoma conductor la angustia (...) pueden intervenir también temores infantiles. (...) La fobia se produciría al ser reemplazado el objeto al que se dirigió originariamente el instinto (el padre de Carole, en *Repulsión*) por un objeto sustitutivo ( en el caso de Carole, el colectivo masculino) o por una situación sustitutiva ( El coito de Carole con los hombres es soñado, en forma de pesadillas, pero no es real.).>><sup>45</sup>

### **El punto de vista subjetivo**

Tras pasar la primera noche sola, Carole sale a pasear, cruza un puente del Támesis -otro primer plano de perfil- y regresa al apartamento. Es ahora cuando la realización polanskiana adopta el punto de vista totalmente subjetivo. Ahora, nosotros los espectadores, observamos los mismos fenómenos que *ve* Carole, oímos pasos, puertas que se abren, un hombre que la viola -desaparece el sonido, tan sólo oímos el tic-tac del reloj, así Polanski parece querer advertirnos del carácter onírico de esa acción producto de su imaginación hipersexuada-, las paredes se agrietan, esas manos que surgen de la pared ...

Después de asesinar a Colin con un candelabro, le entra el pánico al ver la sangre fluir a borbotones en la cabeza de éste. Por ello decide tapiar la puerta para aislarse de esa amenaza exterior y arrastra el cadáver a la bañera llena de agua para que se desangre. <<Si el agua ha sido siempre el tradicional símbolo de la fertilidad femenina, en este caso, por ser la protagonista un ser trastornado por sus ensoñaciones y temores sexuales el mezclar la muerte con la vida - la sangre y el agua - se convierte en una forma más de desviar unas pulsiones.>> <sup>46</sup> Desde luego también merece incluirse en este estudio lo escrito por Guillem Reig refiriéndose a la simbología de los objetos en el *film*: <<(…) la tijera del instituto de belleza -elemento castrador-, las ya mencionadas paredes, la bañera convertida en ataúd de presentidos violadores, la puerta como

---

<sup>44</sup> POROT, Antoine. *Op. Cit.* Pág. 482.

<sup>45</sup> DORSCH, Friedrich. *Diccionario de Psicología*, Editorial Herder, Barcelona, 1994. Pág.332.

<sup>46</sup> REIG, Guillem. *Estudio Roman Polanski*. Dirigido por...Nº 19 Enero 1975. Barcelona.

equivalente a la virginidad, los alimentos que se corrompen etc. En el caso de los alimentos es especialmente significativa la función de las patatas que están en la mesa de la cocina a lo largo del film. No es exagerado ver en su forma esférica un equivalente del huevo y en la progresiva deformación que les provoca su podredumbre – una elipsis con la que explicar el paso del tiempo– una correspondencia con la también progresiva locura de la protagonista.<sup>47</sup>>> Estas palabras de Reig, escritas en 1975, demuestran el empeñamiento de algunos especialistas por buscar símbolos –en este caso psicosexuales– que probablemente ni el propio creador ha, siquiera, imaginado. La transformación de esas patatas son más una rememoración proustiana que otra cosa: << Un pequeño detalle –la patata que germina y que marca el paso del tiempo a medida que la mente de Carole se va desmoronando– procedía directamente de mi infancia: del recuerdo de la alubia que mi abuela cultivaba en su cocina poco antes de la guerra.>><sup>48</sup> Polanski insiste en las patatas podridas como elipsis temporal en *The Pianist* (*El pianista*, 2002).

### ¿ Fin del punto de vista subjetivo?

A la mañana siguiente llega el casero, timbra y la vemos desnuda tendida en el suelo y tapada parcialmente por una manta, como si realmente alguien la hubiera violado. El casero resulta ser un hombre repugnante, la mira con lujuria, ella viste camisón - blanco, faltaría más - y le coloca una colcha sobre los hombros, mientras le dice: “No hay necesidad de estar sola. Pobre niña, temblando como un animalito asustado”. Posteriormente coge la foto (aparece por segunda vez) y le pregunta dónde la tomaron: “¿En Londres?”. “No. En Bruselas”, responde ella asustada. “No tienes por qué asustarte de mí”, replica él. Seguidamente trata de aprovecharse de la situación, tratándola como a una prostituta: “Tú te ocuparías de mí y podrías olvidarte del alquiler. Dame un beso”; intenta violarla y Carole reacciona rajándolo reiteradamente con una navaja de afeitar. No es ninguna casualidad que esta navaja de barbera sea idéntica a la sujetada por Buñuel en *Un Chien Andalou* (1929), como si Polanski insistiera en demostrarnos el componente surreal de la secuencia. Aún así, la ambigüedad esta muy

---

<sup>47</sup> REIG, Guillem. *Op. Cit.*

<sup>48</sup> POLANSKI, Roman. *Op. Cit.* Pág.246.

presente, ¿Realmente ha sufrido un intento de violación o, al igual que en sus sueños, la cámara es el ojo de Carole?.

Cuando la hermana y su amante regresan de las vacaciones descubren el cadáver sumergido en la bañera y la encuentran desmayada en el suelo del baño, ante la atónita mirada de los vecinos. Él la coge en brazos -como en *Vértigo*-, lleva el mismo camisón blanco, y se la lleva, supuestamente, al hospital. Sin cambiar de plano, Polanski efectúa un *travelling* horizontal que nos va descubriendo los objetos de la casa hasta concluir en la fotografía. Durante este *travelling* y hasta el final escuchamos una triste melodía con resonancias de nana infantil que en el comienzo actuaba como presagio, advirtiéndonos del inquietante final que ahora se nos muestra la cámara se acerca mediante un efecto de zoom hasta la niña de la foto -Carole-, acercándose más y más. Vemos su expresión de odio y asco mirando hacia su padre. Los demás miembros de la familia Ledoux no se ven, porque están ocultos por las sombras en forma de rejilla que producen los ventanales. El *zoom* concluye en el ojo izquierdo de la niña de la foto. *Repulsión* se abre y se cierra con el ojo de la mujer, una brillante idea claramente tomada de *Vértigo*.

La figura de Edipo es una constante en la obra polanskiana –también presente en sus primeros cortometrajes– y ha sido analizado por Pascal Kané<sup>49</sup>, aunque paradójicamente solo hasta 1970, por lo que no incluye el estudio freudiano en *Chinatown* (1974), cuya narración gira explícitamente alrededor de un incesto. Pero en *Repulsión* el complejo edípico sufre una importante variante porque la imagen del padre –el amante de la infancia– no es idílica, sino repulsiva. Veamos el interesante comentario del jurista y escritor Alfonso Sánchez al respecto: <<Polanski además de redondear sin fallos su parábola hace un guiño de burla a esa sociedad tan embaucada en los fáciles atractivos del “tabú”.>><sup>50</sup>

Es importante señalar una influencia directa de Hitchcock en *Repulsión*, pero esta vez no de *Vértigo* sino de *Psicosis*. Ésta tiene lugar cuando Carole, exasperada por

---

<sup>49</sup> KANÉ, Pascal. *Polanski*. París, Ed. de Cérif, 1970. Según este autor el <<Pequeño léxico de los términos polanskianos>> sería: << Actriz, Castración, Elementos (Fuego, Aire, Tierra, Agua), Fantástico, Mujer-Locura, Hitchcock, Inversión, Mal (Maniqueísmo Moral), Edipo, Racismo, Ciencia, Ropaje, Virtuosismo.>>

<sup>50</sup> SÁNCHEZ, Alfonso. *Iniciación al cine moderno. Vol. II*. Editorial Magisterio Español, Madrid, 1973. Pág.74.

la presencia que ella cree amenazante de su casero, comete su segundo asesinato con una enorme navaja de afeitar. Polanski ha evitado el plagio rodándolo desde un punto de vista casi surreal, y no mediante un hiperrealismo propio de la celeberrima escena del asesinato de Marion Crane a manos de Norman Bates, una secuencia la de la ducha que ha sido plagiada, con múltiples variantes, hasta la saciedad en las cuatro últimas décadas. Y por último una idea de Gerard Brach que emparenta aún más a *Repulsión* con Hitchcock y, de un modo curioso, con *Vértigo*. Cuando Helen y su novio descubren el cadáver en la bañera, totalmente cubierto de agua -¿Para qué no huele?, ¿ Símbolo purificador?- uno no puede dejar de pensar que Hitchcock hubiera disfrutado enormemente con esta idea; aunque no la llevase explícitamente a la práctica, caso de Polanski sí lo sugiere en varios de sus films: en *La ventana indiscreta* se supone que el cadáver descuartizado de la esposa de Thornwald está en la bañera, por eso cuando sale del baño se dispone a limpiar los enormes y afilados cuchillos de cocina, en *The Trouble with Harry* (*Pero... ¿Quién mató a Harry?*, 1955) vemos , a través de la puerta entreabierta, los pies desnudos de Harry sobresaliendo de la bañera, finalmente, en *Psicosis*, la bañera es sustituida por una ducha para la secuencia del asesinato de Marion. Lo realmente macabro de todo este asunto de las bañeras es que parece demostrar que , en ocasiones , la vida imita al arte, porque en *El baile de los vampiros* Polanski recupera esta asociación entre bañera, muerte e indefensión en la famosa escena en la que Sharon Tate (Sarah) se asea desnuda en una bañera, es vampirizada por el Ferdy Maine (Conde von Crolock) y transformada en una No Muerta -Nosferatu- , mientras el personaje interpretado por el propio Polanski observa a través de la cerradura sin poder impedirlo. Meses después Sharon Tate, esposa de Polanski en la vida real, sería brutalmente asesinada en un acto ritual a manos de la secta de Charles Manson, estando encinta. La idea del asesinato en la bañera ya estaba presente en *Les Diaboliques* (*Las Diabólicas*, 1955), de Henri-Georges Clouzot, basada en una novela policíaca de los especialistas franceses Pierre Boileau y Thomas Narcejac, (nótese que el *film* es un año posterior a *La ventana indiscreta*, no así la novela) película que habían visto tanto Hitchcock como el joven Polanski. Como señala François Truffaut, Boileau y Narcejac escribieron *D'entre les morts*, expresamente para Hitchcock , pero sin que éste lo supiese, lo que daría lugar a *Vértigo*. Brach también conocía las novelas de sus

colegas y compatriotas, por lo tanto, ante este cúmulo de circunstancias, casualidades y complicados vericuetos... ¿a quién atribuirle la idea?<sup>51</sup>

También debemos citar un guiño del cineasta polaco: emulando al maestro, Polanski también realiza un pequeño *cameo*, jugando con una cuchara, en un plano del que muchos no se han percatado. Y por último un símbolo hitchcockiano muy presente en *Repulsión*, el del conejo muerto. En efecto ese inquietante conejo despellejado es, a un tiempo símbolo sexual y de muerte. De sobra son conocidas las asociaciones de Hitchcock entre la comida, el sexo y la muerte (¿Qué son los animales muertos sino cadáveres?). Baste una muestra: los huesudos pollitos que ha de ingerir el inspector de *Frenesí* –hay que recordar que, como ya señalamos ambas obras tienen a Gilbert Taylor como director de fotografía- mientras le va contando a su esposa cómo se produjeron los asesinatos, sirven para que Hitchcock intercale primeros planos de esos pollitos minúsculos en su gran plato de fondo blanco, sin patatas, representados como auténticos cuerpos sin vida. Esta macabra asociación entre las mujeres violadas y asesinadas y lo que ingiere el inspector de Scotland Yard recuerda irremediabilmente su célebre frase, refiriéndose a sí mismo: <<La comida es el sustituto del sexo>>. Sin duda, y pese a lo escrito por Donald Spoto, la cara oculta del genio no lo es tanto como parece.

**El objeto de deseo frente al espejo: presente en *Vértigo*, *Repulsión*, *El coleccionista* y *Fascinación*.**

---

<sup>51</sup> Recientemente el pretencioso Robert Zemeckis ha recuperado esta idea en *What Lies Beneath* (*Lo que la verdad esconde*, 2000), en la escalofriante secuencia en la que Michelle Pfeiffer está a punto de morir ahogada en la bañera, sin duda lo único realmente notable del film.

## Millais-Hitchcock-Polanski

Si anteriormente señalábamos las continuas referencias pictóricas de Millais que Hitchcock incorpora en sus *films* y de modo especial en *Vértigo*, también Polanski hará lo propio en *Repulsión*, probablemente sin ser consciente de ello. Al inspirarse en imágenes hitchcockianas también se inspira en Millais, lo ignore Polanski o no, lo que origina una impronta por interposición. Algunos planos de Catherine Deneuve con camisón blanco recuerdan de inmediato a un lienzo del pintor prerrafaelita, *The Somnambulist* (1871). Estos planos de la figura femenina en camisón no tienen nada de aleatorio, y son muy del gusto del realizador polaco. Algo similar hará con Mia Farrow en *La semilla del diablo*. El sueño, la pesadilla, la distinción de lo real y lo imaginado: tanto Carole como Rosemary y la sonámbula de Millais tienen muchos puntos en común.

Catherine Deneuve en *Repulsión* (1965)

*The Somnambulist* (1871), por Millais

Antiguo estudiante de Bellas Artes en la Academia de Cracovia, Polanski se inspira en todos sus *films* en pintores diversos: Leonardo da Vinci, Füssli, Blake, Goya y Chagall en *El baile de los vampiros*, los primitivos flamencos e ilustraciones de Dalí para una edición teatral en *Macbeth* (*Ídem*, 1971), Velázquez en *Pirates* (*Piratas*, 1986), etc. Para los que duden de esta influencia prerrafaelita en Polanski basta decirles que el cineasta polaco conoce perfectamente la obra Millais, Hunt y Rossetti, presumiblemente desde que se fue a vivir a Londres a mediados de los sesenta. Esta inspiración pictórica tiene su apogo en la película *Tess*, en donde Constable y Coubert son sus fuentes para los paisajes y la pintura prerrafaelita la utiliza para componer las detallistas escenas de la vida campesina, como atestigua Dominique Avron en su estudio sobre el director.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> AVRON, Dominique. *Op. Cit.*. Pág. 28.



## **WILLIAM WYLER: *The Collector* (El coleccionista, 1965)**

**Dirección:** William Wyler

**Guión:** Stanley Mann y John Kohn, basada en la novela homónima de John Fowles

**Fotografía:** Robert Krasker y Robert Surtees

**Música:** Maurice Jarre

**Montaje:** David Hawkins, Robert Swink

**Dirección Artística:** John Stoll

**Decorados:** Frank Tuttle

**Producción:** Jud Kinberg, John Kohn

**Intérpretes:** Terence Stamp (Freddie Clegg), Samantha Eggar (Miranda Grey), Mona Washbourne (tía Annie), Maurice Dallimore (el vecino).

**Cartel Original, *The Collector* William Wyler (1902-1981) Cartel español, *El Coleccionista***

Antes de ocuparme de *The Collector* (*El Coleccionista*, 1965), dirigida por William Wyler (Mulhouse, Francia, 1902-Los Ángeles, EEUU, 1981) me permitiré situar el film en el contexto cinematográfico de 1965, es decir, siete años después del estreno de *Vértigo*, con la que guarda varias similitudes y al mismo tiempo importantes diferencias, como luego se verá. Este es el mismo año del rodaje y estreno de *Repulsión*, lo cual no quiere decir mucho, pues el film de Polanski es una producción inglesa, no estadounidense, escrita por un francés y dirigida por un polaco y apenas guarda relación con el sistema de producción hollywoodiense. Pese a que *El Coleccionista*, está rodada parcialmente en Inglaterra (los exteriores), interpretada por británicos y basada en la novela homónima del también británico John Fowles, con guión de John Kohn y de otro británico, Stanley Mann, se trata de un modelo de producción estadounidense, y como tal debe ser analizado. Considero imprescindible reproducir las palabras de Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon en su monumental estudio sobre el cine estadounidense de 1940 a 1990, -“50 ans de cinéma américain”- para poder contextualizar la obra en una época de transición clave en la Historia del Cine, los años sesenta <<(…), constituía el último estadio –o anteúltimo- de la descomposición del *Studio System*; y otro, quizá el más radical, la liberalización seguida de la eliminación

de hecho de la autocensura (a través de la institución de un sistema de calificaciones) que liberaba a los cineastas de la tiranía de un Código de Producción extraordinariamente represivo y vigente durante casi cuarenta años.>> Sólo estos cambios explican que William Wyler adaptara por segunda vez la obra teatral de Lillian Hellman *The Children's Hour* (*La Calumnia*, 1962)<sup>53</sup>, con la diferencia de que en los años treinta no pudo mostrar la relación lésbica de sus dos protagonistas, algo que –pese a hacerlo tímidamente– sí aborda en la versión de 1962. Del mismo modo, el componente erótico y la sublimación del deseo que desarrolla tres años después en *El Coleccionista*, la obra que nos ocupa, no hubieran tenido lugar, o se habría enfocado de otro modo, desde la dirección de actores, a la puesta en escena –recuérdese la secuencia del baño: Miranda se desprende del camisón blanco y, posteriormente, se quita las bragas y el sujetador (en *off* de cintura para abajo y de espaldas) que, sin ser un desnudo en sentido estricto, sería impensable una década atrás– pasando por numerosos cortes en el guión. Nunca antes se había acercado tanto Wyler al erotismo femenino como en esta obra. Es de suponer que *El Coleccionista* es una película que debía gustar mucho a Hitchcock, pues está ambientada en Inglaterra, y plantea muchos de los temas que obsesionaban al autor de *La Soga*: el deseo enfermizo, los trastornos de la mente humana, la claustrofobia, el gusto por la limitación espacio-temporal (*Alarma en el expreso*, *Náugrafos*, *La soga*, *La ventana indiscreta*, etc.) y un suspense prodigioso.

Gran parte del mérito está en el guión, extraído de una conocida novela del mismo título escrita por el citado John Fowles (no acreditado) y por el agudo guionista británico Stanley Mann, que ese mismo año nos brindó la más bella historia de piratas que ha dado el cine. Me refiero a esa maravilla, auténtico goce para los sentidos, que es *High Wind in Jamaica* (*Viento en las velas*, 1965) del gran Alexander Mackendrick.<sup>54</sup> Mann se dio a conocer en el cine internacional con el libreto de *The Mark* (1961), excelente film del irregular realizador británico Guy Green. Y será el mismo Green

---

<sup>53</sup> En el guión del film colaboró el escritor John Michael Hayes (Worcester, Massachusetts, 1919) conocido por su colaboración con Hitchcock a mediados de los años cincuenta: *Rear Window* (1954), *To Catch a Thief* (1955), *The Trouble with Harry* (1955) y *The Man Who Knew too Much* (1956). En 1958, año del estreno de *Vértigo*, colabora con John Gay - pese a no figurar en los títulos de crédito- en el guión de la excelente *Separate Tables* (*Mesas Separadas*), dirigida por Delbert Mann.

<sup>54</sup> Sin temor a equivocarme uno de los mejores cineastas británicos de todos los tiempos, junto al propio Hitchcock, David Lean, Carol Reed, y el dúo Powell-Presburger. (Aunque Mackendrick nació en Boston en 1912 era hijo de escoceses y fue educado en Glasgow.)

quien con su deficiente dirección cinematográfica destroce un guión escrito por John Fowles, *The Magus*<sup>55</sup> (*El mago*, 1968), adaptación de su novela. El film fue producido por John Kohn<sup>56</sup> que ya había sido co-productor y co-guionista de *El Coleccionista*, probablemente animado por los buenos resultados del film de Wyler. Pero, por desgracia para Fowles, Guy Green no es Wyler. Decir, por último que Fowles también es responsable del guión, basado en su novela homónima de *The French Lieutenant's Woman*<sup>57</sup> (*La mujer del teniente francés*, 1981), bien dirigida por Karel Reisz y con un guión del conocido dramaturgo Harold Pinter.

### Orígenes literarios

**John Fowles** ( Leigh-on-sea, Essex, Inglaterra,1926)

*"Está tarde he leído lo que escribí y parecía vivido. Ya sé que lo parece porque mi imaginación agrega todos los fragmentos que otra persona no comprendería, quiero decir, es mi vanidad, pero parece una especie de magia... Lo cierto es que no puedo vivir en este presente. Me volvería loco si lo hiciera."*

#### **John Fowles - *El Coleccionista***

John Fowles ( Leigh-on-sea, Essex, Inglaterra,1926) publica *The Collector*<sup>58</sup>, su primera novela, en 1963. Según el propio Fowles la idea de la novela parte de un hecho real que leyó en los periódicos y de la ópera *El Castillo de Barbazul* (compuesta en 1911, pero estrenada en 1918), del célebre compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945). En el caso real del secuestro lo que le impresionó fue que la chica podría haber

---

<sup>55</sup> FOWLES, John. *The Magus*. Ed. Jonathan Cape, Londres,1966; reimpresso en Nueva York, New American Library, 1967. *El mago*, trad. Enrique Hegewicz, Anagrama, Barcelona,1985.

<sup>56</sup> Entre los pocos aciertos de Kohn estaría *Theatre of Blood* (*Matar o no matar este es el problema*, 1973), dirigida por Douglas Hickox y en la que Vincent Price interpreta a un atormentado actor shakespeariano que asesina emulando a los personajes del Bardo. Según Narciso Ibáñez Menta el argumento del film es un plagio de una serie de televisión interpretada por él en Argentina: *Sátiro*.

<sup>57</sup> FOWLES, John. *The French Lieutenant's Woman*. Ed. Jonathan Cape, Londres,1969; Little Brown, Boston, 1969, reimpresso en Nueva York, New American Library, 1970. *La mujer del teniente francés*, trad. Ana María de la Fuente, Plaza y Janés, Barcelona,1971.

<sup>58</sup> FOWLES, John. *The Collector*. Ed. Jonathan Cape, Londres,1963; Little Brown, Boston, 1963, reimpresso en Nueva York, Dell, 1964.

escapado mucho antes, mientras que en la ópera de Bartók -que Fowles vio representada en Londres un año antes de leer el artículo- lo que le impresionó fue el simbolismo de un hombre que encierra bajo tierra a una mujer. En efecto este enfoque aparece ya en el cuento de Charles Perrault en el que se sustenta esta ópera, una telaraña de símbolos ocultos que Béla Bálazs, autor del libreto (originariamente destinado a otro compositor Zoltán Kodály), transformó en un canto a la soledad, a la posibilidad de amar pero a la imposibilidad de ser amado. Justo lo que le sucede al protagonista de *El Coleccionista*. Se constata así, según lo afirmado por Fowles, que éste se inspira más en el libreto escrito por Bálazs que en el relato de Perrault.

*El Coleccionista* se convierte en un *best-seller*, y será traducida a más de veinte idiomas. Al año siguiente ya se empieza a trabajar en el guión cinematográfico y Fowles colabora con Stanley Mann y John Kohn en su adaptación, pese a no figurar en los títulos de crédito. La novela fue un enorme éxito de público y de crítica, pero no sucedió lo mismo con el film de Wyler. Cuando la película se estrena en España prácticamente nadie ha leído la novela. No será publicada hasta 1973<sup>59</sup> convirtiéndose en un éxito editorial en nuestro país, en parte por la gran calidad literaria de la obra de Fowles, en parte por el tirón popular que le proporciona la película.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> *El coleccionista*. Traducción de Federico López Cruz. Ed. Orbis ( Biblioteca Grandes Éxitos), Barcelona 1973. (La misma traducción fue publicada por Plaza y Janés en 1974 y por Círculo de Lectores en 1992.) Susana Onega hizo otra traducción con una interesantísima introducción a la obra fowlesiana: *El coleccionista*. Edición de Susana Onega, Ed. Cátedra (Letras Universales), Madrid, 1999.

<sup>60</sup> Tirón popular que continuó durante los años ochenta en parte del ámbito de la lengua castellana. Buena prueba de ello fue *El Coleccionista* (1985), serie colombiana de nueve capítulos de una hora, producida por Coltevisión (Bogotá), con dirección y guión adaptado de Kepa Amuchastegui, producción de Malcom Aponte e interpretada por Humberto Dorado y Vicky Hernández. No he visto la serie pero esta adaptación televisiva desvirtua por completo el texto original de Fowles, pues Miranda es liberada, Federico – Frederick- es perdonado tras salir de un hospital psiquiátrico y volver a los brazos de su amada. (*Sic*). Además, a modo de anécdota, decir que Miranda en vez de la pintura y las bellas artes se dedica a tocar el piano con un profesor con el que estaba prometida. ¿A qué obedece el cambio?

## La película

*El Coleccionista* además de partir de un brillante guión adaptado tiene infinitas cualidades que la hacen imprescindible e inigualable: cuenta con una excelente música del celeberrimo compositor galo Maurice Jarre<sup>61</sup>, que al igual que Herrmann está ya en el olimpo de la música del siglo XX, una cuidadísima fotografía de Robert Krasker y Robert Surtees, con un profundo estudio del color, unas interpretaciones memorables de Terence Stamp y sobre todo de una sublime Samantha Eggar, y una milimétrica y elegante puesta en escena de William Wyler, concisa y precisa, con un uso excepcional del travelling, del plano secuencia y un dominio tan pleno de la narración, que por momentos, el espectador parece introducirse en ese mundo dual, hermético e insoportablemente atrayente, un cúmulo de sensaciones que va creciendo con el paso de los minutos y que hacen de *El Coleccionista* la que, en mi opinión, es con mucho la mejor película de Wyler, a la vez que una de las menos temáticamente wylerianas.

Inspiradísima y apasionante desde su inicio hasta su conclusión -algo que no puede decirse de algunas películas de Wyler, con excepciones como *The Best Years of Your Lives* (*Los mejores años de nuestra vida*, 1946), *Detective Story* (*Brigada 21*, 1951) y *La Calumnia*,<sup>62</sup>- *El Coleccionista* supone una auténtica rareza no sólo en la filmografía de Wyler -encajaría más por su pesimismo en las relaciones humanas en un Lang, Preminger, Kubrick o Losey- sino una rareza en cualquier cineasta norteamericano de su generación, una rareza que incomprensiblemente ha caído en el olvido del público y de parte de la crítica. La película obtuvo nominaciones a los

---

<sup>61</sup> Suponemos que la banda sonora gustó a Hitchcock, ya que cuatro años después contrató a Jarre para componer la partitura de *Topaz* (1969), historia de espionaje basada en el *best-seller* de Leon Uris que cuenta con secuencias antológicas: la secuencia muda de cámara subjetiva, en la que los ojos (la cámara/ el espectador) de André Devereaux (Frederick Stafford), observan la compra del secretario cubano y, como no, la soberbia secuencia en plano cenital del asesinato de Juanita de Córdoba (Karin Dor), aquella en la que las faldas del vestido púrpura se abre como los pétalos de una flor. Por cierto, conviene recordar lo sabido: Hitchcock detestaba este film, lo consideraba << un compromiso >>. Jarre -que continúa en activo a sus 79 años y no hace mucho nos brindó una nueva obra maestra en *Sunshine* (1999) del húngaro Itsván Szabó- compuso ese mismo año de 1965 la que es su mejor colaboración con David Lean, *Doctor Zhivago*, conocida adaptación de la célebre novela de Boris Pasternak.

<sup>62</sup> *Jezebel* (1938), *The Letter* (*La carta*, 1940), *The Little Foxes* (*La loba*, 1941), *Mrs. Miniver* (*La señora Miniver*, 1942) *Roman Holiday* (*Vacaciones en Roma*, 1953), *The Big Country* (*Horizontes de grandeza*, 1958), *Ben Hur* (1959) o, incluso, *How to Steal a Million* (*Como robar un millón y...*, 1966) son muy buenas películas, pero constituyen logros parciales, nunca obras maestras perfectamente construidas, obras que, en ocasiones, adolecen de una estructura más integrada en la narración. Certo que Wyler no es un Henry Kostler o un Richard Thorpe, pero tampoco está a la altura de un Walsh, Ford, Hawks, Wellman o Curtiz, por citar a unos pocos.

Oscars de la Academia por mejor guión adaptado y por las mejores interpretaciones, pero no así a la dirección, y lo que resulta más extraño, a la fotografía. Un hecho significativo que avala la calidad interpretativa de Terence Stamp y Samantha Eggar es que ambos recibieron sendos premios de interpretación en el Festival Internacional de Cannes, circunstancia que, hasta ese momento, nunca se había producido.

Wyler se volcó tanto en el proyecto y en conseguir una perfección casi total en el aspecto visual, que no dudó en hacerse con los servicios de dos operadores jefe de alto prestigio y profesionalidad sobradamente contrastada. Las leyes sindicales le obligan a ello: un norteamericano no podía rodar en Gran Bretaña y viceversa. Un veterano director de fotografía, Robert Krasker, se encargó de la fotografía de los exteriores en Inglaterra, y se retiró del cine un año después del estreno de *El Coleccionista*. Este film fue su último gran trabajo. Su carrera está jalonada de obras maestras en las que colaboró con su dominio de la composición, los experimentos con la luz, la profundidad de foco, el uso magistral del color y el blanco y negro etc... Entre sus títulos destacan numerosas obras maestras como *Brief Encounter* (*Breve Encuentro*, 1945), de David Lean, *The Third Man* (*El Tercer Hombre*, 1949), de Carol Reed, *Senso* (1954), de Luchino Visconti o sus últimas colaboraciones con Anthony Mann en las superproducciones de Samuel Broston *El Cid* (1961) y *The Fall of The Roman Empire* (*La caída del imperio romano*, 1964).

Pero si el estilo de Krasker fue importante, no menos lo fue en el caso de Bob Surtees –especializado en la fotografía en color, apenas trabajó en B y N-, que se ocupó de iluminar los interiores rodados en los estudios de Columbia Pictures en Hollywood. De hecho, aún desconociendo este dato, en algunas escenas resulta evidente para cualquier aficionado que han sido iluminadas por Surtees y no por Krasker. Así, la secuencia de la cena entre Freddie y Miranda, con una luz neblinosa y fantasmagórica, creando un clima de sueño que luego le serviría para crear el *look* visual de esa inquietante obra que explora las posibilidades del tema del doble y la duplicación de personalidades, me estoy refiriendo a *The Other* (*El Otro*, 1972)<sup>63</sup>, de Robert Mulligan,

---

<sup>63</sup> Película basada en la novela de Tom Tyron que también firma el guión. Tyron pudiera estar inspirado en un cuento de Bram Stoker con el que novela y *film* guardan curiosas y abundantes analogías, *The Dualists or The Death Doom of the Double Born*, publicado en la revista Theatre en 1887 y publicado en España más de un siglo después con el título de *Las almas gemelas*, del volumen *Muerte entre bastidores y otros cuentos macabros*, de Bram Stoker. Madrid, Colección Infernaliana, Celeste Ediciones, 1999.

un film que por sus características encajaría mejor en la obra de Hitchcock, Polanski o De Palma que en la de Mulligan. Surtees ha empleado con acierto la luz en interiores pero parece haber dotado de un talento especial para componer los momentos nocturnos iluminando los rostros de los actores con una amplia gama de matices, como se aprecia en las excelentes *King Solomon's Mines (Las minas del Rey Salomón, 1950)*, de Andrew Marton y Compton Bennet, *The Bad and the Beautiful (Cautivos de Mal, 1952)*, de Vincente Minnelli, *Quo Vadis (Ídem, 1951)*, de Richard Torpe, *Mogambo (1953)*, de John Ford, *Les Girls (1957)*, de George Cukor, *Ben-Hur (1959)*, de William Wyler y años más tarde la nostálgica *Summer of 42 (Verano del 42)*, de Robert Mulligan.

En 1965 nadie en Francia, ni, desde luego en Estados Unidos, esperaba de Wyler un film como *El Coleccionista*. En el momento de su estreno en el Festival de Cannes, André Techiné escribe una crítica feroz contra el film, destrozándolo sin piedad y tachando el estilo wyleriano de “glacialización”. Por el contrario, en los números 168 y 171 de *Cahiers du Cinéma* *El Coleccionista* es elogiada sin reservas, cosechando excelentes críticas. Especialistas cinematográficos tan prestigiosos como Andrew Sarris -en *Village Voice*- afirman que es una de las mejores películas de Wyler, un cineasta que comenzó a ser reconocido por la crítica tardíamente, en los años cincuenta, gracias a la admiración manifestada por André Bazin en su exhaustivo estudio sobre el autor de *The Letter*, al que califica de <<jansenista de la puesta en escena>>. Asimismo, algunos exégetas galos quisieron ver ciertas influencias estéticas de Godard y Truffaut, algo que Wyler siempre negó con rotundidad, tanto de éstos como de cualquier otro creador de la *Nouvelle Vague*. Pese a ello en algunos planos el impacto de aquel nuevo cine francés es evidente, sobre todo en los exteriores. Ya nuestro agudo crítico José Luis Guarner lo supo ver perfectamente al afirmar que el film estaba <<rodado de forma muy *Nouvelle Vague* por Robert Krasker y Robert Surtees, cuyo original empleo del color contribuía decisivamente a la atmósfera de este extraño cuento cruel;(...)>>. <sup>64</sup>

La película fue emitida en la primavera de 2001 en La 2 de Televisión Española, en el programa “Qué grande es el cine”, dirigido por José Luis Garci. En el coloquio

---

<sup>64</sup> GUARNER, José Luis. *Op Cit. Pág. 65.*

posterior a su proyección Miguel Marías señalaba una conexión entre el film y otras obras precedentes de Wyler como *La carta*, *La heredera* y *Brigada 21*. Por su parte Miguel Rubio se pregunta qué hubiesen hecho Hitchcock, Lang o Buñuel con el mismo material de partida, con seguridad cada uno hubiera reflejado unas taras completamente distintas. De hecho Rubio parece ser el que ve más claramente la influencia de Hitchcock en *El Coleccionista*.

Samantha Eggar en primer plano de perfil, similar al de Kim Novak en *Vértigo*.

Wyler renunció al rodaje de *The Sound of Music* (*Sonrisas y lágrimas*, 1965), el bodrio musical del año que finalmente rodó Robert Wise y que incomprensiblemente arrasó en los Oscars a *El Coleccionista* y *Doctor Zhivago*, (¿Qué demonios pintaba el fenomenal Wise -montador de Welles en sus inicios- en esta seudoepepeya lacrimógena?), para dedicarse por entero a la plasmación del texto de Fowles. Wyler siempre confesó que perdió mucho dinero al tomar esta arriesgada decisión, pero ante los extraordinarios resultados artísticos, siempre se mantuvo orgulloso de ello. Sin duda se trata de una obra especial que absolutamente nadie se esperaba, a esas alturas, de Wyler, y lo más inexplicable de todo es que, casi todo aquellos que vieron el *film* en el momento de su estreno parecen coincidir en que les parece mucho mejor hoy día que entonces, esto es, que como los buenos vinos gana con los años.

La historia de *El Coleccionista* es la siguiente: Miranda Grey (Samantha Eggar) es una estudiante de Bellas Artes que un día es secuestrada por Freddie Clegg, un empleado de banco (Terence Stamp), y encerrada en el sótano de una gran casa de la campiña inglesa. Toda la película es un auténtico *tour de force* entre Freddie y Miranda, secuestrador y secuestrada. La sutileza y la amplitud de registros en las interpretaciones y los diálogos hacen que el espectador dude entre si Freddie ama realmente a Miranda, sin saber si la dejará libre como le ha prometido, o no. Sólo cuando descubre (Miranda y el espectador) la afición de Freddie, sabemos que nunca la soltará; Freddie es un coleccionista<sup>65</sup>, disecciona mariposas, y del mismo modo que muestra orgulloso su colección de insectos muertos, proyecta hacer lo mismo con las mujeres que desea. La

---

<sup>65</sup> Al igual que el personaje de Frederick Clegg, Fowles es un entomólogo y ha publicado obras sobre naturaleza, caza y coleccionismo de insectos.



crudísima realidad es que para él Miranda es un bello *ejemplar* más para su colección, una psicopatía que, de algún modo, lo entronca con el taxidermista Norman Bates (Anthony Perkins) en *Psicosis*, empeñado en disecar aves. Y al igual que la psicopatía de Norman le lleva a disecar a su propia madre, Freddie quiere *disecar* para sí a Miranda, para que sea eternamente suya. Wyler logra la máxima tensión y emoción al narrarnos el eterno conflicto entre la realidad y el deseo inalcanzable, llegando a un punto en el que el espectador también parece sentir el síndrome de Estocolmo que, a ratos, subyuga a Miranda. La relación de poder y dependencia que se establece entre ambos es sobre todo una aventura psicológica que va mucho más allá de la simple relación entre un psicópata y su víctima.

## La censura

Si antes citábamos la eliminación del represivo Código de Producción y la autocensura, hemos de señalar que no ocurría nada parecido en España. *El coleccionista* sufrió dos mutilaciones en la famosa escena a la que me refería y en otra posterior, que reproduzco textualmente de puño y letra de los censores: << Rollo 6º. En la escena del baño enlazar el plano en que Freddie tapa la boca a Miranda con el visitante llamando a la puerta, con lo que se suprimen los planos de forcejeo en que Miranda se muestra con el cuerpo desnudo. Rollo 11º. En la escena en que la chica se desnuda enlazar desde que ella se lleva la mano al lazo de la bata hasta el plano en que aparecen los dos en el sofá y él se levanta y la repudia, al comprender que trata de entregarse sin amor>>. <sup>66</sup> A modo de anécdota cabe señalar otras películas que también fueron censuradas por su contenido amoroso o sexual en 1965, *verbi gratia*: *Popiol i diament* (Cenizas y diamantes), de Andrzej Wajda, *Ensayo de un crimen*, de Luis Buñuel, *Eve (Eva)*, de Joseph Losey, *Alphaville (Lemmy contra Alphaville)*, de Jean-Luc Godard o *Sex and the*

---

<sup>66</sup> GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España. Con especial referencia al período 1936-1977*. Editorial de la Universidad Complutense. Madrid, 1981. Págs. 293 y 294. El film fue censurado siguiendo la legislación entonces vigente: *Orden de 10 de febrero de 1965, del Ministerio de Información y Turismo. Junta de Censura y Apreciación de películas*. Aprobada por Manuel Fraga Iribarne y que derogaba la anterior Orden de 20 de febrero de 1964. Esta censura, indignante como toda censura, era sin embargo algo más permisiva que otras anteriores de la Dictadura, especialmente las leyes de las diversas Juntas de Censura, aprobadas sucesivamente por Nicolás Franco (1937), Serrano Suñer (1938 y 1939), José María Alfaro (1940), José Lorente (1941), G. Arias Salgado (dos Órdenes Ministeriales de 23 de noviembre y 17 de diciembre de 1942, respectivamente; y una tercera en 1943), Ibañez Martín (1944 y 1947) y el propio Francisco Franco que aprobó tres Decretos Presidenciales en 1952, 1962 y 1965. Antes de la muerte del dictador el Ministro de Información y Turismo, Herrera y Esteban, aún aprobó una Orden de 19 de febrero de 1975.

*Single girl (La Pícaro Soltera)*, de Richard Quine, por citar sólo las más reconocidas. Por cierto, Teodoro González Ballesteros incluye a *Vértigo* como <<película prohibida para su exhibición>><sup>67</sup>, lo cual debe ser un error, pues fue presentada en la VI edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, en julio de 1958, con la asistencia del mismo Alfred Hitchcock y en donde obtuvo la Concha de Plata, *ex aequo* con *I Soliti Ignoti (Rufufú, 1958)*, de Mario Monicelli, además del Premio de Interpretación Masculina a James Stewart. Hasta donde tenemos noticia, la censura simplemente cortó una parte de la secuencia pasional entre James Stewart y Kim Novak. Me estoy refiriendo al beso en las rocas de la costa cercana al parque de las secuoyas. Este fue el diálogo suprimido:

**Madeleine:** *Oh Scottie. I'm not mad. I'm not mad. I don't want to die. There's someone within me and she says I must die. Oh Scottie, don't let me go.*

**Scottie:** *I'm here. I've got you.*

**Madeleine:** *I'm so afraid.* ( La besa apasionadamente como las olas del océano rompiendo melodramáticamente contra las rocas, tras ellos.) *Don't leave me.*

*Stay with me.*

**Scottie:** *All the time.*

### La impronta Hitchcock

La influencia de Hitchcock en la planificación general y la puesta en escena es enorme. Wyler abandona parcialmente su estilo y recurre a planos muy largos, planos secuencia con un uso inteligente de la profundidad de campo, en los que sostiene la cámara más de lo habitual en él, pero, a la vez, -y esto sí es novedoso en Wyler- intercala maravillosos primeros planos de ambos actores, lo que evidencia un meticuloso trabajo de montaje. La huella hitchcockiana llega también a los actores, ya que es evidente que la interpretación de Terence Stamp se inspira en la de Anthony Perkins en *Psicosis*, un pesado lastre que le perjudica en determinadas escenas.

---

<sup>67</sup> *Ídem*. Pág. 262.

Finalmente Miranda no se salvará, al igual que la Madeleine/Judy de *Vértigo*, en un final de un pesimismo y desasosiego igual o mayor, porque en *Vértigo* se ha perdido una imagen de deseo, mientras que aquí se tiene la sensación que lo que se ha perdido es una persona real, de carne y hueso, una mujer que sufrió inútilmente. Lamentablemente ese minuto final añadido, con la voz en *off* de Freddie, no beneficia en nada a todo lo logrado anteriormente. Lo veremos más adelante.

Si Scottie quiere desesperadamente reconstruir a un ser que no existe (y que nunca existió más que para sus ojos) y que se asemeje al ideal que se ha y le han creado, también Freddie busca en su reconstrucción un ideal de belleza, un objeto de deseo imposible que se torne permanente. Para ello comienza a seguir a una atractiva estudiante y la secuestra, con el único fin de crear a partir de este objeto de deseo el objeto primordial que colme su compleja necesidad. Una lectura freudiana, muy de moda en la época - aunque por fortuna superada -, diría que tanto Scottie como Freddie tratan de buscar ese objeto primordial: el conflicto edípico supone la prohibición del incesto con la madre por parte del padre, por lo que el inconsciente busca un elemento sustitutivo; para ello Freddie (igual que Scottie en *Vértigo*) provoca la elección de una persona amada que la vincule con esa primera figura maternal, reconstruyendo una imagen ideal de Miranda y depositando sobre ella unas expectativas tan elevadas que éstas nunca se verán colmadas. Freddie es como un entomólogo que analiza a la mujer, un bello invertebrado que trata de capturar para sí. Su carácter introvertido, unido a su enfermiza condición de coleccionista de hermosas mariposas le lleva a la búsqueda de esa belleza inalcanzable e inexistente que él mismo ha creado. Pero por muy bellas que sean las mariposas están muertas, de ahí que Miranda cuando observa la colección se percate de que está completamente enfermo y descubre, por fin, la naturaleza necrófila de Freddie: “Esto es la muerte. ¿Es eso lo que amas? ¿La muerte?” , ya que para él la muerte es lo único que permite preservar esa belleza, es aquí cuando se descubre el carácter terrorífico del personaje.

La huella de *Vértigo* en *El Coleccionista* –una herencia que parece nadie se ha molestado en constatar- plantea una interesante cuestión acerca de sus personajes: ¿Está Freddie más cerca de Scottie o de Gabin Elster? Como hemos señalado Freddie trata de construir su propio objeto de deseo en un universo cerrado, como una mariposa muerta de su colección. Esta idea de construcción de su propia pulsión erótica lo aproxima más

a Scottie, a la vez que lo aleja pues su neurosis le impide reconocerse como culpable, mientras que la acrofobia de Scottie le obliga materialmente a sentir esa culpabilidad, es, de hecho, un culpable/falso culpable y, al tiempo, una víctima del plan ideado por Elster. Por el contrario Freddie es un culpable no-víctima y en razón de esa culpabilidad convierte en víctima real a su objeto de deseo (Miranda), mientras que Scottie está absolutamente convencido que Madeleine es la víctima de su acrofobia, desconociendo en un principio que es él mismo el que ejerce de víctima de su objeto de deseo (Madeleine), de ahí que no acabe de salir de su síncope, sino que se halle cada vez más atrapado en la espiral de sufrimiento que ya se nos anunciaba en los títulos de crédito.

Esta diferencia significativa entre ambos personajes explicita los diferentes tipos de necrofilia presentes en ambas obras; una –Freddie- deviene en una necrofilia *a priori* y no real, sino construida por el sujeto de deseo, en tanto que la otra –Scottie- supone una necrofilia *a posteriori*, igualmente no real pero con una apariencia de real, lo cual, a mi juicio, confiere a ambos *films* sus diferentes naturalezas, realista en el primer caso, surrealista en el segundo.

El falso intento de suicidio de Madeleine, arrojándose a las aguas de la Bahía de San Francisco, rodeada de flores que ella misma arrojara previamente, ha sido relacionado con el suicidio de Ofelia en *Hamlet*, como han sabido ver Donald Spoto y Victor Burgin, entre otros. Posteriormente es recatada (no podía ser de otro modo, ya que Judy es fiel a la representación y sabe en todo momento que Scottie la está siguiendo y la salvará) por Scottie, que sube por el malecón del embarcadero transportándola en brazos: lleva un vestido y zapatos negros, su cuerpo se flexiona lánguidamente sobre los brazos de él, y a medida que asciende las escaleras vamos viendo el cuerpo en su totalidad, parece emerger de la misma muerte merced a una poderosísima imagen de enorme carga semántica. En efecto, en *El Coleccionista* Freddie también lleva en brazos a Miranda -aquí el desmayo es real-, si bien, con una diferencia trascendental. En la obra de Hitchcock Scottie asciende las escaleras de la bahía (el mar en la tradición judeo-cristiana es símbolo de muerte) como Orfeo trata de ascender de los infiernos con su amada Eurídice. Freddie, en cambio, desciende a los infiernos, representados aquí por ese lúgubre sótano, porque no trata de salvarla de la muerte sino de condenarla a ella y pese a no ser una muerte física -real- sí anhela condenarla a una muerte en vida, una muerte espiritual en la que Miranda permanezca

prisionera como las mariposas. ¿Quizá para ser el primer espécimen de una nueva colección, como nos sugiere el final? En estas secuencias análogas otra pequeña diferencia podríamos hallarla en la simbología y significados de los vestidos de ambas: blanco (pureza) en el caso de Miranda y, a modo de premonición, negro (muerte) en el de Madeleine.

Curiosamente existe cierto paralelismo en los nombres de los protagonistas: Freddie y Scottie. Ambos diminutivos, lo que confiere familiaridad y marca cierto comportamiento amoroso determinado en la infancia de ambos. Lo mismo acontece con el de las protagonistas femeninas: Madeleine<sup>68</sup> y Miranda, más allá de la ligera semejanza fonética, nos remiten a nombres, no sólo poco corrientes, sino con componentes míticos, así como a una cierta áurea de misterio. De hecho el prestigioso filósofo Eugenio Trías ha llegado a establecer un origen semántico al nombre de Madeleine: <<Judy encarna pues el papel de Madeleine, *Mad-alone*, la mujer loca y solitaria (...).>><sup>69</sup> Miranda, en cambio, es el nombre de la hija de Próspero y la amada de Ferdinand en la *La Tempestad* (¿1611?) el conocido drama de William Shakespeare. Miranda en *El Coleccionista* es un trasunto de la Miranda de *La tempestad*<sup>70</sup>, pero Freddie no lo es de Ferdinand, sino de Calibán.<sup>71</sup> En la obra de Shakespeare Miranda y Ferdinand se enamoran, mientras que en *El Coleccionista* Freddie es un egoísta, está enamorado de su propio amor, no de Miranda. En *La tempestad* Calibán trata de dar

---

<sup>68</sup> Como hemos visto además de la protagonista de *La caída de la casa Usher*, de Poe, Madeleine es el nombre de una de las primeras amantes de Picasso. Sus biógrafos identifican la figura de Madeleine en muchas de sus obras de la llamada Época Azul. Madeleine entró en la vida de Picasso en la primavera de 1904, estuvo encinta, pero abortó. Picasso sólo afirmó: «Estuve a punto de tener un hijo con ella». Se desconoce si dicho aborto fue provocado o natural, pero Picasso realizó a lo largo de ese año varios dibujos y *gouaches*, que representan este tema. Para el joven Picasso la relación con Madeleine fue en sus propias palabras «una transición sentimental».

<sup>69</sup> TRÍAS, Eugenio. *Vértigo y pasión*. *Op.Cit.* Pág.30.

<sup>70</sup> En 1609 el navío inglés *Sea Adventure* navegaba rumbo a Jamestown, en la costa de Virginia, pero una tempestad lo hizo naufragar cerca de la isla de Bermuda. Los tripulantes sobrevivieron en esa isla y consiguieron regresar a Jamestown. Con casi total seguridad este suceso inspiró la génesis de *The Tempest*, que se cree que Shakespeare concluyó hacia 1611. En la novela de Fowles Miranda se refiere constantemente a su secuestrador como Calibán.

<sup>71</sup> En lengua castellana el nombre de Calibán ha quedado como una especie de sinónimo de opresor, guardián o tirano. Rubén Darío lo utiliza para referirse a los Estados Unidos durante la guerra de 1898. <<No, no puedo estar de parte de ellos, no puedo estar por el triunfo de Calibán.>> Publicado originalmente en la *Revista Iberoamericana*: Carlos Jáuregui. Calibán. Icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío y "El triunfo de Calibán" (Edición y notas). *Balance de un siglo (1898-1998)*. Número Especial, Coordinación de Aníbal González. *Revista Iberoamericana* 184-185 (1998): 441-455.]

muerte a Próspero y de violar a su hija Miranda. Durante la primera parte del *film* Miranda cree que Freddie también está motivado por el deseo sexual, lo ve como un ser monstruoso. Pero a diferencia del monstruo shakesperiano –que fracasa- Freddie Clegg llevará su necrófilo plan hasta las últimas consecuencias. Conscientemente Freddie no desea la muerte de Miranda, pero tampoco hace nada por impedirlo. ¿Es Freddie una mala persona o al igual que el Calibán shakesperiano es resultado de la civilización o la sociedad que lo corrompe? En la novela Freddie es el diminutivo de Frederick, pero él le dice a Miranda que lo es de Ferdinand. A ella le resulta irónico, pero luego comenzará a asociarlo con Calibán, sin duda por los puntos en común que observa entre *La tempestad* y su propio drama personal.

Después de ver que Miranda está muerta, Freddie retrocede y se sienta al borde del escalón del sótano, con las piernas juntas, los brazos agarrándolas y encorvado. Vuelve a ser un punto en un universo vacío, la lúgubre composición del plano general con él en el centro así lo subraya y uno no puede dejar de pensar en algunas obras pictóricas de Munch, precursoras de un expresionismo que, finalmente, alcanzaría a todos los campos creativos.

### **El epílogo: un error de adaptación**

Si Wyler hubiese optado por concluir aquí el *film* -como ese plano final de *Vértigo* en la cornisa del campanario con Scottie mirando al vacío- o más tarde cuando dice que ella fue enterrada bajo la encina del jardín, habría conseguido, bien un final tremendamente trágico, bien tristemente romántico. Pero al optar por ese minuto final, con la voz en *off* de Freddie (lo que confiere un carácter circular al relato fílmico, pues comienza con otra voz idéntica, aplicando la idea circular de la novela) y las imágenes que explicitan un futuro secuestro de una enfermera, Wyler traiciona por completo el espíritu de la obra fílmica. Pero ¿por qué un profesional con tanta experiencia como Wyler decide rodar este desacierto? Pues ni más ni menos que para respetar el guión al máximo. El guión es tan sumamente fiel a la novela de Fowles que mantiene la idea de iniciación al coleccionismo de Freddie –algo que por otra parte ya está suficientemente claro–, de traslación de una afición que se vuelve enfermiza pasando de las mariposas a las mujeres. Fowles en la novela incluye un epílogo “4” en el que deja esta posibilidad abierta: Freddie busca a otra mujer más sencilla, de su misma clase social, en definitiva,

para que ella le entienda aunque en realidad lo hace para poder manejarla a su antojo, para dominarla. El epílogo funciona en la novela, pero no en la película porque en ésta se nos omiten claves que dan entender que Freddie ama realmente a Miranda, en tanto que en aquella es el propio Freddie el que reconoce que estaba equivocado. La estructura narrativa de la novela permite conocer el punto de vista del secuestrador y de la víctima, ya que comienza y concluye con la narración retrospectiva que Freddie hace de los hechos, en medio de la cual Fowles intercala el diario de Miranda. Los pensamientos de ambos protagonistas hacen lógico el epílogo de Fowles, no así el de Wyler que omite la voz en primera persona de Miranda.

Wyler hasta se permite un apunte de humor negro, eso sí, muy hitchcockiano; en la novela la nueva mujer que Freddie planea secuestrar tiene un nombre similar, Marian, y es dependiente de una pastelería, mientras que en el *film* es una enfermera: ¿Quizá para recordarnos Wyler que Freddie se negó a prestar asistencia sanitaria a Miranda? Freddie prefirió dejarla morir a llevarla a un hospital... ¿Acaso estaba convencido de que una enfermera enferma sabría qué hacer en similares circunstancias?

Pero lo que a mi entender es un grave error estructural y de escritura cinematográfica –no así de estructura literaria- sirve, paradójicamente, para establecer nuevos y definitivos vínculos temáticos y simbólicos entre esta obra y el *Vértigo* hitchcockiano. Así es. Esa encina bajo la cual Freddie entierra a Miranda (en la novela de Fowles se trata de unos manzanos, ¿a qué obedece el cambio?) es paradigma de la muerte y entronca con las secuoyas, síntesis de realidad y sueño, en la escena de *Vértigo* en la que Madeleine le dice a Scottie que <<me recuerdan que tengo que morir>>. Ambos árboles, encina y secuoya, marcan una péfida relación de amor-muerte entre el protagonista masculino y sus respectiva Galatea.

### **La búsqueda del suspense: lo hitchcockiano**

La secuencia de mayor tensión del film es aquella en la que un vecino (Maurice Dallimore) acude a la casa de Freddie, justo en el único día en el que éste permitió a Miranda tomar un baño en la casa. Cuando escucha el timbre de la puerta Freddie la esconde en el baño atada a una viga y amordazada. Pero Miranda trata de llamar la atención del curioso vecino: consigue abrir con el pie el grifo de la bañera, el agua

desborda y va descendiendo lentamente por el suelo de madera hacia el borde de las escaleras, mientras Freddie conversa con el vecino intentando que se vaya cuanto antes. El momento de suspense que crea Wyler es digno del mejor Hitchcock al cumplir la máxima de mostrar toda la información al espectador pero no a los personajes, mediante un uso muy inteligente del montaje paralelo que llega a sobrecoger al público. No es hasta la mitad de la secuencia cuando el agua cae desde el piso superior al *hall* y Wyler nos lo muestra introduciendo las dos acciones en un mismo plano. Por un lado vemos a Freddie intentando deshacerse del vecino –a la izquierda del fotograma y actuando como fondo-, por otro vemos el agua que camina inexorable hacia lo que puede ser la salvación de Miranda –ocupando la otra mitad, la derecha del fotograma y en plano corto- en un plano general picado con una gran profundidad de campo y que a buen seguro hubiera firmado el mismo Orson Welles en las escaleras de *The Magnificent Ambersons* (*El cuarto mandamiento*, 1942), o mucho después el propio Hitchcock en *Psicosis*, primero en picado y luego, con la muerte de Arbogast (Martín Balsam) en un majestuoso y geométrico plano cenital.

Esta idea de suspense hitchcockiano no está en la novela de Fowles ya que el baño de Miranda y la visita, tan inoportuna para Freddie, de un intruso, acontecen por separado, es más, en días diferentes. Lo inteligente radica en unir ambos acontecimientos en una misma secuencia, por un lado el baño de la figura femenina –que en la novela se repite varias veces- y por otro la visita (un turista en la novela, un vecino curioso en el *film*) de algo proveniente del exterior, una amenaza para él, pero la posible salvación para ella. Salvación que, para desesperación del espectador, no se produce. He aquí, en síntesis, el gran acierto de Wyler, un logro –el del suspense- que solo se puede lograr narrando en imágenes, a través del ritmo que imprime el montaje.

### **El amor imposible**

Cuando sale del sótano para bañarse, Miranda se detiene y respira con agrado el aire de la noche. Wyler toma un plano subjetivo de su nuca (impulso voyeurista propio de Hitchcock, Polanski, De Palma...) con su pelo ondeando al viento; la cámara es la visión de Freddie y de este modo se consigue transmitir al espectador como el deseo se apodera gradualmente de él y como en su arrebatado intenta acosarla, sufriendo el lógico rechazo de Miranda.



El amor ciego de Freddie tiene cierta relación con el de Dante por su amada Beatriz, algo que, en cierto modo, lo vincula directamente con *Vértigo* y prefigura la *Fascinación* depalmana. El carácter obsesivo de Freddie producto de una fijación infantil (“Desde que te vi por primera vez supe que eras la única para mí.”) y la idealización a la que somete a Miranda se plasman ya en la primera conversación entre ambos.

**Miranda** - *Otro motivo es lo sexual.*

**Freddie** - *No es eso en absoluto. Te trataré con el mayor respeto.*

**Miranda** - *Entonces ¿Por qué estoy aquí?*

**Freddie** - *Quiero que seas mi invitada*

Y poco después:

**Miranda** - *Podrías ir a la cárcel por muchos años.*

**Freddie** - *Habría valido la pena, aunque fuera cadena perpetua.*

Lo que permite a Wyler crear un *huis-clos* de poderosa imaginación estriba en la necesidad de Freddie de tratar de construir un universo cerrado en el que Miranda actúa como epicentro. Freddie le compra libros de Arte, -de Gauguin, El Greco, Cezanne- ropa de su talla, ropa interior negra (elección de él , puesto que ella la usa blanca) e incluso un tocador, en cuyo espejo ella se ve deforme y asustada. Todo recuerda vagamente a una casa de muñecas, todo parece irreal, como prefabricado para una huésped aprisionada. Los vínculos con *Vértigo* son hartamente evidentes. Y si alguien lo pusiera en duda baste recordar la secuencia en la que Miranda está pintando. Nuevamente vemos un plano subjetivo de la nuca con el pelo recogido en trenzas -lo que le da un aire preadolescente, Hitchcock hubiera recurrido al consabido moño- ella le ve a él y él le ve, a un tiempo, su rostro y su nuca gracias al espejo. Sería imposible para cualquier conocedor de la obra de Hitchcock no asociar este plano a aquel otro de *Vértigo*, cuando Judy sentada igualmente frente al tocador (el hecho de que en ambas obras el objeto de deseo esté sentado y el sujeto de pie y detrás indica claramente “posesión” ) comete el error de ponerse el collar de Carlota Valdés y Scottie la mira en el espejo situado detrás de ella, exactamente igual que Freddie.

Freddie no es un psicópata repulsivo, sino que su aislamiento moral, social e incluso intelectual llega a inspirar lástima y un recurrente patetismo, algo ya planteado por Wyler desde el inicio de la narración al incluir una forzada voz en *off* que trasmite sus pensamientos: “Supongo que fue la soledad y el sentirme lejos de casa lo que me llevó a comprar la casa”. Las referencias sociológicas, intelectuales y de clase (que por otra parte, no son necesarias) entre los dos personajes parten de la novela de Fowles y Wyler no las elude. Para ello tenemos dos buenos ejemplos: Salinger y Picasso. Veámoslo.

### **El guardián entre el centeno y los *angry young men* / Cubismo**

Uno de estos ejemplos se encuentra en la discusión en torno a la magnífica novela de J.D. Salinger *El guardián entre el centeno*.<sup>72</sup> Freddie le pregunta si lo considera un buen libro y si él lo podría entender, a lo que ella responde: “Pues claro”. Días después se confirma lo que el espectador se temía. Freddie no ha comprendido absolutamente nada del libro y menos aún de su condición de parábola, mostrando un resentimiento propio del que se siente discriminado en razón de su clase. “Ese chico, que va a un colegio elegante y tiene unos padres ricos ¿Qué problema tiene?, ¿Qué derecho tiene a comportarse del modo en que lo hace? ”, le increpa Freddie. A lo que ella, totalmente sincera responde: “A pesar de sus defectos es un ser humano”. Los espectadores que no hallan leído el excelente relato de Salinger no sabrán de qué se está hablando. Sin duda en la cultura anglosajona pocos serían los que desconocían la obra en 1965, pero no ocurría lo mismo en España (ahora es una novela archiconocida, pero en los sesenta era una lectura mucho más restringida). Freddie Clegg es como los personajes de esos “jóvenes airados” que surgen en el Reino Unido a finales de los años cincuenta, retratados por autores de la generación de Fowles, caso del dramaturgo John Osborne (Londres, 1928) y del escritor Alan Sillitoe (Nottingham, 1928), entre otros. La expresión “airados” pudiera partir de la obra teatral de Osborne *Look Back in Anger*.<sup>73</sup>, representada por primera vez en Londres en 1956. John Osborne también es

---

<sup>72</sup> SALINGER, J.D. *The Catcher in the Rye* (1951). La discusión entre Miranda y Freddie se refiere al protagonista de esta novela, Holden Caulfield, un joven problemático cuya figura ha sido muy discutida entre la crítica literaria.

<sup>73</sup> Tony Richardson (Shipley, Yorkshire, 1928), que ya había dirigido la obra de teatro, dirige la versión cinematográfica: *Look Back in Anger* (*Mirando hacia atrás con ira*, 1958), con guión del propio Osborne y de Nigel Kneale; Richard Burton interpreta a Jimmy Porter.

autor del drama teatral *The Entertainer*.<sup>74</sup> Asimismo también destacaron las novelas de Alan Sillitoe *Saturday Night and Sunday Morning* (1958).<sup>75</sup> y *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1959).<sup>76</sup> Freddie Clegg incorpora rasgos de personajes de todas estas obras citadas: Jimmy Porter, Arthur Seaton o Colin Smith; rebeldes de clase trabajadora que desprecian toda forma de autoridad y a la sociedad misma, resentidos contra el mundo. En esto sí se asemejan, pero el personaje de Freddie es mucho más complejo.

El otro ejemplo al que me refería es el de Picasso y por extensión toda la pintura contemporánea. La portada de un libro del pintor malagueño es la excusa argumental para demostrar la total ignorancia de Freddie. Cuando Miranda le intenta explicar lo intrínseco del cubismo, con un tono didáctico que él percibe como un insulto, éste rompe en un arrebato de furia y desesperación gritándole que es una tomadura de pelo y que “ ¡No significa nada!”

## Persecución

Persecución del objeto de deseo: en *El Coleccionista* igual que en *Vértigo*.

Otra idea interesante que debe ser citada es la persecución inicial por las calles de Londres. Esta opción narrativa de sacar la cámara a la calle, podría entroncar la obra con el neorrealismo -como afirmaba José Luis Garci en el coloquio de su programa televisivo-, pero esto no sucede por la artificiosidad que conlleva el uso del *zoom* en algunas ocasiones: un plano de Freddie espiando a Miranda en el pub, algunos planos-contexto de la furgoneta cruzando Trafalgar Square etc., pobres recursos estilísticos que

---

<sup>74</sup> Versión cinematográfica: *The Entertainer* (*El animador*, 1960), también dirigida por Tony Richardson y con el mismo tándem de guionistas. El gran Laurence Olivier hace de Archie Rice.

<sup>75</sup> Versión cinematográfica: *Saturday Night and Sunday Morning* (*Sábado noche, domingo mañana*, 1960), dirigida por Karel Reisz (Oslava, Checoslovaquia, 1926), con guión de Allan Sillitoe y Albert Finney interpretando a Arthur Seaton.

<sup>76</sup> Versión cinematográfica: *The Loneliness of the Long Distance Runner* (*La soledad del corredor de fondo*, 1962), dirigida por Tony Richardson, con guión de Alan Sillitoe; Tom Courtnay interpreta el papel de Colin Smith.

entorpecen la narración desde un punto de vista eminentemente visual. Pero también hay en esta persecución un hallazgo fílmico-visual de enorme virtuosismo y perfección técnica. Freddie ve a través del espejo retrovisor de la furgoneta, cómo Miranda camina acercándose a él. Luego cruza por un paso de peatones situado delante del vehículo y la cámara la sigue ¡sin ningún tipo de corte!, Mediante una corta panorámica desde dentro de la furgoneta, en un alarde impresionante del uso de la profundidad de foco, de la planificación y de la composición de la secuencia ciertamente geniales.

Un recurso innecesario -que además copia descaradamente la opción estética de *Bonjour Tristesse* (*Buenos días tristeza*, 1958)- es el *flashback* en blanco negro que informa del trato vejatorio y las bromas que Freddie sufría por parte de sus compañeros del banco y cómo se entera por su tía -que lo trata como lo que es, mentalmente un niño- de que ha ganado setenta y un mil libras en las quinielas futbolísticas. Estos datos podrían incluirse en cualquier diálogo, o al menos insinuarse, no son necesarios y sí constituyen un estorbo y un pegote que rompe drásticamente con la unidad de estilo.

### Lo siniestro

*El Coleccionista* es pues, al igual que *Vértigo*, una obra de arte edificada entre lo Bello y lo Siniestro,<sup>77</sup> donde el atrayente itinerario de deseo establecido por un hombre mentalmente enfermo que busca la conservación de la belleza -la perpetuación de un estado irreal de ese deseo colmado, un instante de contemplación atónita del ideal *creado y recreado*- en el sentido clásico del término, se entremezcla con la imposibilidad de preservar lo impreservable, por inexistente, lo inhóspito e inquietante de esa conducta, en definitiva, lo Siniestro.

---

<sup>77</sup> Siguiendo el concepto que de lo Siniestro da el filósofo Eugenio Trías: << Intenta traducir el término *Unheimliches*, que da título, en alemán, a una célebre monografía de Freud. Propiamente esta palabra alemana significa “inhóspito, inquietante, contrario a lo apacible y hogareño”; y por decantación Siniestro ( como opuesto a “diestro”, y con la significación de “zurdo” y “torcido”). En el Poema del Mío Cid se habla por primera vez en castellano de “agüero siniestro” ( opuesto a “agüero dextero”).>> *Vértigo y pasión*. Pág.67. *Op.Cit.*

Efectivamente, en el Mío Cid podemos leer <<*Hasta vivir ovieron agüero / desde Bivar ovieron agüero siniestro*>>. Veamos la definición en lengua española: Siniestro ( Del *lat sinister, -tri*) Adj. Dicho de una parte o sitio: que está a la mano izquierda. 2. Avieso y malintencionado. 3. Infeliz, funesto o aciago. 5. Propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia. *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. Vigésima Segunda Edición, Madrid, 2001.

Miranda adivina esa mente siniestra de Freddie, que acaba por extender lo *umheimlich* a la relación continua entre ambos. Curiosamente en la novela Miranda define la relación en su diario como <<siniestra>>, justo antes de que el lector detecte el primer atisbo del síndrome de Estocolmo: <<Es muy extraña. Siniestra. Pero hay una especie de relación entre nosotros. (...) Así que es en parte por debilidad, en parte por astucia y en parte por caridad. Pero hay una misteriosa cuarta parte que no logro definir.>><sup>78</sup> El amor-pasión se transforma en amor-prisión.

Para lograr estos ambiciosos objetivos Wyler dota al relato de una trabajada consistencia visual a lo largo de todo el metraje, una hipnótica poética transgresora de imágenes revestidas con un barniz de demencia que, en diferentes ocasiones, se nutren de la vivificante obra de Hitchcock y en la cual el mundo de Freddie se articula por enajenadas arquitecturas mentales, atrapado en un vivo flujo y reflujo, de la demencia a la supuesta cordura y viceversa.

La elección de ese sótano de aspecto neogótico no podría ser más acertada, pues refleja a la perfección la tortuosa mente del protagonista, a la vez que parece fusionar dos corrientes literarias que en principio no tendrían mucho en común: por un lado la novela gótica de la segunda mitad del siglo XIX, por otro, el surrealismo. De hecho, esta segunda acepción del sótano relacionándola con ciertas teorías freudianas podría ser interpretada como el intento de transmitir la vuelta al útero materno (Miranda lo trata como un niño y hay algo de infantil en su comportamiento amoroso, por otra parte casi nunca físico) o como la cueva primigenia como símbolo del hábitat humano. El sótano-bodega donde permanece Miranda es también un microcosmos mórbido y enfermizo que alberga la locura, el ensueño, una pesadilla real que desata lo peor del alma humana. La bodega es una metáfora de la isla de *La tempestad*, una isla en la que la naufraga la nave de Próspero y su hija Miranda, origen de todos sus males.

Se ha establecido la tesis de que el Scottie Ferguson de *Vértigo* es una variación del Pigmalión. En *El Coleccionista* la variación es aún más compleja, ya que el

---

<sup>78</sup> FOWLES, John. *El coleccionista*. Edición de Susana Onega, Ed. Cátedra (Letras Universales), Madrid, 1999.

Pigmali3n se desglosa en dos. El aislamiento que supone, para ambos, el s3tano-bodega hace que act3en c3mo Pigmali3n uno respecto al otro. Freddie reconstruye a Miranda desde un punto de vista externo -le compra ropa, etc., recu3rdese la escena del espejo- y Miranda hace lo propio con Freddie ense3andole algunas nociones de arte y literatura, trata, en vano, de educarlo, de intelectualizarlo.

*El Coleccionista* es una obra tan compleja que queda abierta a numerosas interpretaciones. Cinematogr3ficamente y desde un punto de vista f3lmico *Vertigo* es un impacto y una influencia directa en el film de Wyler, abriendo nuevas necesidades de an3lisis sem3nticos e iconogr3ficos.

## **ROBERT ALTMAN: *That Could Day in The Park* (1969)**

**Dirección:** Robert Altman

**Guión:** William Freeman

**Fotografía:** László Kovács

**Música:** Johnny Mandel

**Montaje:** Danford B. Greene.

**Decorados:** Leon Ericksen

**Producción:** Donald Factor, Leon Mirell y Robert Eggenweiler ( productor asociado).

**Intérpretes:** Sandy Dennis (Frances Austen), Michael Burns (el chico), Susanne Benton (Nina), David Garfield (Nick), Luana Anders (Sylvie), Edward Greenhalgh ( el doctor), Linda Sorenson ( la prostituta), Michael Murphy.

Y un último apunte cinefílico, que demuestra que en esto del cine todos los grandes creadores se influyen, de uno u otro modo, entre sí, como un río que a cada meandro se nutre de nuevos afluentes, obra a obra, plano a plano, tema por tema: del mismo modo que el concepto de *objeto de deseo* sufre una variación de *Vertigo* a *El Coleccionista*, al tiempo que resulta una herencia, también el film de Wyler lo hará en otras: el secuestro de ese objeto de deseo –objeto *no real* al ser creado por la mente del sujeto creador– tiene una nueva lectura en la primera producción (cuarta como realizador) del renacido Robert Altman, *That Could Day in The Park* (1969), obra claustrofómicamente fascinante en la que una mujer madura -al igual que Freddie-, excelentemente interpretada por Sandy Dennis, acaba secuestrando y encerrando a un joven (Michael Burns), su objeto sexual de deseo, con el fin de acostarse con él y cuidarlo. Lamentablemente, al tratarse de una obra de difícil acceso, es prácticamente desconocida no ya por el público sino por parte de la crítica cinematográfica. Pese a ello este film de Altman deja su impronta en *Misery* (1990), adaptación de Rob Reiner de una mediocre novela de Stephen King, que trata de un escritor secuestrado por una ferviente admiradora, también de mediana edad, y que busca, igualmente que Freddie en *El Coleccionista*, que la persona secuestrada acabe enamorándose del sujeto secuestrador.

La influencia de *El Coleccionista* y de *That Could Day in The Park* también se aprecia claramente en *Tamaño natural* (1973), de Luis García Berlanga en el que, el

cineasta valenciano lleva la obsesión posesiva a su total extremo, sustituyendo el objeto de deseo ficcional por un objeto real: un maniquí. Otro cineasta español, Pedro Almodóvar, realizará una nueva variante del secuestro en *Átame* (1989) pero sin llegar a la maestría de las obras citadas. Lo mejor de este *film* es la fotografía de José Luis Alcaine y la música de Ennio Morricone.



## **Code Inconnu: Récit incomplet de divers voyages (Código desconocido, 2001)**

**Dirección y guión:** Michael Haneke.

**Fotografía:** Jürgen Jürges

**Música:** Giba Gonçalves

**Montaje:** Karin Martusch, Nadine Muse y Andreas Prochaska

**Dirección de producción:** Emmanuelle de Chauvigny

**Decorados:** Laurence Vendroux

**Producción:** Alain Sarde, Marin Karmitz e Yvon Crenn ( productor ejecutivo)

**Intérpretes:** Juliette Binoche ( Anne), Thierry Neuvic (Georges), Sepp Bierbichler (granjero), Luminita Gheorghiu (María), Alexandre Hamidi ( Jean), Maimouna Héléne Diarra (Aminate), Ona lu Yenke (Amidou).

Uno de los mejores films estrenados durante el año dos mil uno –junto a *Á la verticale de l' été (Pleno Verano, 2001)*, del vietnamita Tran Anh Hung e *In the mood for love (Deseando amar, 2001)*, del hongkonés Won Kar-wai– fue *Code Inconnu: Récit incomplet de divers voyages (Código desconocido: retrato incompleto de diversos viajes, 2001)* escrito y dirigido por Michael Haneke.<sup>79</sup>

*Código desconocido* es una profunda reflexión intelectual sobre la Europa contemporánea, obra coral de encuentros y desencuentros aparentemente inconexos en un París multicultural y multirracial, con más de una docena de personajes de distinta procedencia geográfica. Haneke desvela la insolidaridad de las sociedades modernas y

---

<sup>79</sup> Michael Haneke (Munich, 1942), filósofo e intelectual austríaco-alemán comienza su actividad como dramaturgo y director teatral. Entre 1974 y 1993 dirige una decena de películas para televisión. Debuta en cine con el largo *Der Siebent Kontinent (El séptimo continente, 1989)*, a las que le siguen *Benny's Video (1992)*, *71 Fragmente einer chronologie des zullalls (71 Fragmentos de una cronología del azar, 1994)*, *Wolfzeit (1995)*, *Funny Games (1997)* –obra que lo da a conocer entre el gran público–, *Das Schloss (1997)* –adaptación personal de *El castillo* de Kafka–, *Code inconnu (Código desconocido, 2001)*, *La pianiste/Klavierspielerin (La pianista, 2001)* y *Le temps du loup (2004)*. Ahora prepara en Francia un nuevo film *Caché (2005)*, interpretado por Daniel Auteuil y Juliette Binoche y con su operador habitual Jürgen Jürges y música de Giba Gonçalves.

*La pianista* es, junto a la obra que nos ocupa, el mejor film de Haneke: una mirada durísima, brutal, patológicamente brillante. Mórbida y de una crueldad extrema, *La Pianiste* está basada en la novela homónima del austríaco Elfriede Jelinek, y logró el Gran Premio del Jurado en el Festival De Cannes, así como sendos premios de interpretación para Isabelle Huppert y Benoit Magimel. Asimismo, Jelinek ha sido guionista de *Malina (1991)*, de Werner Schroeter, protagonizada también por la extraordinaria Isabelle Huppert; y *Die Blutgräfin (2000)*, film de terror dirigido y coescrito por Ulrike Ottinger.

lanza una crítica al mismo individuo, indignado ante su apatía. Como ha afirmado él mismo: <<Los que hacen películas de entretenimiento son los pesimistas (...). El optimista es el que intenta sacar a la gente de su apatía.>><sup>80</sup>

Se ha dicho que esta obra se inspira en los postulados de *La miseria del mundo* (1993) del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Pues bien, un film que, en principio, no tendría nada que ver con *El Coleccionista*, sí posee, en cambio, referencias directas, explícitas. Su personaje principal es Anne una actriz que traslada su soledad y su vacío interior a los personajes que interpreta. En un largo y magistral plano-secuencia<sup>81</sup> Anne es secuestrada dentro de una habitación con las puertas y ventanas tapiadas. La claustrofobia, como en *El Coleccionista*, se repite. A través de su rostro vemos su desesperación y su pánico, un terror mayor, si cabe, que el de Miranda en el *film* de Wyler, gracias a la prodigiosa interpretación de Juliette Binoche, sin maquillaje alguno, jugando con su respiración, las miradas, las frases entrecortadas por un miedo que se nos antoja real. Una puesta en escena hiperrealista, con la cámara fija en el rostro de Binoche, el uso del fuera de campo, la voz en *off*, son recursos para demostrar que la realidad puede ser representada. Pero es entonces cuando Haneke nos descubre que es una ficción, la representación de una representación. Binoche interpreta a Anne, que a su vez interpreta a una secuestrada en una película. El espectador se queda perplejo al comprobar que ha sido manipulado en sus emociones más íntimas. Los cinéfilos al comprender el guiño de Haneke, también descubren que Anne interpreta dentro del film, a un trasunto de la Miranda de *El Coleccionista*. Y por si hubiese alguna duda el cineasta nos lo aclara más tarde: cuando Anne visita la granja del padre de su novio, le dice que está trabajando en una nueva obra titulada “El coleccionista”. La cita se vuelve explícita.

Juliette Binoche Thierry Neuvic y Sepp Bierbichler en *Code Inconnu*.

---

<sup>80</sup> *Fotogramas*, num,1896,octubre de 2001.

<sup>81</sup> Al igual que en la obra de Angelopoulos Haneke rodó todo el film en planos-secuencia, explotando sus posibilidades al máximo. Son exactamente cincuenta planos-secuencia. Ya en *71 Fragmentos de una cronología del azar* (1994), había realizado algo similar, en este caso con setenta y un planos-scuencia, como indica el título.

## **BRIAN DE PALMA: *Obsession (Fascinación, 1976)* y *Body Double (Doble Cuerpo, 1984)*.**

Brian De Palma conversa con Clif Robertson durante el rodaje de *Fascinación*.

“La unidad fílmica para De Palma no es la imagen, ni el plano, sino la escena (...) Si De Palma es un director importante, es en parte porque se toma muy en serio el principio de la reposición: De Palma cita las escenas hitchcockianas no para hacer un guiño al espectador, sino para “trabajarlas” según los métodos del análisis o de la anamorfosis. El análisis secciona la escena en un montón de fragmentos que después se vuelven a componer, combinar, de una forma o de otra: así a cada nueva recomposición de la escena de la ducha en *Psycho*, De Palma elige un detalle de la escena original para convertirlo en el centro de la nueva composición ( la blancura en *Carrie*, la mano en *Dressed to Kill*, el grito en *Blow Out*). La anamorfosis es un proceso menos maniático, más obsesivo, que no secciona la escena, sino que la alarga, la deforma, la dilata, hasta convertirla en monstruosa. Así la escena del beso de *Vertigo* en *Body Double*, o la escena del museo de *Vertigo* en *Dressed To Kill*. La escena como una serpiente, despliega sus anillos, se enrosca y se desenrosca para fascinar al espectador.<sup>82</sup>

Stephane Delorme.

Zsigmond , De Palma , Bujold y Robertson durante el rodaje de *Fascinación*.

Zsigmond , Herrmann , De Palma y Hirsch en el rodaje de *Fascinación*.

Brian De Palma es sin duda el más controvertido de los cineastas de su generación. Como han señalado acertadamente Tavernier y Coursodon sus admiradores ensalzan el virtuosismo estilístico, su excepcional dominio de la narrativa cinematográfica contemporánea y, al igual que Hitchcock, la constancia y complejidad recurrente de su temática; sus detractores (que entre la crítica “seria”, sobre todo en

---

<sup>82</sup> DELORME, Stephane. *Cahiers Du Cinéma*, núm.529,pág.31, noviembre de 1998.

Francia e Italia, son más que sus defensores) insisten, por el contrario, en su tendencia a sobrecargar algunas secuencias, cierta machaconería en las narraciones y, no podía ser de otro modo, sus continuos pastiches de Hitchcock. Personalmente, al desconocer cuatro de sus cinco primeras películas correspondientes al período 1968-1972,<sup>83</sup> me referiré a la veintena de películas rodadas desde entonces hasta la actualidad. Uno piensa, tras la visión y revisión constante de la mayoría de sus *films*, que lo más justo sería exponer una postura de neutralidad no como producto del desconocimiento de esta parte de su obra, sino más bien al contrario, resultado de una saturación excesiva. Su filmografía es tremendamente irregular, algo que apenas sucede con Scorsese, Woody Allen y en menor medida Coppola, pasando de grandes obras a otras casi ridículas. Pero incluso en sus peores películas se escapan algunas secuencias geniales, producto de un excelente y quizá excesivo dominio de la técnica, en especial del plano secuencia con largos *travellings* y *contra-travellings*, y de la pantalla partida. Asimismo posee un profundo conocimiento de la técnica del montaje, digno de una Telma Schoonmaker, casi siempre resultado y consecuencia lógica del estudio del cine soviético -como se puede observar en la conocida secuencia de las escaleras de la estación ferroviaria en *The Untouchables* (*Los intocables de Elliot Ness*, 1987) homenaje evidente a la de las escaleras de Odessa en *El Acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*, 1925), de Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948).

Pero siendo realistas, actualmente la carrera de De Palma parece haber perdido el norte y desde 1984 hasta hoy sólo destacan tres de sus obras, dos brillantes films *gansteriles* –*Scarface* (*El precio del poder*, 1983) y *Carlito's Way* (*Atrapado por su pasado*, 1993)– y la hitchcockiana cinta *Doble Cuerpo*. El resto de su producción navega entre la mediocridad – *The Bonfire of the Vanities* (*La hoguera de las vanidades*, 1990), *Wise Guys* (*Dos tipos geniales*, 1986) – y las aparatosas superproducciones comerciales –*Mission Imposible* (*Misión Imposible*, 1996), *Snake Eyes* (1998)– que nada añaden a su filmografía como no sea un destajismo lamentable.

---

<sup>83</sup> *Murder a la Mod* (1968), *Greetings* (1968), *The Wedding Party* (estrenada en 1969, pero rodada entre 1964-1966, y en dónde figura un debutante Robert De Niro), *Hi Mom!* (*¡Hola, mamá!*, 1970) y *Get to Know Your Rabbit* (1972). Los cuatro primeros *films*, enmarcados en el *postunderground* neoyorquino, ya presentan una clara influencia de Hitchcock, como ha señalado Augusto Martínez Torres. Tras estas obras de aprendizaje realiza *Get to Kown Your Rabbit* -en la que interviene un Orson Welles en decadencia como actor- ,fallida comedia producida por una *major*, la Warner Bros.

En su segunda etapa (1973-1981) encontramos sus mejores películas *Phantom of Paradise* (*El fantasma del paraíso*, 1974) – una muy imaginativa relectura en clave de rock de *El Fantasma de la Ópera*, de Gaston Leroux-, *Carrie* (1976) –brillante adaptación de una pésima novela del especialista Stephen King-, *The Fury* (*La furia*, 1978) –sobre una novela y guión de John Farris, donde mezcla con cierta habilidad la fantasía, el terror y los efectos especiales- *Blow Out* (*Impacto*, 1981) –angustiosa y fría narración que supone una reflexión sobre el *voyeurismo* y el propio cine- y su obra maestra: *Obsession* (*Fascinación*, 1976). Allí donde el autor de *Rebeca* dejaba concluida su obra el director nacido en Filadelfia recoge el testigo y, con ayuda de Schrader, la continua y prolonga hasta límites insospechados para el cine estadounidense de esa época.

## **Obsession (Fascinación, 1976)**

**Dirección:** Brian De Palma

**Guión:** Paul Schrader. **Argumento :** Brian De Palma y Paul Schrader.

**Fotografía:** Vilmos Zsigmond, en Technicolor y Panavision.

**Música:** Bernard Herrmann

**Montaje:** Paul Hirsch

**Intérpretes:** Cliff Robertson (Michael Courtland), Geneviève Bujold (Elizabeth Courtland / Sandra Portinari), John Lithgow (Robert La Salle), Sylvia Kuumba Williams (Judy), Wanda Blackman (Amy Courtland).

**Productores:** George Litto y Harry N. Blum

**Producción:** Yellow Bird Films para Columbia Pictures

**Duración:** 98 minutos.

El año 1976<sup>84</sup> no viene sino a confirmar la mediocridad en la que se veía sumido el cine norteamericano (mediocridad de la que, por otra parte, parece no sólo no haber salido en la llamada posmodernidad, sino enquistado aún más profundamente, salvo las consabidas excepciones, muchas de las cuales corresponden a autores *off-Hollywood* , caso de Jim Jarmusch, David Lynch, Hal Hartley, el canadiense Atom Egoyam, etc...) de esa década, sobre todo al compararlo con la edad dorada del cine sonoro hollywoodiense, los años 30, 40, 50 y aún 60. Pues bien, este año resulta, si cabe, más significativo en tanto en cuanto supone la despedida del cine de Alfred Hitchcock con *Family Plot (La trama, 1976)*, decepcionante epílogo de una carrera genial, magistral e imperecedera. *La trama* no tiene casi nada especialmente hitchcockiano a pesar de una construcción dramática y formal ciertamente fascinante durante la primera parte de la acción. En mi opinión el verdadero film hitchcockiano de 1976 es *Fascinación*, de Brian de Palma.

---

<sup>84</sup> Año en el que un actor casi desconocido, Silvestre Stallone, se hace famoso en el papel de un boxeador de mala muerte que llega a campeón: *Rocky*. Con guión del propio Stallone y dirección del mediocre John G. Avildsen (responsable de la aún más mediocre saga de *Karate Kid*) el *film* no sólo se convierte en el mayor éxito comercial del momento, sino que logra el oscar al mejor *film* y a la mejor dirección, lo que es muy de lamentar ante la ceguera de la crítica y la academia estadounidenses de entonces. A modo de ejemplo señalar que en 1980 el extraordinario film de boxeo *Raging Bull (Toro salvaje)*, de Martín Scorsese, perdió sendos oscars frente a Robert Redford y su *Ordinary people (Gente Corriente)*, correcto, pero de dirección excesivamente telefílmica), pese a que , paradójicamente , la primera – con guión de Schrader- fuese elegida por la Crítica Internacional hace poco más de un año, como la mejor película estadounidense de la década de los ochenta. En fin, se tratan de incongruencias que no merecen mayor consideración y de las que fue víctima el propio Hitchcock, entre otros.

*Fascinación* –una de las mejores películas del año en EEUU junto a *Taxi Driver* (*Ídem*), de Scorsese, *The Killing of a Chinese Bookie*, de John Cassavetes, un film que, creo, gana con los años dentro de la implacable trayectoria cassavetiana, y *The Outlaw Josey Wales* (*El fuera de la ley*), comenzada por Phillip Kauffman y concluida por su estrella, Clint Eastwood– es un magistral homenaje a Hitchcock, sobrepasando las nociones de imitación o plagio y creando una atmósfera realmente hitchcockiana muy eficaz. Sin embargo, pretender ser émulo de Hitchcock supone una osadía de la que, en ocasiones, De Palma no ha salido indemne. *Fascinación* es la excepción, así como la primera parte de *Doble cuerpo* y *Vestida para matar*. Por el contrario obras como *Sisters* (*Hermanas*, 1973), o incluso *Impacto*, aun siendo buenas películas, adolecen de una estructura más coherente y deberían prescindir de ciertos efectismos innecesarios.

De todas formas resulta evidente que De Palma se encontraba en el mejor momento de su creatividad cuando es capaz de firmar, el mismo año, esta maravilla del suspense romántico y *Carrie*, que sin estar a la altura de *Fascinación* constituye uno de sus mayores logros de su ya larga carrera. Antes de adentrarnos en *Fascinación*, como la obra que más deudas tiene con *Vértigo*, recordemos las palabras de De Palma respecto a cómo surgió la idea del *film*: <<Paul Schrader y yo estábamos cenando y habíamos visto *Vértigo* recientemente, nos pusimos a hablar del género y construimos una historia en la misma línea en cuatro horas. Después escribí el argumento y Paul el guión. Cuando rodaba cambié y rescribí un poco de él.>><sup>85</sup> Hubo muchas discrepancias entre ambos, motivadas por el final y, tras varias versiones, se utilizó la de De Palma, denominada por Schrader la “versión fallida”. <<La película constaba de tres actos, de los que solo se rodaron los dos primeros -modificando el final del segundo que terminaba con la marcha de Sandra a Italia. En el tercero, ambientado dieciséis años después, Michael Courtland, que ha estado recluido en un asilo, decide irse a Italia para buscar a su hija y matarla por todo lo que ha hecho; pero la encuentra en un estado semicatatónico.>><sup>86</sup> Ese estado semicatatónico de la protagonista femenina nos remitiría a otro casi idéntico de Scottie Ferguson en *Vértigo*, cuando ingresa en una institución mental obnubilado por la muerte de Madeleine. Una vez más el guión

---

<sup>86</sup> Entrevista con DANNEY, Serge y ROSEMBAUM, Jonatham. “*Made in USA*”, número especial de *Cahiers du Cinéma* (París), num 334,335, abril de 1982, reproducida en *Casablanca* (Madrid), num 26, febrero de 1983. Pág.29

original de Schrader -que finalmente nunca sería rodado en su totalidad- incorpora elementos temáticos del firmado por Samuel Taylor y Alec Coppel, lo que parece no concordar con lo afirmado por Marcial Cantero cuando señala que *Fascinación* no es deudora de la obra de Hitchcock << más allá de lo puramente estructural, de la idea genérica de la suplantación de una persona muerta por otra con la que guarda un enorme parecido físico.>><sup>87</sup>

Los cambios introducidos en el tercer acto, condujeron a una enemistad mutua surgida tras la mutilación del guión de Schrader, lo que llevó a De Palma a afirmar: <<Cuando preparo una película la escribo con notas sobre la pared y construyo las secuencias de esta manera. Y cuando lo hice con *Fascinación* había un tercer acto no funcionaba. No hacía más que repetir lo que había sucedido proyectándolo en el futuro y no estaba en lo que Paul Schrader llama la versión fallida, que es la que se utilizó al final. Y cuando puse finalmente la película sobre la mesa, me dije: “Nunca llegaremos a ese tercer acto, el público no lo seguirá.” Ya lo había visto así. (...) Y mis sugerencias no le gustaron a Schrader. Dijo que aquel final era la única cosa que le daba valor a la película y que si la cortaba tendríamos una especie de melodrama de televisión, que era un error enorme y que yo era insoportable, también he leído que él dice que le estropeé su gran proyecto. Para mí, *Fascinación* funciona y *Taxi Driver* funciona: según mi opinión, ninguna de las películas de Schrader funciona porque cuando se enfrenta a sí mismo no sabe resolver los problemas estructurales. Sólo cuando hay directores como Martin Scorsese o yo, que podemos sacar algo de valor de sus historias, es cuando tiene éxito. Pero entregado a sí mismo, y espero que sea lo suficientemente inteligente para comprenderlo, las intrigas de sus películas tienen una construcción ridícula, no se sostienen, son muy artificiales. Tengo que decir que me ha acabado por aburrir toda esa historia, pero que el fracaso de sus películas le hará comprender que no es el gran genio de la estructura y la forma que cree ser. Para mí es un ejemplo de la megalomanía del director de cine.>><sup>88</sup> Lo paradójico de estas durísimas aseveraciones -realizadas en 1983- reside en el hecho de que el tiempo ha puesto a cada uno en su sitio. Actualmente Paul Schrader es un cineasta de prestigio, mimado por la crítica merced a razones de peso como *Affliction* (*Aflicción*, 1998) *Light Sleeper* (*Posibilidades de escape*, 1992) o,

---

<sup>87</sup> CANTERO, Marcial. *Brian De Palma*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000. Pág.169,169.

<sup>88</sup> Entrevista con DANEY, Serge y ROSEMBAUM, Jonatham. *Op. Cit* .Pág.29.



en menor grado, *The Confort of Strangers* (*El placer de los extraños*, 1990), obras tremendamente personales y plagadas de ricos matices, mientras que De Palma lleva años sin firmar una obra notable, plegado a los avatares y encargos de la industria. ¿A que viene esa *Mission to Mars* (*Misión a Marte*, 2000)? Si hablamos del fracaso artístico y no del económico, ¿quién es ahora el fracasado? Tampoco pretendo que se malinterpreten mis palabras, no afirmo que Schrader sea mejor cineasta, realizador, director o que domine en mayor grado el lenguaje cinematográfico que De Palma, pero es un hecho innegable que en los últimos tres lustros, la obra del autor calvinista crece en méritos exclusivamente de calidad, en tanto que la carrera depalmiana no parece progresar un ápice –excepto en las extraordinarias, aunque ambas con altibajos, *Atrapado por su pasado* y *Femme Fatale* (2003)- y lo que es peor no se atisban síntomas de gran mejoría en su cine.

En opinión de Eduardo Galán << A De Palma le preocupaba más el “guignol”, la brillantez del juego con el género y los homenajes a Hitchcock y sin duda le molestaron los visos de neurosis maníaca de Paul Schrader para conservar el final y las consumaciones ultraterrenas, santas.>><sup>89</sup> Posteriormente Bernard Herrmann autor de las partituras de *Vértigo* y *Fascinación*, le dio la razón a Schrader diciéndole a De Palma que ese final nunca funcionaría. Por suerte o por desgracia –desconozco la versión original escrita por Schrader<sup>90</sup>- el autor de *Carrie* siguió en sus trece y consiguió no sólo su mejor película hasta la fecha, sino una obra que hubiera firmado el propio Hitchcock. *Fascinación* es una obra maestra y sin ser una obra genial y redonda como sí es *Vértigo* es, valga la paradoja, más hitchcockiana que muchas películas de Hitchcock.

La crítica no fue favorable a *Fascinación*, si bien algunos prestigiosos críticos alababan el film pese a considerarlo un pastiche. El gran José Luis Guarnier afirmaba que << se había revelado su más feliz pastiche de Hitchcock, un calco de *Vértigo*, de atmósfera muy convincente, potenciado por la extraordinaria partitura de Bernard Herrmann, hasta un discutible cuarto de hora final.>><sup>91</sup> Un modo elegante de decir que

---

<sup>89</sup> GALÁN, Eduardo. *Estudio sobre Paul Schrader*. Inédito.

<sup>90</sup> Aunque según Eduardo Galán , especialista en Schrader , éste había imaginado un final mucho más duro y trágico , probablemente el intento de suicidio de Amy en el avión se hubiera consumado.

<sup>91</sup> GUARNER, José Luis. *Op Cit*. Págs. 124 y 125.

le encantaba el *film* pero que lo consideraba un plagio, además lógicamente de no parecer estar muy de acuerdo con el final.

La fotografía de Vilmos Zsigmond en *Fascinación* imita en muchas secuencias la de Robert Burks en *Vértigo*, sobre todo en aquellas en las que prima el carácter onírico, fantasmático, surreal, en las que los filtros usados dotan a la atmósfera de una neblina intangible y difusa pero perfectamente palpable en los contornos diluidos de los objetos y personajes. El espectador que haya visto *Vértigo* se percató en seguida de esto nada más comenzar *Fascinación*: la secuencia del matrimonio Courtland en su casa de estilo colonial, durante la fiesta de su décimo aniversario de boda.

Pero incluso desde la óptica de un neófito, las similitudes entre *Vértigo* y *Fascinación* resultan increíblemente alarmantes. Vayamos por partes. En primer lugar en los temas, en segundo en el estilo, en tercero la trama y, en cuarto en las motivaciones de los personajes. Tanto Scottie Ferguson como Courtland, cumplen el rol del *protagonista víctima*, una variación que gustaba mucho a Hitchcock de otro tema que le gustaba aún más: el del *falso culpable*. Los personajes de ambos *films* son víctimas de sendos planes realizados por otro personaje que recrea una realidad nueva con el fin de hacer confundir la auténtica realidad. La propia construcción de la trama dentro del *film* constituye el vehículo para que Hitchcock construya su propia ficción. Pues bien, su discípulo no reconocido se apropia esta idea y la aplica sistemáticamente no sólo en *Fascinación* sino en todos sus *films* hitchcockianos y, mal que le pese a algunos, no se trata de una copia del modelo –ni un pastiche– sino un uso distinto del mismo por no tratar de integrarlo en la narración, sino siendo el *modelo* en sí mismo la *propia narración*.

Y un apunte anecdótico muy curioso. *Fascinación* transcurre casi en su totalidad en Nueva Orleans y no en San Francisco, dos ciudades diferentes pero de arquitecturas europeizantes y coloniales y desde luego muy alejadas de los cánones arquitectónicos yanquis, ¿a quién debemos la idea? ¿A Schrader o a De Palma? Quizá a ninguno de los dos. Veamos que opinaba Bernard Herrmann respecto a *Vértigo*: <<Creo que no debieron rodar esa película en San Francisco y desde luego no con James Stewart. No me lo imagino obsesionándose con una mujer. Tenía que haber sido alguien como Charles Boyer y estar ambientada en Nueva Orleans, o en una ciudad de clima cálido y bochornoso.>> Por suerte para los actores Herrmann nunca ejerció de director de

*casting*. Pero si se vislumbra la posibilidad de que fuera Herrmann quien apuntase al dúo De Palma-Schrader la posibilidad de localizar la acción de *Fascinación* en Nueva Orleans. ¿O fue al revés? Lo cierto es que Cilff Robertson se asemeja mucho más físicamente a un Charles Boyer de mediana edad que a James Stewart. ¿Simple coincidencia?

### **Pintura primitiva / Nueva pintura = Film primitivo / Nuevo Film**

Del mismo y recurrente modo que *Vértigo* se estructura en torno a una iglesia católica –concretamente la de una misión española del siglo XVIII– con múltiples connotaciones simbólicas, también *Fascinación* gira en torno a otra Iglesia, la conocida basílica florentina de San Miniato al Monte. Cómo veremos estamos ante un hallazgo visual que supone una enorme contribución a la eficacia expositiva de las imágenes, en algunos planos, y a su condición metafórica en otros.

Ya en los títulos de crédito podemos observar su fachada, sin que sepamos su significado, tras la muerte de Elizabeth y Amy (que no ha muerto realmente) Michael Courtland construirá un mausoleo con idéntica fachada, pero no será hasta dieciséis años después cuando comprendamos el significado auténtico de San Miniato: Michael visita Florencia y allí conoce a Sandra Portinari, la viva reencarnación de su difunta esposa Elizabeth. La muchacha se dedica a la restauración de unos frescos prerrenacentistas, concretamente una *madonna* que Bernardo Daddi pintó en 1328. Pero bajo estos se han descubierto recientemente otras pinturas más primitivas (Pudieran ser Paleocristianas, no olvidemos que San Miniato vivió en el siglo III), por lo que los especialistas se plantean una duda, ¿deben destruir el fresco para restaurar el original? ¿O restaurarlo y no saber nunca qué pinturas oculta bajo su capa?

Y es justo ahora cuando nos encontramos ante una idea brillantísima y auténtica declaración de principios, sin parangón no sólo en el cine depalmiano, sino en toda la Historia del Cine. Sólo los espectadores que conozcan *Vértigo* de antemano y luego vean *Fascinación* comprenderán lo que De Palma nos está planteando. Como ha señalado muy acertadamente Michael Henry: “Así como la obra primitiva que reproduce *Obsession* es *Vértigo* de Hitchcock, De Palma pide a sus críticos que juzguen

a un artista sobre la evidencia de su trabajo.”, a lo que Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon añaden: <<Y aunque una película pueda ocultar otra, sería absurdo destruir la nueva obra en nombre de la antigua.>> (...) <<Courtland se ha enamorado de Sandra porque le recuerda a su mujer; la muerta y la viva forman un palimpsesto, y la inconsolable viuda queda emplazada ante el mismo dilema que el restaurador de arte>>.<sup>92</sup> ¿Cómo juzgar la obra? La pregunta que nos plantean Schrader y De Palma no sólo se formula al espectador, sino que, en una segunda lectura, se dirige a aquellos que ya conocían la obra primitiva –*Vértigo*- y se percatan de las similitudes, a los críticos, que suelen calificar como plagio toda expresión artística que les recuerda a otra anterior, y por último a todos aquellos creadores que buscan su inspiración bebiendo en las fuentes del pasado. ¿Es esta una excusa justificatoria? No lo creo. Más bien se trata de todo un manifiesto de intenciones. *Fascinación* puede ser al cine lo que la obra de Marcel Schwob a la literatura.

Además, como se ha dicho con singular acierto, esta idea de fuerte síntesis plástica y argumental sirve para que Sandra plantee la misma duda a Michael, estableciendo un macabro símil en el cual ella es la *madonna* de Daddi y la pintura primitiva –oculta -, es la madre/esposa muerta. Veamos como se desarrolla el diálogo en la secuencia entre Sandra (Amy) y Michael, ante los frescos de San Miniato:

**Sandra-** *Sabe, hace varios años, después de las inundaciones, la humedad penetró en parte del altar y la pintura comenzó a desprenderse, revelando la existencia de una pintura más antigua. Los historiadores del arte se vieron frente a un dilema, ¿deberían destruir una gran obra de Daddi para sacar a la luz lo que parecía ser un simple boceto? ¿O restaurar el original y renunciar para siempre a saber qué hay debajo de la pintura? ¿Qué hubiera hecho usted?*

**Michael-** *Restaurarla... La belleza debe ser protegida.*

**Sandra-** *Bien. Eso es lo que decidieron los historiadores.*

Sin duda lo que le está preguntando es si la prefiere a ella o a su madre, lo cual marca el inicio del ininterrumpido itinerario edípico del que es soporte el *film*.

---

<sup>92</sup> TAVERNIER, Bertrand y COURSDON, Jean Pierre. *Op. Cit.* Tomo I , Pág.470.

## Necrofilia y reconstrucción

Según Hitchcock: “Hay otro aspecto que llamaría “sexopsicológico” y es, aquí, la voluntad que anima a este hombre para recrear una imagen sexual imposible; para decirlo de manera más sencilla, este hombre quiere acostarse con una muerta; esto es necrofilia”.<sup>93</sup> Se ha dicho hasta la saciedad que el personaje de Stewart en *Vértigo* es un necrófilo, pues durante la segunda parte del *film* ama a una muerta que intenta reconstruir -o a un fantasma, si se prefiere- valiéndose de otra mujer que guarda un extraordinario parecido físico, porque en realidad se trata de la misma persona. Paul Schrader tuvo presente este carácter excepcional e imprescindible del personaje a la hora de construir el relato y, lo que es más relevante, la personalidad de su personaje central, poblando la historia de múltiples elementos simbólicos de evidente identificación. La belleza de la muerte nos lleva, una vez más, a la fusión de Eros y Tánatos.

Este carácter necrófilo de Scottie está vinculado al de Don Lope (Fernando Rey) también obsesionado por poseer a una muerta en *Viridiana* (1960), de Luis Buñuel. Pero este es otro tema. De hecho el binomio Buñuel-Hitchcock daría para escribir varios libros sustentados únicamente en exégesis comparativas de ambas filmografías: *voyeurismo*, obsesiones sexuales, necrofilia, simbología cristiana –ambos educados en colegios jesuitas y en la misma época-, deseo por lo prohibido, repercusiones del pasado en conductas *desviadas*, complejo de culpabilidad, colaboración con Dalí, etc.

Merece señalarse un diálogo que, desde luego, no resulta baladí. Corresponde al tercer encuentro entre Sandra y Michael, y el primero entre ambos fuera de San Miniato. Michael la ha invitado a cenar en un lujoso restaurante florentino y le menciona a su esposa, a lo que ella responde con falsa ingenuidad y fiel al papel de la representación:

**Sandra-** *Me pareció que tenía una familiar expresión de melancolía cuando entró en la Iglesia.*

**Michael-** *No, no es eso. Murió hace mucho tiempo.*

---

<sup>93</sup> TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock. Op. Cit.* Pág. 230, en la Edición de Bolsillo, 2000.

**Sandra-** *Lo siento, no hablaba en serio.*

De igual modo que Scottie realiza una deconstrucción/reconstrucción de Judy para convertirla en Madeleine, Michael trata de transformar a Sandra en la difunta Elizabeth, por supuesto desconociendo que es su propia hija Amy. De ahí que durante el paseo nocturno por las hermosas calles de Florencia, -con una estupenda fotografía en claroscuros de Vilmos Zsigmond- Michael intente corregir la forma de moverse, excesivamente contoneante y “moderna”, de Sandra, haciéndola ascender por una pequeña escalinata, “Camine rápido y deslícese” le dice. El sujeto escópico busca recobrar el andar de los viejos tiempos -la acción comienza en 1959, un año después del estreno de *Vértigo*.- cuando las mujeres parecían deslizarse al caminar, justo de idéntica forma que Madeleine en *Vértigo*, en especial en la elegante secuencia del restaurante Ernie’s. Y la obsesión de Michael se acentúa si cabe, hasta rayar en la neurosis, cuando Sandra la abraza y le susurra “Michael”, a lo que él responde “Ella me llamaba Mike”. El texto de Schrader plantea la misma necesidad que *Vértigo* de recuperación de la mujer amada, por medio de la reconstrucción de otra de extraordinario parecido físico. Este es, sin lugar a dudas, el eje central de *Vértigo* y el motivo que atrajo el interés de Hitchcock para llevar a cabo el proyecto, como él mismo ha señalado. <<Lo que me interesaba más eran los esfuerzos que hacía James Stewart para recrear una mujer, a partir de la imagen de una muerta.>><sup>94</sup>

Elizabeth Courtland

Amy Courtland/Sandra Portinari

Madeleine Elster

Judy Barton

---

<sup>94</sup> . TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock. Op. Cit.* Pág.229, en la Edición de Bolsillo,2000.

## El castillo: Dante/Duplicación

Dante Alighieri (Florencia,1265–Rávena,1321) contrajo matrimonio con Gemma Donati, que le dio cuatro hijos, aunque cantó su pasión por Beatrice Portinari, a la que conocía desde la edad de nueve años y que murió en el 1290. En esa época Dante contaba con veinticuatro o veinticinco años y ante la muerte de su amada, transforma su trágica pasión amorosa en una experiencia poética de hondura transfiguradora y universal.

Durante la secuencia del castillo florentino Schrader se inspira en este suceso adaptándolo a las necesidades de la historia y establece un símil evidente entre Sandra y la Beatrice de Dante. Y por si aún hubiese alguna duda, lo deja bien claro haciendo un guiño a los eruditos. En el film se habla únicamente de Beatriz, sin mencionar su apellido, por tanto, todos los que estén familiarizados con Dante se percatarán de que tanto el personaje histórico como el cinematográfico se apellidan exactamente igual: Portinari.

Para acabar de enredar más a Michael en la tela de araña tejida por su socio, Sandra Portinari (a estas alturas el espectador desconoce que es Amy Courtland) le recita los conocidos versos de Dante, escritos a comienzos del siglo XIV:

*Mientras tengas vida  
no seas inconstante con tu amada,  
que yace muerta,  
así habla mi corazón  
y, después , suspira.*

Sandra cuenta la historia de Dante y su amada Beatriz y de que modo ha marcado su infancia, hasta el punto de verse reflejada en esa historia que parece obsesionarla.

**Sandra** - *De pequeña yo solía ir a la Iglesia a la que Dante iba a ver a Beatriz, Beatriz, la bella donna. Se sentaba aquí con su padre y allí, ven.-.*

**Michael** – *Yo soy su padre.*

**Sandra** – *No. El joven Dante desde allí contemplaba a Beatriz y desde aquí, entremedias, se sentaba una dama a la que Dante simulaba amar para que Beatriz no se sintiera molesta por sus continuas miradas.* ( Pausa. Primer plano de Genevieve Bujold, mirando fijamente a Michael) *Todavía amas a Elizabeth, verdad, por eso te gusto.* (Pausa) *¿Cómo murió?*

**Michael** – *Yo la maté.* (Plano-contraplano, cruce de miradas y fin de la secuencia)

El complejo de culpabilidad que padece Michael es idéntico al de Scottie en *Vértigo* y en ambos casos producto de un plan trazado por una amistad cercana y por el objeto de deseo, con la variante de que en *Fascinación* la mujer es cómplice en la parte final de la narración, esto es, la segunda representación del secuestro/rescate/nueva falsa muerte y no cómo en *Vértigo*, que lo es en la primera parte.

Otro símil que se podría establecer entre las dos películas es la de interpretar la bajada a los infiernos de Dante (*Fascinación*) con la otra bajada a los infiernos de Orfeo (*Vértigo*). Y sería bueno recordar que el propio Dante cita a Orfeo en su *Divina Comedia* (Infierno, Canto IV), cuando baja al Infierno y allí mismo se lo encuentra, junto a otros personajes históricos como Séneca, Anaxágoras o Tolomeo.

### ***Fascinación* = Mito órfico + Mito edípico**

Debido al cambio final de la tercera parte del guión de Schrader, De Palma necesita una condición *sine qua non*, que justifique el final feliz, mediante la lectura de una carta en *off*. “Padre, no te pido que me perdones, sé que es imposible. Crecí pensando que habías matado a mamá. Te odiaba. Sólo pensaba en vengarla. (...) Pero tú no eres como él decía (*Refiriéndose al tío Bob*). Nunca pensé que te querría.” Esta secuencia del avión traslada el sentimiento de culpa de él a ella y opera como detonante del intento de suicidio, además de servir como “truco” guionístico, pues es utilizado para transmitir al espectador una información que el protagonista desconoce y evitar, así, la incredulidad del abrazo final. Al igual que Judy explica a Scottie el plan de Elster en la secuencia final de *Vértigo* en la torre-campanario, Sandra intenta redimirse, cuando descubre que su padre Michael no es el ogro que ella imagina, escribiendo esa carta.



Si elaboráramos un léxico del *film* una de las expresiones que figurarían sería la de complejo de Edipo ya que la génesis de la narración se haya en esta, cuando menos discutible, idea mítica. Y no está de más recordar la desfasada hipótesis de Freud según la cual todo proceso artístico y creador tiene su embrión en este complejo edípico, ya que el creador (en este caso serían Schrader y De Palma) se identifica con su propio padre y la obra de arte sería un don hecho a la madre a través del incesto. También el complejo de Electra, según las teorías de Freud sobre evolución psicosexual del niño, sería la atracción sexual que la niña siente por el padre, en ocasiones acompañada de hostilidad hacia la madre, por lo que este complejo padecido por Amy sería una traslación de las obsesiones edípicas de los creadores de *Fascinación*. Y no olvidemos que el Complejo de Electra es el epicentro sobre el que se sustenta la admirable película *Leave her to heaven (Que el cielo la juzgue, 1945)*, de John M. Stahl.

Pero si lo que es vínculo directo con *Fascinación* es la Divina Comedia, entonces Sandra/Amy sería una relectura del mito de Mirra, citado por el mismo Dante <<(…) de Mirra, que la amante / pervertida del padre fuera otra.>><sup>95</sup>. Esta idea incestuosa, que gravita a lo largo de toda la película, partiría de Ovidio (*Metamorfosis* X.298 y ss.), que cuenta esta historia de Mirra, hija del rey Cinira de Chipre. Se trataba de una joven que se enamoró de su padre y con la ayuda prestada por su nodriza se introdujo en el tálamo paterno fingiendo ser otra mujer. Cuando su padre el rey se percató del engaño trató de matar a Mirra, pero ella se escapó a Arabia y allí fue transformada en la planta que lleva su nombre.

Tras la muerte de la señora Portinari, la falsa madre de Amy, -vemos un plano del mármol de la tumba en dónde se lee: María Virginia Portinari (1920-1975)- ambos acuden al cementerio florentino, mostrándonos De Palma -haciendo propia una inteligente idea de Schrader- una sucesión de lápidas y flores que recuerda poderosamente al campo santo de la Misión de San Juan Bautista en *Vértigo*. Además las flores vuelven a estar presentes cuando la falsa Madeleine visita la tumba de su bisabuela Carlota Valdés y, posteriormente, cuando esparce los pétalos antes de arrojarlos a las frías aguas de la Bahía de San Francisco. Aquí la cámara abandona

---

<sup>95</sup> DANTE. *Divina Comedia*. Infierno. Canto XXX. Círculo VIII. Bolsa X. Falseadores (V.38,39).

brevemente el punto de vista de Scottie y adopta la mirada de Madeleine mientras arroja parte de ese ramillete, antes del falso intento de suicidio. Manuel Cintra Ferreira señalaba en un proyección del film en la Cinemateca Portuguesa (Lisboa, 5 de febrero de 2003) que la música que suena en la visita de Courtland al mausoleo de su esposa “es la misma que Herrmann compuso para el pasaje de Scottie por el cementerio donde yace Carlota.” Enésima similitud.

De Palma no sólo es un gran admirador de la obra hitchcockiana, también ha reconocido el influjo de ese gigante del cine que es Orson Welles. <<Siempre he admirado a Hitchcock. También me han fascinado siempre Welles y Kubrick.>><sup>96</sup> Y no sólo en su faceta como cineasta, también en su irregular carrera como actor. De hecho, y cómo ya hemos señalado, el autor de *The Lady From Shanghai* (*La dama de Shanghai*, 1948) interpretó un papel en la comedia *Get to Know Your Rabbit* (1972)<sup>97</sup>. Un buen ejemplo lo tenemos en *Fascinación* y la influencia que ejerce *The Third Man* (*El tercer hombre*, 1949) en esta obra, cuando Courtland persigue y espía a Sandra por las oscuras callejuelas de Florencia. Para que ella no se percate de su presencia, se esconde en una esquina, mostrándonos su rostro tomado de perfil en plano medio, ocupando el tercio derecho del cuadro, mientras que el resto nos muestra el fondo de la calle, con gran profundidad de campo, lo que hace recordar otro conocido plano de Welles en el *film* de Carol Reed. La Viena ideada por Graham Greene y la Florencia de Paul Schrader, se asemejan aquí a aquella otra Praga kafkiana, con un envolvente aire de pesadilla, un sueño sinuoso del que el protagonista parece no saber o no querer despertar.

El *travelling* circular con el que concluye *Fascinación* está tomado del de *Vértigo*. <<De Palma hace girar la cámara en el sentido contrario de las agujas del reloj siete vueltas completas, una por cada día de la semana –representación del tiempo– y una por cada pecado capital – avaricia, envidia , gula , ira, lujuria, pereza y soberbia-.

---

<sup>96</sup> Entrevista con BLANCO, Paco. *Fotogramas*, núm 1544, 19 de mayo de 1978. Pág. 19.

<sup>97</sup> “Dice que no le pertenece porque la Warner cambió el final, varió el montaje e incorporó escenas rodadas por otros.” CANTERO Marcial. *Op.Cit.* Pág.137. Sin duda De Palma vivió en sus carnes la impotencia de ver como una obra es mutilada por los productores, algo que personalidades tan relevantes como Welles – por ejemplo en *Journey in to Fear*, *The Magnificent Ambersons*, *Touch of Evil*- o Peckinpah – en *Major Dundee*, *The Wild Bunch*, *Pat Garret and Billy the Kid*, entre otras- padecieron con honda amargura de principio a fin de sus carreras. El fuerte carácter de algunos genios choca contra el sistema ,contra la industria, algo que, desde luego, no sucedió con Hitchcock.

Un guiño más a la simbología cristiana.>><sup>98</sup> Respetando la idea de Marcial Cantero, he considerado una interpretación diferente de las siete vueltas de este famoso *travelling* circular. En el Canto IV – Infierno- de la Divina Comedia ,<sup>99</sup> de Dante se puede leer:

*Llegamos a un castillo alto baluarte  
de muros siete veces rodeado,  
que defiende un arroyo. A la otra parte  
fuimos, como si tierra fuese el vado.*

Las siete vueltas que efectúa la cámara pueden ser interpretadas como la alegoría de una alegoría, según la cual el castillo representaría a la sabiduría y esos siete muros circulares –y por ende las correspondientes vueltas fílmicas– serían las artes comprendidas en el *trivium* y el *quadrivium*: gramática, lógica, aritmética, geometría, astronomía y música; aunque posteriormente Pedro, hijo de Dante, vería en ellos a las distintas partes de la filosofía, esto es, física, metafísica, ética, política, economía, matemáticas y dialéctica. El concepto circular se manifiesta también en el hecho de que el Infierno de Dante se divide en nueve círculos, perteneciendo el castillo de los siete muros al Círculo I, que era el de los justos no bautizados.

Y por si esto fuera poco Dante se refiere a su Beatrice como <<Dama virtuosa,/ por quien la humana especie al continente / del cielo que el menor círculo ostenta,/ excede , y es por ti tan solamente.>><sup>100</sup> De nuevo el círculo, en este caso como metáfora del Paraíso al que conduce el ser amado. Si consideramos esta interpretación, el aeropuerto –con sus movimientos circulares- sería ese paraíso, ese deseo colmado, por lo que se vería justificado el *happy end* ideado por De Palma, y su consecuente construcción circular. Sin olvidar que, según los dantistas, Beatriz Portinari es símbolo de la Revelación (y, gracias a ella, el hombre conoce las Verdades que ésta simboliza) y de modo análogo, Sandra Portinari origina esa otra *Revelación*– la constatación de que

---

<sup>98</sup> CANTERO, Marcial. *Op. Cit.* Pág. 168.

<sup>99</sup> El *Infierno* debió publicarse hacia el año 1312, el *Purgatorio* en 1315 y el *Paraíso* , poco después de la muerte del poeta. Dante la tituló simplemente *Comedia*, fue la crítica la que la añadió el calificativo de Divina a partir del siglo XVI.

<sup>100</sup> *Divina Comedia*. Canto II. Selva Oscura (v.75-78).

es hija de Michael y no una reencarnación de su amor perdido- en el final de *Fascinación*.

*Le baiser*, de Auguste Rodin

En las dos películas el recurso circular parece utilizarse como una solución con la que arrebatarse de la muerte, de los infiernos, al objeto amado, la idealización de una mujer irreal, recuperada para goce del sujeto. Y aquí descubrimos una nueva conexión entre *Vértigo* y *Fascinación* a través de Dante. El beso circular está inspirado en *El Beso* de Rodin (que siempre fue una de las esculturas predilectas de Hitchcock) e igualmente el escultor francés dijo inspirarse en los Paolo y Francesca de Dante, la pareja que se besó y por fue condenada por ello. Una vez más la sombra de Dante gravita impasible por ambos universos fílmicos.

Igual que Picasso en *Las Meninas* juega con la memoria colectiva de la obra maestra de Velázquez, De Palma (salvando las distancias) hace lo propio con Hitchcock. Una cosa es el uso de la obra-modelo y otra, muy distinta la mención, la cita, por no hablar del plagio. Ciertamente nadie se atrevería a reprocharle a Picasso este uso del modelo, menos aún de plagio, pero el cine, arte joven, es todavía víctima de una crítica moralista de la que las demás formas de expresión artística, sobre todo plásticas, se han liberado ya desde hace suficiente tiempo.

## **Dressed to kill (Vestida para matar, 1980)**

**Dirección y guión:** Brian De Palma

**Fotografía:** Ralf D. Bone en Technicolor y Panavision.

**Música:** Pino Donagio

**Montaje:** Jerry Greenberg y Bill Pankow.

**Productor:** George Litto.

**Producción:** Cinema 77 Films para Filways pictures y Werwick Associates.

**Intèrpretes:** Michael Caine (Doctor Robert Elliot), Angie Dickinson (Kate Miller), Nancy Allen ( la prostituta Liz Blake), Keith Gordon (Peter Miller), Dennis Franz (Detective Marino).

**Duración:** 104 minutos.

De Palma con Michael Caine y Angie Dickinson en el *set* de *Dressed to Kill (Vestida para matar, 1980)*. La secuencia del museo (en la fotografía de la derecha vemos un momento del rodaje de esa secuencia) es una de las citas evidentes de *Vértigo*.

*“Rejuvenecido y con nombre italiano, Hitchcock revive hoy en Hollywood, y Dressed to Kill ( el título castellano traiciona el doble sentido del inglés, que en una conocida frase hecha significa <<Emperifolla>>, abarcando así las dos nociones de disfraz y crimen es la mejor película de Hitchcock desde Marnie y, como en aquella, una obra maestra. Lo cual no implica, hay que aclararlo enseguida, desdoro o desprecio para Brian De Palma. Se trata, simplemente, de que De Palma tiene el suficiente talento, sabiduría técnica, instinto visual e imaginación para continuar la obra del maestro allí donde él la dejó y eso es lo que está consciente e intencionadamente haciendo, y hoy corona con Dressed. En íntima comunión carnal de espíritu con el difunto, De Palma nos devuelve a nosotros, cruzados de la causa, la obra de Hitchcock y el placer seminal y en bruto que sólo su cine proporcionó al espectador a lo largo de casi cincuenta años.”*<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> MOLINA FOIX, Vicente. *Fotogramas* , 18 de febrero de 1981. Pág.6.

He elegido este texto de Vicente Molina Foix porque me parece muy representativo de lo que podría llamarse el *espíritu De Palma*. Por lo demás, no trataré de comentar ningún punto de encuentro entre *Vestida para matar* y Alfred Hitchcock, pese a que existen infinidad de ellos. El motivo es simple: este estudio camina en la búsqueda de la impronta de *Vértigo* y no de otras obras del maestro. La referencia directa tomada de *Vértigo* es aquella en la que Karen visita un museo y contempla un cuadro sentada en un banco, prácticamente idéntica a aquella otra en la que Madeleine hace lo propio en el Museo de la Legión de Honor. A partir de aquí las conexiones entre *Vestida para matar* y Hitchcock habría que hacerlas tomando, principalmente, *Psicosis* como referencia.

## **Body Double (Doble Cuerpo, 1984)**

**Dirección:** Brian De Palma

**Guión:** Robert J. Aurech

**Fotografía:** Stephen H. Burum

**Música:** Pino Donaggio

**Montaje:** Jerry Greenberg y Bill Pankow.

**Intèrpretes:** Craig Wasson (Jake Scully), Deborah Shelton (Gloria Revelle), Melanie Griffith (Holly Body), Gregg Henry (Sam Bouchard), Guy Boyd (Jim McLean).

**Productores:** Brian De Palma, Howard Gottfried (productor ejecutivo) y Jimsie Eason (productor asociado).

**Producción:** Columbia Pictures y Delphi Productions II. **Duración:** 104 minutos.

*Body Double (Doble cuerpo, 1984)* es una película que intenta mezclar, con desigual acierto, elementos hitchcockianos de *Vértigo* y *La ventana indiscreta*. Jake Scully, su protagonista, es un mediocre actor de films de terror de bajo presupuesto que padece una enfermedad: claustrofobia. Así se nos presenta en la primera secuencia de la película. Introducido en un ataúd –representa el papel de un vampiro- sufre un fuerte ataque nervioso. Desde el principio el espectador sabe que Jake es un claustrofóbico, siguiendo De Palma un modelo similar al de *Vértigo* cuando Hitchcock nos presenta a Scottie como alguien que padece vértigo en la secuencia de la persecución por los tejados (también primera secuencia de la película). Esa misma noche Jake se instala en el apartamento de un amigo llamado Sam y se percata de que posee un catalejo en la ventana. Al observar a través de él comienza a espiar a los vecinos y logra ver a una mujer que realiza un *striptease* en el apartamento de enfrente, una especie de ritual sexual que se repite todas las noches a la misma hora. Días después Jake, intrigado por la personalidad de la desconocida inicia una persecución por toda la ciudad porque ha visto como, desde un tejado, también es espiada por un indio de aspecto siniestro. En la persecución descubre que el hombre con aspecto de indio la persigue hasta que llegan a una playa. Comienza a correr por la playa entre las casetas de bañistas ya que cree que el hombre trata de asesinarla. Al llegar a la entrada de un túnel se para y la llama. Ella le escucha y se para. Es aquí cuando el espectador descubre un primer plano de Gloria, en perfil, como la Madeleine de *Vértigo*, con la diferencia de que Gloria es morena. Cuando el indio psicópata roba el bolso de Gloria, es perseguido por Jake pero al

introducirse éste en el túnel se queda paralizado por su claustrofobia. De inmediato surge un nuevo paralelismo entre *Vértigo* y *Doble Cuerpo*: del mismo modo que la acrofobia de Scottie le impide salvar a Madeleine por dos veces (y al policía en la secuencia inicial del *film*), la claustrofobia impide a Jake salvar a Gloria, como se verá más adelante. Cuando Jake se encuentra inmóvil e impotente en el túnel el psicópata vuelve y le arrebató el bolso, coge unas tarjetas y se lo devuelve. Momentos después Gloria ayuda a Jake a salir del túnel y es entonces cuando se produce el momento en el que Jake comienza a besarla, extasiado ante tanta belleza y preso de un deseo irrefrenable. La secuencia está rodada de modo similar al famoso beso circular de *Vértigo*, con la cámara dando vueltas y vueltas alrededor de la pareja mientras se abrazan y se besan apasionadamente.

Pero aquí reside una de las muchas torpezas de De Palma en el *film*. Pese a ser un plano-secuencia excelente y rodado de modo impecable, aquí no existe –al contrario que en *Vértigo*– implicación temática, es decir no se vehicula una relación entre fondo y forma. En *Vértigo* la secuencia es la culminación del itinerario del deseo de Scottie, que ve completada la transformación de Judy en Madeleine, que él creía muerta, por lo que parece como si hubiese vencido al destino resucitando a Madeleine entre sus brazos. Hitchcock crea así uno de los momentos más sobrecogedores de toda la Historia del Cine, ayudado por el excepcional tema *Scène d'Amour*, compuesto por Bernard Herrmann. Pero el error de De Palma estriba en que al no existir ningún contacto previo, ninguna relación entre Jake y Gloria, tampoco produce ningún tipo de reacción emotiva en el espectador; si exceptuamos el de mostrar el escultural cuerpo semidesnudo de la bellísima actriz Deborah Shelton, cubierta por un erótico vestido blanco mientras es acariciada por Graig Wasson. Lo que en *Vértigo* era una solución dramática brillantísima, un modo de escribir un texto audiovisual que reflejase el estado emocional de los personajes, se ha convertido en *Doble Cuerpo* en un ejercicio esteticista, de gran calidad técnica, eso sí, pero ejercicio al fin y al cabo. Lo que resulta aún más sorprendente en un cineasta que ya había empleado este modo de rodar en la secuencia final de *Fascinación*, con la diferencia de que allí sí existía una reacción causal entre lo que se cuenta y cómo se cuenta. Una solución estético-dramática que en *Fascinación* resulta lógica, emotiva y genial pero que aquí, pese a estar rodada con una igual brillantez técnica, resulta gratuita.



## *Travelling circular*

*Cuando dos personas se están besando, tal y como Alfred Hitchcock descubrió hace muchos, muchos años, si quiere ver cómo los dos personajes reaccionan ante el beso, es una buena idea girar a su alrededor. ¡Notorius!<sup>102</sup>*

**Brian De Palma**

Por la noche Jake vuelve a observarla desde la ventana a través del catalejo (como L.B: Jefries –también interpretado por James Stewart- en *La ventana indiscreta*) y para su sorpresa ve como el indio se ha introducido en el piso con un enorme taladro. Jake llama a Gloria para avisarle del peligro pero el indio le ataca por la espalda y la estrangula con el hilo telefónico. Mientras tanto Jake corre a salvarla, rompe un cristal del apartamento y es atacado por un perro, mientras, en el piso de arriba, el indio asesina a Gloria, atravesándola repetidas veces con el taladro. De este modo el objeto de deseo es eliminado ante sus propios ojos sin que pueda hacer nada para impedirlo en un intento frustrado de salvarla. Surge aquí la figura del protagonista víctima y falso culpable: una de las tarjetas que el asesino introdujera del bolso en la secuencia del túnel, no era una tarjeta de crédito, sino una tarjeta de seguridad de la puerta del apartamento de Gloria, que funcionaba como una llave y permitió al homicida introducirse en su hogar.

Pasados unos días Jake descubrirá que el cuerpo que realizaba el *striptease* era, en realidad el de Holly (de ahí el título de la película: *Body Double-Doble Cuerpo*), una actriz de cine pornográfico que fue pagada para interpretar el papel de *stripgirl*. Así comienza la segunda parte del film en la cual descubrirá que todo es un plan de su amigo Sam para poder asesinar a Gloria, su esposa. A partir de este momento y durante toda la segunda parte del *film* la burda trama argumental, plagada de recursos arquetípicos pretendidamente enigmáticos se diluye en una narración confusa y un guión desastroso. El argumento pierde, así, casi toda su credibilidad.

He aquí otra similitud con *Vértigo*, la película es, de hecho, dos películas, pero con la diferencia de que en *Doble Cuerpo* pasamos de una primera interesante a una

---

<sup>102</sup> Entrevista con PARERA, Joseph. Dirigido por , núm.222, Barcelona, 1994. El *Notorius* del final hace referencia al título original de *Encadenados* (1946), de Alfred Hitchcock.

segunda mala y convencional, mientras que en *Vértigo* ambas partes/películas son realmente excelentes. Pero no acaban aquí las similitudes. El tema de la duplicidad se ve asimismo duplicado. No se trata de un juego de palabras, sino de cómo De Palma trata de evolucionar el modelo –sin mucho éxito, cierto, pero lo intenta -. Si en *Vértigo* el objeto de deseo es una mujer, aunque Scottie cree que son dos durante gran parte de la historia (Madeleine y Judy), aquí son dos mujeres reales, Gloria y Holly. La diferencia es que *Vértigo* concluye con la muerte *real* de la doble (Judy), mientras que en *Doble Cuerpo* la doble (Holly) se salva. Y no acaba aquí el paralelismo. Para salvar a Holly, Jake ha de vencer su claustrofobia –es enterrado vivo y consigue salvarse y salvarla- pero en el caso de Scottie la cura de su acrofobia o miedo a las alturas pasa por la muerte de Judy, en el final más trágico que quepa imaginarse. Esta vez sí es una muerte real, aunque a ojos de Scottie también lo fuera la primera vez, realmente ha visto morir a la misma persona dos veces y en ninguna de las dos pudo impedirlo. Asimismo De Palma duplica el personaje original de Gabin Elster en dos: Sam, el cerebro del plan, y el indio psicópata, como ejecutor, que no es otro que el propio Sam disfrazado con una máscara de indio.

### De Palma frente al espejo

Como en el caso de John Dahl con el *film noir* o, por qué no, de Clint Eastwood con el *western*, los *films* de Brian De Palma poseen una característica reiterativa, la reinterpretación y relectura de las grandes obras del cine clásico. Pero la postura adoptada por De Palma (a diferencia de lo realizado por Peckinpah en los sesenta y setenta con el cine del oeste) no desmitifica el género del suspense, sino que lo potencia aún más, adaptándolo a los gustos del público de su tiempo, lejos de toda tentativa hagiográfica para con el maestro, aunque sin plantear siquiera una destrucción iconográfica, lo cual, y a riesgo de parece perifrástico, no constituye un reproche sino todo lo contrario. Los excelentes resultados artísticos cosechados en las citadas *Fascinación*, *Vestida para matar*, *Impacto* y *Doble Cuerpo* (sin mencionar la magnífica e inclasificable *El fantasma del paraíso*, que temáticamente no es deudora de Hitchcock<sup>103</sup> ni de ningún otro cineasta, sino de variadas fuentes literarias como *Fausto*,

---

<sup>103</sup> Excepto en una secuencia - lo que supone una marca de estilo y no del tema - que Marcial Cantero ha sabido ver y que nos señala, muy acertadamente, en su profundo estudio sobre De Palma: “También

*El fantasma de la Ópera* o *Frankenstein*) se sustentan, en parte, en no buscar una ruptura con aquel otro cine sino en inspirarse en él con el fin de crear una obra renovadora e innovadora. Algo que en la última década, por desgracia, ya no se hace en el cine de las *majors* hollywoodienses, empeñadas en facturar adocenados *thrillers* sin contenido ni continente.

Existen tres constantes en el universo Hitchcock que se desarrollan plenamente en *Vertigo*: *voyeurismo*, *duplicación* y *protagonista víctima*. Pues bien, estos tres elementos constituyen, en menor o menor grado, la base para la construcción dramática de la narración, la delimitación de los temas y el desarrollo de los personajes en *Fascinación*, *Vestida para matar* y *Doble Cuerpo*. A continuación trataré de explicar la implicación de esta tríada temática en estas tres obras y, accidentalmente, en alguna otra película de De Palma.

### **Voyeurismo.**

El componente *voyeurista* es innato al espectador y al propio cineasta. Como afirmaba Buñuel <<Tanto es así que en un cine refinado lo mejor sería dar una cerradura a cada espectador, para que viera más a gusto la película>>. Para observar las acciones a través de ella, por supuesto. Basta con repasar un poco la bibliografía referente a Brian De Palma para percatarse de que este es el elemento clave en su cine y su empleo, al estar sistemáticamente en casi todas sus películas desde sus inicios hasta hoy, ya ha sido comentado en numerosas ocasiones. Por lo tanto me limitaré a relacionar la influencia de Hitchcock lo mínimo indispensable. Curiosamente la única gran diferencia temática entre *Vértigo* y *Fascinación* es el *voyeurismo*, que es un punto importante en la primera obra, sobre todo en lo referente a la primera parte del *film*, que no es más que una persecución *voyeurista* de Scottie Ferguson, mientras que en la historia de De Palma no aparece ni de modo anecdótico. Resulta curioso que en la película que es su obra maestra no figure el tema más recurrente de su filmografía.

---

utiliza el travelling circular en la divertida escena de la ducha , homenaje, como no, a Alfred Hitchcock y a su *Psicosis*". *Op. Cit.*Pág.157 y 158.

## *La ventana indiscreta + Vértigo = Doble Cuerpo*

En *Vestida para matar* sí se desarrolla más este aspecto clave en Hitchcock y De Palma, cuando un personaje filma secretamente a otro, lo que constituye el más alto grado de *voyeurismo*. Pero en *Doble Cuerpo* aparece, sin embargo, un *voyeurismo* sexual, mucho más primigenio y elemental: Jake Scully observa mediante un telescopio la intimidad de Gloria Revelle, la mujer se masturba a la hora establecida, de modo ritual, cómo si lo hiciera deliberadamente, para gozo de un mirón. Él es un macho arquetípico, o sea, el prototipo de un *voyeur*.

### **Duplicación**

La semejanza más evidente entre *Vértigo*, *Fascinación* y *Doble Cuerpo* es la duplicación, pero no sólo de los personajes, también de las situaciones. ¿Por qué *Vértigo* está plagado de lo Siniestro, en mayor medida que las variantes depalmanas? Porque en Hitchcock la duplicación de Madeleine es el eje central de la narración fílmica mientras que en De Palma, prevalecen las duplicaciones de acontecimientos, por encima de las duplicaciones del personaje amado y no a la inversa. Esto produce una saturación de cotidianeidad. Según Freud <<La más extraordinaria coincidencia entre un deseo y su realización, la más enigmática repetición de hechos análogos en un mismo lugar o en idéntica fecha, las más engañosas percepciones visuales y los ruidos más sospechosos, no lo confundirán, no despertarán en él un temor que podamos considerar como miedo a lo Siniestro. De modo que aquí se trata exclusivamente de algo concerniente a la prueba de realidad, de una cuestión de realidad material.>><sup>104</sup> Las reflexiones de Freud aplicadas a *El hombre de la arena*, de Hoffmann, son perfectamente válidas para cualesquiera de estos tres *films*, en un caso (*Vértigo*) por exceso y en los otros dos por defecto.

Lo más relevante de todo reside en que la duplicación no es en sentido estricto ni una característica temática ni una figura de estilo, es mucho más que todo eso. De toda la filmografía de Alfred Hitchcock *Vértigo* puede ser considerado como el *film* en donde la duplicación es la esencia misma de la narración: en primer lugar Madeleine (que en

---

<sup>104</sup> FREUD, Sigmund. *Op. Cit.* Pág.32.

realidad es Judy) se transforma en el doble de Carlota Valdés, a continuación Judy se transformará nuevamente en Madeleine para satisfacer el deseo del *voyeur* Scottie Ferguson. *Fascinación* y *Doble Cuerpo* parten de esta base para realizar una multiplicación de la duplicación, un enfoque reiterativo que De Palma toma como elemento temático, narrativo y estético-visual para reproducirlo casi literalmente en el primer caso y metafóricamente en el segundo, con el añadido de que en *Doble Cuerpo* la duplicación es doble: el cuerpo danzante de Gloria Revelle es realmente el de Holly y Sam es una ficción, una máscara tras la que se esconde Alexander Revelle, marido de la primera y el que ha tendido la trampa a Jake. Por si esto no fuera suficiente, al final el espectador descubre que el indio era también Alexander Revelle disfrazado, por lo que se crea así un nuevo doble. Pero al referirme a la metáfora lo hacía en el sentido de que esta figura estilística permite la duplicación de una obra antigua –*Vértigo*– en otra nueva –*Doble Cuerpo*– sirviéndose una película de otra anterior, lo que, a mi juicio, no constituye un plagio sino una reproducción /reconstrucción metafórica a partir de una situación inicial.

### **Protagonista víctima / inocente condenado**

Cómo ha señalado gran parte de la crítica internacional, hasta mediados de los años ochenta casi todos los personajes centrales de los *films* de De Palma suelen ser víctimas, de diferentes formas eso sí, pero víctimas al fin y al cabo. Del igual modo que en *Vértigo* Scottie Ferguson es víctima de las maquinaciones de Gabin Elster, en *Fascinación* Michael Courtland será la víctima del plan trazado por Robert La Salle y Jake Scully volverá a ser el protagonista víctima de la trampa ideada por Sam Bouchard en *Doble Cuerpo*. En las tres ocasiones, tanto en el modelo original de Hitchcock como en las diferentes variaciones depalmanas, el personaje que prepara toda la falsa representación es un amigo del protagonista, y a ello debemos añadir el paralelismo de la finalidad ya que el fin último del plan en los tres casos es casi idéntico: acabar con la esposa, sea la propia –Madeleine en *Vértigo*, Gloria en *Doble Cuerpo*–, o la del protagonista objeto del engaño, Elizabeth Courtland en *Fascinación*. Esta reiteración temática viene unida a la de la mujer inocente condenada mediante una muerte violenta, de la que es testigo el protagonista (ya sea Scottie, Michael o Jake), pero cuyo esfuerzo por salvarla está irremediabilmente condenado al fracaso, lo que introduce el elemento de la tragedia, con mayor o menor grado de intensidad, en la narración fílmica.

## Síntesis de algunos conceptos

### **Sujeto de deseo versus objeto de deseo**

Tomando como punto de partida la realidad con lo irreal y surreal, la neurosis de Carole, que es el objeto de deseo, convierte en víctima al sujeto de deseo, casi de modo inverso al de *Vértigo*. Curiosamente ese mismo año Wyler trata un tema análogo en *El coleccionista*, pero con una importante variante: la víctima -Miranda- sí es, el objeto de deseo. La condición neurótica en *Repulsión* parte del objeto deseado, mientras que en el segundo caso lo hace desde Freddie, el sujeto de deseo. En *Fascinación* la variación del modelo hitchcockiano se produce a partir de un esquema coincidente entre sujeto, objeto y la condición de víctima de uno de los dos.

En *Repulsión*, la mente de Carole crea su particular ficción, pero a diferencia de *Vértigo*, lo hace para escapar de su condición de objeto de deseo, no como en el film de Hitchcock, en el que la de ficción -Madeleine- es creada, precisamente, para idear un objeto de deseo que, en realidad, no existía. Como ha dicho Antonio Giménez Rico << Scottie se enamora de una mentira >>.

Veamos esquemáticamente las semejanzas y diferencias entre los cuatro *films*:

<i>Film</i>	<i>Vértigo</i> (1958)	<i>El coleccionista</i> (1965)	<i>Repulsión</i> (1965)	<i>Fascinación</i> (1976)
Sujeto de deseo	Scottie	Freddie	Colin	Michael
Objeto de deseo	Madeleine	Miranda	Carole	Sandra / Amy
Víctima	El sujeto	el objeto	Ambos	el sujeto

### **Variantes en el modelo hitchcockiano**

<b>Evolución del modelo</b>	Wyler ( <i>El coleccionista</i> )
<b>Variación del modelo</b>	De Palma ( <i>Fascinación</i> )
<b>Transformación del modelo</b>	Polanski ( <i>Repulsión</i> )

Esa variación del modelo en *Fascinación* se produce porque en *Vértigo* la víctima en la primera parte es el sujeto –aunque este crea que es el objeto: Madeleine, que lo será realmente en la segunda parte- mientras que en la película de De Palma la primera parte tiene una víctima real, su mujer, y otra construida o ficcional, esto es, el propio sujeto que asume una culpabilidad interpuesta pero que es víctima. En la segunda parte el objeto de deseo, la hija, no se convierte en víctima, como si sucedía en *Vértigo*, porque se produce la *transformación*; de ahí que De Palma recurra al beso giratorio (*travelling* circular) de igual modo que Judy se transforma en la añorada Madeleine, Sandra se revela a Michael como lo que es, su hija Amy.

### **Dante y lo hitchcockiano**

Ya hemos señalado como la obra de Dante influye directamente en *Vértigo* y, por ende, en *Fascinación*. Pero Dante no sólo está presente en el comportamiento de Scottie Ferguson y Michael Courtland, sino también en el Freddie Clegg de *El coleccionista*. Wyler elude las citas cultas en el film, al menos de modo explícito, pero la similitud es un hecho. Así en la novela de Fowles en la que se basa en film podemos leer en el diario de Miranda: <<Lo único insólito de él: cómo me ama. Los Nuevos corrientes no serían capaces de amar como él me ama. Es decir, ciegamente. Absolutamente. Como Dante y Beatriz. Le encanta estar desesperadamente enamorado de mí. Supongo que a Dante le pasaba lo mismo.>><sup>105</sup> Partiendo de *Vértigo*, la combinación del amor dantesco con el hitchcockiano es un elemento muy a tener en cuenta tanto en la película de Wyler como en la de De Palma.

### **Jung, Hitchcock y la *libido*.**

El concepto clásico de la *libido*, presente en autores como Cicerón o Salustio, se identifica, por lo general, con un *deseo apasionado*. En ese sentido la *libido* está muy presente tanto en los personajes de *Vértigo* como en *El coleccionista*, *Repulsión* y *Fascinación*. La *libido* freudiana sería una energía o impulso psíquico de naturaleza fundamentalmente sexual, o también un grado de deseo sexual. Según Jung, Freud define *libido* como una necesidad única y exclusivamente sexual que se produce en la

---

<sup>105</sup>. *El coleccionista*. Edición de Susana Onega, *Op. Cit.* Pág.334

pubertad, con lo cual no podría alimentar unas perversiones infantiles. Pero la libido está presente no sólo en el Scottie hitchcockiano sino también, y aún más, en el Freddie de *El coleccionista*, en la Carole polanskiana y en Amy en *Fascinación*. En estos tres casos, a la variante hitchcockiana se le introduce una novedad, que ya se intuía en *Vértigo* pero que aquí se hace explícita: la infancia. En los tres casos la conducta amorosa o sexual viene determinada por la construcción enfermiza de una *libido* infantil. La teoría jungiana de la *libido* –que parte de ideas de Pierre Janet- puede ser perfectamente aplicada a los personajes de todos estos *films*. <<Los síntomas de una neurosis deben ser comprendidos como funciones exageradas, esto es, sobrecargadas de *libido* y, por tanto aumentadas.>><sup>106</sup> La *libido* existe en todos, lo que puede ocurrir es que exista una falta de *libido* en la superficie. Según Jung ésta permanecería oculta en lo que él denomina lo *no-consciente*. <<Este lugar escondido es lo “no-consciente”, que se suele designar también como lo “inconsciente”, sin enlazar con ese término ningún sentido misterioso. La experiencia psicoanalítica nos ha enseñado que existen sistemas psicológicos no-conscientes que podríamos designar, en analogía con la fantasía consciente, como sistemas inconscientes de fantasías.>><sup>107</sup> Cuando estos *sistemas inconscientes de fantasías* se materializan en hechos reales se produce una contradicción de la que el sujeto no puede escapar. Eso es lo que podría ocurrirle, en mayor o menor medida, a los personajes de los cuatro *films* citados, una materialización de sus deseos inconscientes que les lleva irremediabilmente a la tragedia.

### **Deseo onírico freudiano**

En *La interpretación de los sueños* (primera edición de 1900) Freud establecía que <<Un sueño es la realización (encubierta) de un sueño reprimido.>> En esta célebre obra emplea el término *deseo onírico* referido en una de sus dos formas al deseo que se origina en el inconsciente. Empero esto no tuviese ningún valor empírico sí lo posee desde la perspectiva artística. La obra de Freud ha ejercido una influencia en las artes del siglo XX y, de modo muy particular, en el cine de una magnitud inimaginable. El *deseo onírico* es un concepto que vertebra las primeras obras de Buñuel, las de Cocteau y también las de Hitchcock y que, pasando por el tamiz de *Vértigo*, llega hasta la

---

<sup>106</sup> JUNG, Carl Gustav. *Versuch einer darstellung der psychoanalytischen theórie* (Zurich, 1917). *Teoría del psicoanálisis*. Plaza y Janés, Barcelona, 1972. Págs. 47 y 48.

<sup>107</sup> JUNG, Carl Gustav. *Op. Cit.* Pág.48.



actualidad. La materialización de ese *deseo onírico* es el desencadenante de la tragedia en el caso de los protagonistas citados: Scottie, Carole, Freddie y Michael Courtland. Así, la no potencialización de este elemento por parte de De Palma en *Doble Cuerpo* hace que este *film* no esté a la altura cualitativa de *Vértigo*, *El coleccionista* o *Fascinación* pues estas logran trascender a su misma estructura narrativa y esa trascendencia es, en parte, resultado de una materialización de fantasías, de deseos realizados, llevados a sus últimas consecuencias. Veamos algunos ejemplos.

- a) Scottie logra su deseo, resucitar a Madeleine y aunque vuelve a perderla consigue vencer su acrofobia.
- b) Carole se libera de su trauma infantil – el incesto paterno- asesinando a su casero, pues de este modo ejecuta su *deseo onírico*: matar a su padre.
- c) Freddie materializa su *deseo onírico*, pues lleva a la práctica su plan de poseer a Miranda y hacerla suya hasta su inevitable muerte. (Componente necrófilo).
- d) Michael Courtland, análogamente a Scottie Ferguson, logra *resucitar*, a su amada –su esposa- en el cuerpo de su hija, para sufrir una posterior nueva pérdida (como la de Eurídice por Orfeo) al descubrir el engaño. Pierde una esposa pero recupera una hija. Ésta también logra la realización de ese deseo reprimido: su complejo de Electra.

### **Acrofobia**

Veamos una aproximación al término. Acrofobia: <<Miedo neurótico a los sitios altos, miedo específico a caerse. Freud (1900), retrotrajo la fobia al sentimiento placentero que despierta en el niño cuando se le mece o tira al aire, es decir, a la consiguiente connotación incestuosa de estos sentimientos. Sugirió que era aquí donde debía buscarse la raíz de la fobia. La caída desde un sitio alto puede representar un castigo por deseos sexuales o agresivos.>><sup>108</sup> La acrofobia padecida por Scottie Ferguson unida a su erotomanía primordialmente fetichista y, quizá, excepcionalmente necrófila es probable que no resista una interpretación psicoanalista seria. Siguiendo a Freud la raíz del vértigo patológico de Scottie habría que vincularlo a sentimientos

---

<sup>108</sup> EIDELBERG, Ludwin ( Director de la obra), *Enciclopedia del psicoanálisis*, Editorial Espaxs, Barcelona, 1971. Pág. 185

incestuosos o a una forma autoflagelante de deseos sexuales o agresivos. En el primer caso, Madeleine bien pudiera ser la resurrección de su madre, una figura edípica de deseo; en el segundo el vértigo sería un modo de reprimir su conducta sexual hacia el objeto amado –Madeleine-; pero Freud nos habla también de *deseos agresivos* y no olvidemos que, conscientemente o no, Scottie termina por provocar la muerte de Judy al obligarla a volver al campanario.

## Otros films

### BLAKE EDWARDS: *Experiment in terror (Chantaje contra una mujer , 1962):*

**Director:** Blake Edwards

**Guión:** Gordon Gordon y Mildred Gordon (alias “The Gordons”), según su novela *Operation Terror*.

**Fotografía:** Philip H. Lathrop

**Música:** Henry Mancini

**Montaje:** Patrick McCormack

**Dirección Artística:** Robert Peterson

**Decorados:** James M. Crowe.

**Productor:** Blake Edwards y Don Peters (productor asociado)

**Intèrpretes:** Glenn Ford (John “Rip” Ripley), Lee Remick (Kelly Sherwood), Stephanie Powers (Toby Sherwood), Roy Poole (Brad) y Al Avalon (secuestrador).

*Experiment in Terror (Chantaje contra una mujer, 1962)*, parece tomar elementos de *Vértigo* y de *Psicosis* para realizar una relectura del *film noir*, género y/o estilo al que desde luego no pertenecen ninguna de estas dos películas. Sin conocer el motivo, este innovador film pasó prácticamente desapercibido. Ni la crítica americana, francesa o la española le prestaron la debida atención en el momento de su estreno, y si nos remontamos a fechas más recientes –1980- sorprende que auténticos especialistas en el género como Javier Coma y José María Latorre, no la mencionen en su conocido e interesantísimo estudio *Luces y sombras del cine negro*, como si se tratara de una película menor. El hecho de que sea una obra semiolvidada quizá estribe en el sello de director de comedias al que parece condenado y encasillado definitivamente Blake Edwards, por lo que *Chantaje contra una mujer* no sería más que un policíaco, auténtico oasis en su filmografía, como años después lo sería el western *Wild Rovers*<sup>109</sup> (*Dos hombres contra el oeste*, 1971). Pero entre la crítica española quien sí apreciaba

---

<sup>109</sup> Magnífico ejemplo de film crepuscular que recuerda irremediamente a Sam Peckinpah y muy especialmente a la sublime *Ride the High Country (Duelo en la alta sierra, 1962)*. Rememoración que se acentúa por la presencia de William Holden, actor que pese a haber trabajado con Peckinpah en una sola ocasión, *The Wild Bunch (Grupo Salvaje-*, 1969), ha unido su figura para siempre a la de el “hermano perro indio”, por utilizar la expresión con la que el propio Peckinpah bautizó al escritor y cineasta Gonzalo Suárez.

*Chantaje contra una mujer* era José Luís Guarner –quien si no, no en vano es considerado uno de los mejores críticos cinematográficos – cuando calificaba el film de <<memorable>> y <<sobresaliente incursión de Blake Edwards en el cine negro>>. <sup>110</sup>

El inicio del film ya nos traslada de inmediato a *Vértigo*:

1. Gran Plano General del puente Golden Gate, en escorzo.
2. Plano cenital del descapotable de Ms. Sherwood.
3. Plano frontal del coche.
4. Primer plano de Ms. Sherwood. Presentación de perfil, - como en *Vértigo*.
5. *Travelling* lateral en plano general del descapotable cruzando el puente.
6. Panorámica vertical (con grúa), plano general de la casa.

Veamos resumidos algunos elementos comunes entre el *film* de Edwards y otras obras comentadas:

- Al igual que *Vértigo* la acción se desarrolla en San Francisco, un espacio nocturno y permanentemente neblinoso que actúa como un microcosmos de los peligros de la sociedad norteamericana del bienestar, justo antes del fin de la era Kennedy. Las persecuciones en coche por la ciudad, en este caso son nocturnas, pero también nos acercan al San Francisco hitchcockiano.

- John Ripley (Glenn Ford), como Scottie Ferguson, es un detective de la policía de San Francisco que también se enamora de la heroína, aunque esto se insinúa al espectador en el juego de miradas y en ningún momento del *film* se producirá el romance explícito. Aunque a uno le quede siempre el anhelo de que éste se producirá *más allá* del final.

- Kelly Sherwood (Lee Remick), como el Freddie de *El coleccionista* o la Marion Crane de *Psicosis*, es una empleada de banco que se ve constantemente amenazada.

---

<sup>110</sup> GUARNER, José Luis. *Op. Cit.* Pág.64.

- El disfraz como creación de otra personalidad (algo, que en cierto modo, ya hace Judy para llegar a ser Madeleine). En *Chantaje contra una mujer* para que el asesino pueda burlar a la policía y amenazar a Kelly Sherwood en los baños de una cafetería, recurre a un disfraz de mujer. Va vestido de negro, como una anciana, su aspecto es casi idéntico a la madre momificada de Norman Bates en *Psicosis*, que asimismo es el propio Bates disfrazado de su madre, como todo el mundo sabe.

- Deseo erótico no consumado. Primero es secuestrada Lee Remick y luego Toby -que sufre un intento de violación. En la secuencia del intento de violación, posterior al secuestro, Toby se nos muestra en sujetador como dos años antes hiciera Janet Leigh en *Psicosis*.

Y, para concluir, un mimetismo kubrickiano que, a buen seguro, más de uno habrá reconocido: el asesinato de la señora Ashton. Esta secuencia de los maniqués toma como referencia directa al Kubrick de *Killer's Kiss (El beso del asesino, 1955)*, cuando Davy Gordon (Jaime Smith) es amenazado en un almacén de maniqués -en ambos casos absolutamente lleno de esos muñecos que cuelgan del techo, se amontonan por el suelo etc.- por Vincent Rapallo (Frank Silvera) que también trata de asesinarlo. Por cierto que el comienzo de este film es deudor del impulso *voyeurista* presente en *La ventana indiscreta*, cuando Davy espía a Gloria Price (interpretada por la hermosa y desconocida rubia Irene Kane, que misteriosamente no volvería a trabajar en cine) a través de las ventanas de sus respectivos apartamentos.

Blake Edwards (Tulsa, Oklahoma, 1922)

Gloria (Irene Kane) objeto escópico del voyeur en  
*Killer's Kiss (El beso del asesino, 1955)*, de Stanley  
Kubrick

**PATRICE LECONTE: *Monsieur Hire* (1989)****Dirección :**Patrice Leconte**Guión:** Patrice Leconte y Patrick Dewolf, basado en la novela *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, de George Simenon.**Fotografía:** Denis Lenoir**Música:** Michael Nyman. Y el “Cuarteto en G menor, opus 25”, de Johannes Brahms**Montaje:** Joëlle Hache**Producción:** Philippe Carcassonne y René Cleitman.**Intèrpretes:** Michel Blanc (Monsieur Hire), Sandrine Bonnaire (Alice), Luc Thuillier (Emile), André Wills (Inspector).

Patrice Leconte

George Simenon

El, casi siempre, brillante cineasta Patrice Leconte,<sup>111</sup> ofrece en *Monsieur Hire* (1989) su propia visión del complejo fenómeno del *voyeurismo*, adaptando a uno de los novelistas predilectos de Hitchcock, George Simenon. El escritor belga rompe los arquetipos de la novela policíaca, al profundizar en el análisis de los personajes y en su ambiente ya que, para Simenon, el crimen y la crueldad no son simples pretextos para desencadenar el mecanismo policiaco, sino consecuencia de la indagación psicológica y humana. Esto es algo que lo emparenta con Hitchcock. Leconte trastada perfectamente en imágenes el texto de la novela *Les Fiançailles de Monsieur Hire* (*Los esponsales de Monsieur Hire*), pero la sombra de Hitchcock es muy alargada. La idealización de la mujer, el crimen, el objeto de deseo imposible, la pulsión de las obsesiones del protagonista.... Todo nos recuerda a *Vértigo*, y también a *La ventana indiscreta*.

---

<sup>111</sup> Patrice Leconte (París, 1947) ha dirigido más de una veintena de films desde su debut en 1975 con *Les vécés étaient fermés de l'interieur*, a la que siguió *Les Bronzés* (1978). Otros títulos destacados en España de su filmografía son la excelente *Le Mari de la coiffeuse* (*El marido de la peluquera*, 1990), *Tango* (1993), *Ridicule* (1996), *La Fille sur le pont* (*La chica del puente*, 1999), *La Veuve de Saint-Pierre* (*La viuda de Saint-Pierre*, 2000), *Félix et Lola* (*Félix y Lola*, 2001), *Rue des plaisirs* (2002), *L'homme du train* (*El hombre del tren*, 2003) y *Confidences trop intimes* (2004). Leconte ha sido guionista de la mayoría de sus largometrajes. Asimismo dirigió el episodio *Toi, si je voulais* de la serie de televisión *Sueurs froides* (1988), curiosamente un año antes de la realización de la hitchcockiana *Monsieur Hire*. Y digo curiosamente porque *Sueurs froides* es el título del relato en que se basa *Vertigo: D'entre les morts* de Boileau y Narcejac, publicado en “Editions Denoël”.

El final del *film* con un plano medio de *Monsieur Hire* colgado del canalón del tejado es exactamente igual al conocido plano de Scottie en el inicio de *Vértigo*. Además cuando Hire cae al vacío, Leconte recurre a un plano de cámara subjetiva, cómo cuando Scottie mira hacia abajo (Hitchcock emplea el *zoom* hacia adelante combinado con *travelling* hacia atrás) y luego, Hire, mira arriba, por última vez, hacia su amada Alice que lo observa desde la ventana sin inmutarse. Ella es su última visión antes de que le llegue la muerte. Si en *Vértigo* la tragedia se produce con la muerte del personaje idealizado – Madeleine/Judy- en *Monsieur Hire* lo será con la del idealizador. Además existe el paralelismo entre Madeleine y Alice, pues ambas crean una trama en la que enredar al sujeto de deseo, sin duda, un elemento común en ciertas novelas policíacas. La impronta de Simenon (belga que, como es sabido, escribió en francés) en los franceses Boileau y Narcejac es muy clara. La sublime música de Michael Nyman, con el virtuoso violinista Alexander Balanescu –músico habitual del compositor inglés en varios films de Peter Greenaway– intensifica aún más esta pasional y sorprendente obsesión de Monsieur Hire.

### ***Chabrol: Los fantasmas del sombrerero***

*Monsieur Hire* no es la primera obra que vincula directamente la obra literaria de Simenon con la fílmica de Hitchcock. Si hay que buscar un antecedente cinefílico Claude Chabrol hizo lo propio siete años antes que Leconte en *Les fantômes du chapelier* (*Los fantasmas del sombrerero*, 1982), espléndida adaptación de la novela homónima de Simenon con guión del mismo Chabrol. Una obsesiva y extraña película plagada de referencias explícitas a gran cantidad de *films* de Hitchcock excepto a *Vértigo*, curiosamente. Así *Los fantasmas del sombrerero* es un auténtico desfile de obsesiones hitchcockianas y citas directas a *La ventana indiscreta*, *Encadenados*, *Psicosis* y *Frenesí* (esa pulcritud con que trata la comida Chabrol, casi tan importante como los asesinatos) y otras más sutiles como *Shadow of a doubt* (*La sombra de una duda*, 1943). Chabrol hasta se permite el detalle de mostrarnos un *cameo* del propio Hitchcock al presentarlo en la foto de portada de una revista que cuelga de la pared exterior de un kiosco. No se trata de un plano detalle ni de un inserto – Chabrol es más elegante- sino de una panorámica lateral que sigue al personaje de Léon Labbé (espléndido Michel Serrault) y de pasada deja a la vista el rostro de Hitchcock. Es, a su vez, un doble homenaje, pues Hitchcock ya había hecho un *cameo* similar en

*Náufragos*, al aparecer en la foto de un periódico anunciado un producto adelgazante. Volviendo a Chabrol cabe recordar que en 1957, con tan sólo veintisiete años, escribió junto a Eric Rohmer un libro mítico sobre Hitchcock que supuso la constatación como *auteur* del maestro.

*Los fantasmas del sombrerero* también incluye citas más o menos evidentes a Buñuel -*Belle de Jour*, *Ensayo de un crimen*, *Tristana*- y a Fritz Lang -*M*, *El vampiro de Dusseldorf*-, aunque muchas de las referencias provienen lógicamente de Simenon: el *film* es subyugante y desconcertante a partes iguales, casi una obra maestra. Sus callejuelas empedradas, las casonas y la lluvia de esta pequeña ciudad de la Bretaña me recuerdan mucho el casco viejo de Santiago de Compostela. La misma húmeda frialdad, los mismos viejos interiores en madera de los establecimientos, las fachadas de granito, las ventanas enmarcadas, en fin, hasta la misma luz difusa...



## **CURTIS HANSON *The Bedroom Window* ( *Falso Testigo*, 1987)**

**Dirección:** Curtis Hanson

**Guión:** Curtis Hanson y Anne Holden, basado en la novela *The Witnesses*, de Anne Holden

**Fotografía:** Gilbert Taylor

**Música:** Patrick Gleeson

**Montaje:** Scott Conrad

**Dirección Artística:** Rafael Caro y Vincent Peranio

**Decorados:** Hilton Rosemarin

**Producción:** Martha Schumacher y Robert Towne

**Intérpretes:** Steve Guttenberg (Terry Lambert), Elizabeth McGovern (Denise), Isabelle Huppert (Sylvia), Paul Shenar (Collin), Carl Lumbly (Quirke).

Curtis Hanson (Nevada, 1945) siempre ha sido un director que ha reconocido la impronta del suspense hitchcockiano en muchos de sus films, sobre todo en la truculenta historia escrita por Amanda Silver: *The Hand that Rocks the Cradle* (*La mano que mece la cuna*, 1992). En *The Bedroom Window* (*Falso Testigo*, 1987) presenta una analogía muy evidente en la *transformación* de su principal personaje femenino. Así, cuando hace que Denise (Elizabeth McGovern<sup>112</sup>) pase de morena a rubia está haciendo un guiño sustentado en el cambio experimentado por Kim Novak en *Vértigo*, de una terrenal Judy Barton, de pelo castaño y suelto, a la etérea Madeleine, rubia y con el consabido moño caracoleado. *Falso Testigo* es una película que, desde luego, no pasará a la historia del cine de suspense pero que presenta algunos , llamémosle, “homenajes” al cine de Hitchcock y no sólo a *Vértigo*, también a *La Ventana Indiscreta*, como ya atisbamos en su título original. Por suerte para Hanson y para nosotros los espectadores, su reincidencia en las relecturas del cine de género se saldará con obras mucho más redondas como *L.A. Confidential* (*L.A. Confidencial*, 1997) inteligente reinterpretación del *film noir* que a finales de los noventa reabrió un debate eterno (Cine negro: ¿Género o estilo?).

---

<sup>112</sup> La inolvidable intérprete de Sergio Leone en la obra maestra *Once upon a time in America* (*Èrase una vez en América*, 1984). Elizabeth McGovern en sus escenas con Robert De Niro logró sus mejores momentos como actriz.

Quizá el mayor acierto de Hanson en *Falso Testigo* haya sido rodearse de dos prestigiosos profesionales. Por un lado el mítico Robert Towne en calidad de productor, cuyo mayor logro profesional ha sido escribir el agudo guión de la genial *Chinatown* (*Ídem*, 1974), de Roman Polanski, en la línea de las mejores narraciones de Dashiell Hammett. Por otro el ya citado Gilbert Taylor, un operador muy apropiado para este *film* de suspense puesto que, como ya hemos dicho, trabajó con Polanski y Hitchcock en *Repulsión* y *Frenesí*, respectivamente.

Citas más o menos veladas o explícitas al cine de Hitchcock las encontramos en muchas obras del reciente cine estadounidense y sería una labor absurda e interminable localizarlas. En el caso de *Vértigo*, podríamos citar *Still of the Night* (*Bajo Sospecha*, 1982), del excelente guionista y correcto cineasta Robert Benton ( *Dallas*, 1932) y *Basic Instinct* (*Instinto básico*, 1992), de Paul Verhoeven (Amsterdam, 1938). Sin olvidarnos de dos secuencias de la película de ciencia ficción *Twelve Monkeys* (*Doce Monos*, 1995), dirigida por Terry Gilliam (Minneapolis, 1940): la primera es la proyección del *film Vértigo* en un cine de barrio de Philadelphia y la segunda la escena final del aeropuerto, ambas secuencias protagonizadas por Bruce Willis y Madeleine Stowe. Gilliam homenajea a *Vértigo* en el año del centenario del cine, utilizando parte de la banda sonora original de Bernard Herrmann.

## UN CASO APARTE DE CORTOMETRAJE:

### **GRAEME BURFOOT: *The Beneficiary* (La Beneficiaria , 1997):**

**Director y guión:** Graeme Burfoot

**Fotografía:** Danny Pope

**Música:** Stephen Rae

**Montaje:** Peter Blaxlend

**Productor:** Jude Lengel

**Diseño de producción:** Martín O' Nelly.

**Intèrpretes:** Barry Otto (Lenart Dunbar), Helene Joy (Helen Desareé ).

Este original e interesante cortometraje realizado por el especialista Graeme Burfoot narra un caso de intriga con numerosos interrogantes que sólo se desvelarán al final del mismo. La historia cuenta como Helen Desareé trata de hacerse con la fortuna de su difunta y millonaria madre. Para ello contrata a Lenart Dunbar, visitándolo repetidas veces en su despacho, siempre a las cuatro y cuarto. Éste gracias a un recibo de la carnicería de la señora Desareé descubre que Helen, la beneficiaria, ha asesinado a su madre. En el reverso del recibo está escrito de puño y letra de la difunta que Helen la visitará el lunes a las cuatro y cuarto, día de su muerte. Cuando intenta chantajearla Helen reacciona violentamente y asesina a Lenart Dunbar con la máquina de escribir.

Dos personajes y un único decorado –el despacho de Dunbar-<sup>113</sup>, apoyados en un excelente guión, una inusual fotografía de Danny Pope y una desconcertante música de Stephen Rae (influido por Philip Glass y por Michael Nyman) perfectamente integrada en el montaje de cada plano dan como resultado este inquietante cortometraje. Pero lo hitckcockiano no está explícito en nada de lo mencionado, sino en un homenaje de Burfoot al maestro. Cuando Lenart Dunbar chantajea a la señorita Desareé observamos un primer plano suyo. Sus ojos abiertos en exceso, transmiten sorpresa e ira, y sus pupilas presentan dos espirales resplandecientes. Cualquier cinéfilo se dará

---

<sup>113</sup> Graeme Burfoot parece moverse bien con esa limitación espacio-temporal, algo que agradaba mucho a Hitchcock –*Alarma en el expreso, Náufragos, Crimen perfecto, La ventana indiscreta*-. Por otra parte la intriga apoyada en sólo dos personajes nos lleva irremediabilmente al conocido film *Sleuth* (*La huella*, 1972), de Joseph Leo Mankiewicz, basado en la obra teatral de Anthony Shaffer, responsable asimismo del guión.

cuenta del guiño a *Vértigo*: los ojos de Helene Joy nos trasladan de inmediato a los de Kim Novak en los mencionados créditos de Saul Bass.

Recientemente los cineastas influidos por *Vértigo* parecen aflorar con gran asiduidad y a Wyler, Polanski, De Palma, Edwards, Leconte y Hanson se le unen otros directores contemporáneos como Scorsese, Lars von Trier, Chris Marker, Gus van Sant y, en nuestro país Ricardo Franco, Manuel Gómez Pereira y, sobre todo, Alejandro Amenábar. Veamos, en breves pinceladas, que ocurre con los españoles.

## CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS NOVENTA

### RICARDO FRANCO: *Lágrimas negras* (1998)

**Dirección:** Ricardo Franco y Fernando Bauluz

**Guión:** Ricardo Franco y Ángeles González Sinde.

**Fotografía:** Gonzalo F. Berridi

**Música:** Eva Gancedo

**Diseño de producción:** Esperanza Cobos

**Dirección Artística:** Juan Botella

**Producción:** Fernando Bovaira, Gustavo Ferrada y José Nolla.

**Intérpretes:** Ariadna Gil (Isabel), Fele Martínez (Andrés), Elena Anaya (Alicia), Ana Risueño (Cinta).

Ricardo Franco falleció durante el rodaje de *Lágrimas Negras* y fue sustituido por su amigo Fernando Bauluz. La historia que nos relata el *film* es la propia vida de Ricardo Franco, una dolorosa historia que sufrió cuando conoció a la actriz Jean Seberg, lo que le produjo una pasión absolutamente aniquiladora. Aunque algunos espectadores creen que era francesa, Seberg nació en Marshalltown (Iowa, Estados Unidos) en 1938 y su entrada en el cine se produjo tras ser elegida por Otto Preminger, entre más de tres mil candidatas, para interpretar a Santa Juana en *Saint Joan* (*Santa Juana*, 1957), adaptación de Graham Greene para Preminger de la obra teatral de George Bernard Shaw. Posteriormente volvería a rodar con el talentoso y perfeccionista director

austriaco esa obra de arte llamada *Bonjour Tristesse*<sup>114</sup> (*Buenos días tristeza*, 1958) -partiendo de una execrable novelita de Françoise Sagan-, al lado de unos espléndidos David Niven y Deborah Kerr. Durante el rodaje en París conoció a Jean-Luc Godard que le concedería el papel de Patricia Franchini en la mítica *À bout de Soufflé*<sup>115</sup> (*Al final de la escapada*, 1959), su obra más conocida junto a *Lilith* (*Ídem*, 1964), la última pieza escrita y dirigida por el gran Robert Rossen, con una portentosa fotografía de Eugen Shüfftan y una no menos brillante partitura de Kenyon Hopkins, en donde interpreta su mejor papel, el de Lilith, una atractiva ninfómana mentalmente enferma y objeto de deseo de Vincent Bruce (Warren Beaty), una pulsión tan desgarradora, si cabe, como la de *Vértigo* y que acaba por desatar un intensísimo drama pasional.

A modo de presagio –el de Lilith– en la vida real Jean Seberg también fue presa de la locura, una aguda esquizofrenia que la condujo a un supuesto suicidio en extrañas circunstancias, en 1979. La relación en vida de la actriz con la extrema derecha estadounidense y con los Panteras Negras hizo que algunos avispados, aprovechando la coyuntura sociopolítica del momento, hablaran de una conspiración de la mismísima CIA para asesinarla. En fin. Lo único relevante en este caso es que Ricardo Franco traslada su vivencia personal a la del personaje interpretado por Fele Martínez, obnubilado por un creciente *amour fou* hacia Ariadna Gil – trasunto de la Seberg-, una mujer que es dos, doble cuerpo y doble alma. Franco emplea para ello un esquema próximo al de Madeleine/Judy en *Vértigo*, y, por si quedase alguna duda, nos lo recuerda en la secuencia del acantilado, auténtico homenaje directo al *film* de Hitchcock.

---

<sup>114</sup> La originalidad de la película reside en su propuesta fotográfica –obra de Georges Perinal–, ya que las secuencias invernales en París son en blanco y negro mientras que las estivales en la Costa Azul (a modo de *flashbacks*) son en Technicolor. Curiosamente hay algunos puntos de conexión entre esta obra y *Vértigo*, más allá del hecho casual de haber sido rodadas el mismo año, 1958. Los innovadores títulos de crédito también son obra del diseñador Saul Bass, y la personalidad de la protagonista está asimismo marcada por evidentes connotaciones freudianas, en este caso un enfermizo complejo de Edipo de difícil superación.

<sup>115</sup> SARRIS, Andrew. << De todos modos el personaje de Jean Seberg es una continuación del de *Bonjour Tristesse*. Podría haber tomado su último encuadre y haberlo fundido con el título “tres años después”.>> Declaraciones de Jean-Luc Godard en NY Film Bulletin, núm.46,1964. Reproducida en “Entrevistas con directores de cine”, de Andrew Sarris. *Op. Cit.* Pág.146.

## **MANUEL GÓMEZ PEREIRA: *Entre las piernas* (1999)**

**Dirección:** Manuel Gómez Pereira

**Guión:** Manuel Gómez Pereira, Yolanda García Serrano, Juan Luis Iborra y Joaquín Oristrell.

**Fotografía:** Juan Amorós

**Música:** Bernardo Bonezzi

**Montaje:** José Salcedo

**Dirección Artística:** Alain Baine

**Sonido:** Iván Marín

**Producción:** César Benítez (productor ejecutivo), Thierry Forte y Francisco Ramos (productores asociados).

**Intèrpretes:** Victoria Abril (Miranda). Javier Bardem (Javier), Carmelo Gómez (Félix), Juan Diego (Jareño), Sergi López (Claudio), Javier Albalá (Juancar).

Este film de Gómez Pereira presenta similitudes con *Vértigo* en aspectos concretos:

1. Secuencia en la que Javier (Javier Bardem) recibe una felación de Miranda (el mismo nombre que el personaje femenino de *El coleccionista*), interpretada Victoria Abril, y su mente le traslada al momento del crimen, cuando mata al guionista travestido de mujer: inspirándose evidentemente en la secuencia de las caballerizas. Está con una mujer (en realidad un hombre disfrazado) y cree estar con otra, al igual que en *Vértigo* está con una mujer y cree estar con otra (aunque en realidad se trate de la misma).

2. El personaje de Javier también sufre una enfermedad, su loca adicción al sexo, que le impide relacionarse de un modo normal, o si se prefiere convencional, con las personas del sexo puesto.

3. Los títulos de crédito están inspirados en los diseñados por Saul Bass en *Vértigo*. Asimismo la banda sonora de Bernardo Bonezzi (colaborador habitual de Pedro Almodóvar entre 1982-1990) presenta reminiscencias totalmente hermanianas.

Por otra parte cabe destacar la sobresaliente fotografía de Juan Amorós ( responsable de grandes trabajos en *Fanny Pelopaja*,1984, de Vicente Aranda y *Tiempo de Silencio*, 1986, de Mario Camus).

**ALEJANDRO AMENÁBAR: *Abre los ojos* (1998)**

**Dirección:** Alejandro Amenábar

**Guión:** Alejandro Amenábar y Mateo Gil.

**Fotografía:** Hans Burman

**Música:** Alejandro Amenábar y Mariano Marín.

**Montaje:** María Elena Sáinz de Rozas

**Dirección Artística:** Wolfgang Burmann

**Decorados:** Carola Angulo

**Producción:** Fernando Bovaira y José Luis Cuerda.

**Productores asociados:** Ana Amigo, Andrea Occhipinti y Alain Sarde.

**Intérpretes:** Eduardo Noriega (César), Penélope Cruz ( Sofía), Nawja Nimri (Nuria), Chete Lera (Antonio), Fele Martínez (Pelayo).

El joven cineasta Alejandro Amenábar ha confesado en múltiples ocasiones su admiración por Hitchcock y Kubrick, entre otros. La comentada secuencia de *Vértigo* de la luz verde, en el hotel Empire, es reproducida, adaptada y reconstruida a la estética y la narración de Amenábar en la magnífica cinta *Abre los ojos*. Como Judy ante Scottie la aparición de Sofía (Penélope Cruz) ante César (Eduardo Noriega), parece surgir de entre un halo de luz, siendo un homenaje reconocido por el propio realizador de la más famosa escena del *film* de Hitchcock y uno de los momentos cumbre de la película. Además, el personaje de César nos remite, como ha apuntado más de un crítico, al de Scottie en *Vértigo*. Amenábar reconoce que la secuencia final de *Abre los ojos*, aquella en la que César cae al vacío desde la azotea de un edificio, es un homenaje a *Vértigo*, homenaje que, como ya hemos señalado, había realizado Patrice Leconte nueve años antes en *Monsieur Hire* y que también observaremos en *The Game* (*Ídem*, 1997), de David Fincher. Pero Amenábar<sup>116</sup>, contra lo que pudiera parecer, no considera *Vértigo* como una obra perfecta, según dice tiene dos errores:

---

<sup>116</sup> RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti. *Amenábar. Vocación de intriga*. Ed. Páginas de Espuma, Madrid, 2002. Para conocer sus opiniones al respecto de *Vértigo* véanse págs. 81 y 82. También reconoce una concomitancia entre *Vestida para matar*, de De Palma, y *Abre los ojos*: la secuencia de la persecución.

1) desvela el misterio de la verdadera personalidad de Madeleine a mitad del metraje, y 2) la carta escrita leída en *off* por Madeleine y no enviada, que califica de recurso un poco <<chapucero>>.

En el segundo caso es probable que el recurso de la carta rota sea un error de guión (por lo tanto atribuible a Hitchcock y a sus guionistas Alec Coppel y, sobre todo, Samuel Taylor) porque se pasa de la narración subjetiva a la del narrador omnisciente, nosotros, espectadores vemos más allá de lo que vé Scottie, ya no somos sus mismos ojos. Pero no ocurre lo mismo con el primer caso. Desvelar el misterio de quién es Madeleine es uno de los grandes aciertos de *Vértigo*, ya que transforma la intriga policíaca en otra intriga de *amour fou*, ¿descubrirá Scottie la verdadera identidad de Judy/Madeleine?, y... si así fuese...¿Qué ocurrirá?, ¿Será perdonada? Ya dijimos que a Hitchcock no le interesa lo más mínimo el *whodunit*. Lo que Amenábar considera un error (quizá condicionado por su afición a los finales-sorpresa en sus *films*) es una de las bazas primordiales de *Vértigo*, deja desconcertado al espectador que ya no sabe a qué atenerse durante el resto de la película. La prueba de que Hitchcock consideraba esta “ruptura” narrativa como un acierto es que dos años después volverá a utilizarla de manera más drástica, si cabe, en *Psicosis*.



## FICHA TÉCNICA DE VÉRTIGO

**Título original:** *Vertigo*. **Director:** Alfred Hitchcock. **Productores:** Herbert Coleman y Alfred Hitchcock (no acreditado). **Guión:** Alec Coppel y Samuel Taylor, a partir de la novela “*D’entre les morts*”, de Pierre Boileau y Thomas Narcejac. **Música original:** Bernard Herrmann. **Director de fotografía:** Robert Burks. **Montaje:** George Tomasini. **Dirección artística:** Henry Bumstead y Hal Pereira. **Decorados:** Sam Comer y Frank R. McKelvy. **Sonido:** Winston H. Leverett y Harold Lewis. **Vestuario:** Edith Head. **Maquillaje:** Wally Westmore. **Peluquería:** Nellie Manley. **Asistente de dirección:** Daniel McCauley. **Manager de producción:** C.O. Erickson (no acreditado). **Diseñador de títulos de crédito:** Saul Bass. **Efectos especiales:** Farciot Edouart (Proceso fotográfico), Wallace Kelley (Proceso fotográfico) y John P. Fulton (Efectos Fotográficos Especiales). **Secuencia especial y pintura de Carlotta Valdés:** creados por John Ferren. **Consultor de color:** Richard Mueller. **Director de fotografía de la Segunda Unidad:** Leonard J. South. **Efectos ópticos:** Paul K. Lerpae. **Operadores de cámara de la Segunda Unidad:** John Burton, Gordon Kaifer e Irmin Roberts (no acreditados). **Especialistas:** Polly Burson y Ted Mapes (no acreditados). **Color:** *Technicolor*. **Duración:** 128 minutos. **Nacionalidad:** Estados Unidos. **Año de estreno:** 1958

### **Ficha artística:**

James Stewart (Detective John “Scottie” Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster/ Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midge Wood), Tom Helmore (Gavin Elster), Henry Jones (Coronel), Raymond Bayley (Doctor de “Scottie”), Ellen Corby (repcionista del Hotel McKittrick), Konstantin Shayne (Pop Leibel) y Lee Patrick.

**Actores no acreditados:** Isabel Analla, Jack Ano, John Benson, Margaret Brayton, Paul Bryar, Jean Corbett, Bruno Della Santina, Roxann Delman, Molly Dodd, Carlo Dotto, Bess Flowers, Joanne Genthon, Don Giovanni, Roland Gotti, Fred Graham, Buck Harrington, Alfred Hitchcock, June Jocelyn, David McElhatton, Miliza Milo, Forbes Murray, Julian Petrucci, William Remick, Jack Richardson, Jeffrey Sayre, Nina Shipman, Dori Simmons, Ed Stevlingson y Sara Taft.

## **Filmografías y semblanzas del equipo técnico de *Vértigo***

***Dirección: Alfred Hitchcock (1899-1980)***

### **Filmografía de Alfred Hitchcock como director**

*Number 13* (1922, inacabada).

*Always Tell Your Wife* (1923, no acreditado).

*The Pleasure Garden* (*El jardín de la alegría*, 1926) Guión: Eliot Stannard, según la novela de Oliver Sandys.

*The Mountain Eagle* (*El águila de la montaña*, 1926) Guión: Eliot Stannard.

*The Lodger* (*El enemigo de las rubias*, 1926) Guión: Alfred Hitchcock y Elliot Stannard.

*The Ring* (*El ring*, 1927) Guión: Alfred Hitchcock.

*Easy Virtue* (1927) Guión: Eliot Stannard, basado en la obra de Noël Coward.

*Downhill* (1927) Guión: Eliot Stannard, basado en la obra teatral de Ivor Novello y Constance Collier.

*The Farmer's Wife* (1928) Guión: Alfred Hitchcock, basado en la obra de Eden Philpotts.

*Champagne* (1928) Guión: Eliot Stannard.

*The Manxman* (1929) Guión: Eliot Stannard, basado en la novela de Hal Caine.

*Blackmail* (*La muchacha de Londres*, 1929) Guión: Alfred Hitchcock, Charles Bennett, Benn W. Levy.

*Murder!* (*Asesinato*, 1930) Guión: Alma Reville, según una adaptación de Alfred Hitchcock y Walter Mycroft.

*Mary* (1930).

*Juno and the Paycock* (1930) Guión: Alfred Hitchcock, Alma Reville, basado en la obra de Sean O'Casey.

*Elstree Calling* (1930, dirige algunos sketches) Guión: Val Valentine.

*The Skin Game* (1931) Guión: Alfred Hitchcock, Alma Reville, basado en la obra de John Galsworthy.

*Rich and Strange* (1932) Guión: Alfred Hitchcock, Alma Reville.

*Number Seventeen* (*El número 17*, 1932) Guión: Alfred Hitchcock, según la obra de Jefferson Farjeon.

*Waltzes from Vienna* (*Valses de Viena*, 1933) Guión: Alma Reville, Guy Bolton.

*The Man Who Knew Too Much (El hombre que sabía demasiado, 1934)* Guión: A.R. Rawlinson, D.B.

*The 39 Steps (Los 39 escalones, 1935)* Guión: Charles Bennett, Alma Reville, basado en la novela de John Buchan.

*Secret Agent (El agente secreto, 1936)* Guión: Charles Bennett.

*Sabotage (1936)* Guión: Charles Bennett, basado en la novela de Joseph Conrad.

*Young and Innocent (Inocencia y juventud, 1937)* Guión: Charles Bennett, Gerald Savory, basado en la novela de Joséphine Tey.

*The Lady Vanishes (Alarma en el expreso, 1938)* Guión: Sydney Gilliat, Frank Launder, basado en la novela de Ethel Lina White.

*Jamaica Inn (La posada de Jamaica, 1939)* Guión: Sidney Gilliat, Joan Harrison, basado la novela Daphne du Maurier.

*Rebecca (Rebeca, 1940)* Guión: Robert E. Sherwood, Joan Harrison.

*Foreign Correspondent (Enviado especial, 1940)* Guión: Charles Bennett, Joan Harrison.

*Mr. & Mrs. Smith (Matrimonio original, 1941)* Guión: Norman Krasna.

*Suspicion (Sospecha, 1941)* Guión: Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville.

*Saboteur (Sabotaje, 1942)* Guión: Peter Viertel, Joan Harrison, Dorothy Parker.

*Shadow of a Doubt (La sombra de una duda, 1943)* Guión: Thornton Wilder, Alma Reville, Sally Benson.

*Lifeboat (Náufragos, 1944)* Guión: Jo Swerling, basado en una historia de John Steinbeck.

*Bon Voyage (1944, cortometraje)* Guión: J.O.C. Orton, Angus McPhail

*Aventure malgache (1944, cortometraje).*

*Spellbound (Recuerda, 1945)* Guión: Ben Hetch, basado en la novela Francis Beeding.

*Notorious (Encadenados, 1946)* Guión: Ben Hetch.

*The Paradine Case (El proceso Paradine, 1947)* Guión: David O'Selnick, basado en la obra de Robert Hitchens.

*Rope (La soga, 1948)* Guión: Arthur Laurents, basado en la obra de Patrick Hamilton.

*Under Capricorn (Atormentada, 1949)* Guión: James Bridie, basado en la novela de Helen Simpson.

*Stage Fright (Pánico en la escena, 1950)* Guión: Whitfield Cook.

*Strangers on a Train (Estraños en un tren, 1951)* Guión: Raymond Chandler, Czenzi Ormonde, basado en la novela de Patricia Highsmith.

*I Confess (Yo confieso, 1953)* Guión: George Tabori, William Archibald, basado en la obra de Paul Anthelme.

*Dial M for Murder (Crimen perfecto, 1954)* Guión: Alfred Hitchcock, basado en la obra de Frederick Knott.

*Rear Window (La ventana indiscreta, 1954)* Guión: John Michael Hayes, basado en un relato de Cornell Woolrich.

*To Catch a Thief* (*Atrapa a un ladrón*, 1955) Guión: John Michael Hayes, basado en la obra de David Dodge.

*Alfred Hitchcock Presents* (*Alfred Hitchcock presenta*, 1955, serie de TV).

*The Trouble with Harry* (*Pero ¿Quién mató a Harry?*, 1955), Guión: John Michael Hayes, basado en la obra de John Trevor Story.

*The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1956) Guión: John Michael Hayes, Angus McPhail.

*The Wrong Man* (*Falso culpable*, 1956) Guión: Maxwell Anderson, Angus McPhail  
*Suspicion* (1957, serie de televisión).

*Vertigo* (*Vértigo*, 1958) Guión: Alec Coppel, Samuel Taylor, basado en la novela de Pierre Boileau y Thomas Narcejac.

*North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959), Guión: Ernest Lehman.

*Startime* (1959, serie de televisión).

*Psycho* (*Psicosis*, 1960) Guión: Joseph Stefano, basado en la novela de Robert Bloch.

*The Alfred Hitchcock Hour* (*La hora de Alfred Hitchcock*, 1962, serie de televisión. Episodio: *I Saw the Whole Thing*, 1962).

*The Birds* (*Los pájaros*, 1963) Guión: Evan Hunter, basado en el relato de Daphne Du Marier.

*Marnie* (*Marnie, la ladrona*, 1964) Guión: Jay Presson Allen, basado en la novela de Winston Graham.

*Torn Curtain* (*Cortina rasgada*, 1966) Guión: Brian Moore.

*Topaz* (1969) Guión: Samuel Taylor, basado en la novela de León Uris.

*Frenzy* (*Frenesí*, 1972) Guión: Anthony Shafer, basado en la novela de Arthur La Bern.

*Family Plot* (*La trama*, 1976) Guión: Ernest Lehman, basado en la novela de Victor Canning.

## **Filmografía de Alfred Hitchcock como productor de films dirigidos por él**

*Number 13* (1922),

*Lord Camber's Ladies* (1932),

*Suspicion* (*Sospecha*, 1941),

*Notorious* (*Encadenados*, 1946, no acreditado),

*Rope* (*La soga*, 1948),

*Under Capricorn* (*Atormentada*, 1949),

*Stage Fright* (*Pánico en la escena*, 1950),

*Strangers on a Train* (*Extraños en un tren*, 1951, no acreditado),

*I Confess* (*Yo confieso*, 1953),

*Dial M for Murder* (*Crimen perfecto*, 1954),

*Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954, no acreditado),

*To Catch a Thief* (Atrapa a un ladrón, 1955, no acreditado),  
*The Trouble with Harry* (Pero...¿quién mató a Harry?, 1955),  
*The Man Who Knew Too Much* (El hombre que sabía demasiado, 1956),  
*The Wrong Man* (Falso culpable, 1956),  
*Vertigo* (Vértigo, 1958),  
*North by Northwest* (Con la muerte en los talones, 1959),  
*Psycho* (Psicosis, 1960),  
*The Alfred Hitchcock Hour* (La hora de Alfred Hitchcock, 1962, serie de TV),  
*The Birds* (Los pájaros, 1963),  
*Marnie* (Marnie, la ladrona, 1964),  
*Torn Curtain* (Cortina rasgada, 1966),  
*Topaz* (1969), *Frenzy* (Frenesí, 1972)  
*Family Plot* (La trama, 1976).

### **Filmografía de Alfred Hitchcock como guionista**

*Nota: Alfred Hitchcock ha colaborado en la elaboración de los guiones de todas las películas que ha dirigido, pese a no firmar la mayoría de ellos. Casi siempre ha sido ayudado por su esposa, Alma Reville. Los films mudos dirigidos por el olvidado Graham Cutts escritos por Hitchcock son:*

*Woman to Woman* (1923), de Graham Cutts  
*The White Shadow* (1923), de Graham Cutts  
*The Prude's Fall* (1924), de Graham Cutts  
*The Passionate Adventure* (1924), de Graham Cutts  
*Die Prinzessin und der Geiger* (1925), de Graham Cutts

*Los films dirigidos y escritos por Hitchcock son:*  
*The Lodger* (El enemigo de las rubias, 1926, no acreditado),  
*The Ring* (El ring, 1927)  
*The Farmer's Wife* (1928)  
*Champagne* (1928)  
*Blackmail* (1929)  
*Murder!* (Asesinato, 1930, adaptación)  
*Juno and the Paycock* (1930)  
*The Skin Game* (1931)  
*Rich and Strange* (1932, adaptación)  
*Number Seventeen* (El número 17, 1932)

*Saboteur* (*Sabotaje*, 1942, argumento de Hitchcock, no acreditado).

Según algunas fuentes Hitchcock interviene como guionista en *Forever and a Day* (1943, no acreditado), film dirigido por René Clair, Edmund Goulding, Cedric Hardwicke, Frank Lloyd, Victor Saville, Robert Stevenson y Herbert Wilcox.

## **Filmografía de Alfred Hitchcock como diseñador de títulos de crédito de cine mudo**

*The Call of Youth* (1921), de Hugh Ford

*The Great Day* (1921), de de Hugh Ford

*Appearances* (1921), de Donald Crisp

*The Mystery Road* (1921), de Paul Powell

*The Princess of New York* (1921), de Donald Crisp

*Dangerous Lies* (1921), de Paul Powell

*The Bonnie Brier Bush* (1921), de Donald Crisp

*Three Live Ghosts* (1922, no acreditado), de George Fitzmaurice

*Love's Boomerang* (1922), de John S. Robertson

*The Spanish Jade* (1922), de John S. Robertson

*Tell Your Children* (1922), de George Fitzmaurice

*The Man from Home* (1922), de George Fitzmaurice.

## **Filmografía de Alfred Hitchcock como director artístico, director de la Segunda Unidad y/o Ayudante de dirección, otros**

*Woman to Woman* (1923), de Graham Cutts

*The White Shadow* (1923, también ejerce como montador), de Graham Cutts

*The Prude's Fall* (1924), de Graham Cutts

*The Passionate Adventure* (1924), de Graham Cutts

*Die Prinzessin und der Geiger* (1925), de Graham Cutts.

*The House Across the Bay* (1940, Hitchcock dirige algunas secuencias, no acreditado), de Archie Mayo.

Según varias fuentes Hitchcock concluyó la dirección del film mudo *Always tell your wife* (1923), dirigido inicialmente por Hugh Croise.

## ***Música: Bernard Herrmann***

*«Me considero un individuo. Odio todos los cultos, las modas y los círculos. Creo que la única música que nace de la genuina emoción personal y de la inspiración está viva y es importante.»*

**Bernard Herrmann**

*Bernard Herrmann nace en Nueva York el 29 de junio de 1911 y fallece en la misma ciudad el día de nochebuena de 1975. Poco se puede añadir que no se haya dicho ya de uno de los mayores creadores musicales que ha dado el pasado siglo. Y no me refiero a los que trabajaron para el cine, sino al trabajo de compositor en toda su extensión. Su obra ha sido analizada en múltiples ocasiones, por lo que me limito a señalar algunas particularidades de su trayectoria vinculada al cine.*

*Bernard Herrmann dirigiendo.*

*Cualquier experto en música que efectúe un análisis riguroso comprobará que Herrmann no tenía un vocabulario musical amplio, pero porque no lo necesitaba. Quienes por este motivo critiquen a Herrmann deberían replantearse, por ejemplo, que experimentan al oír el primer movimiento de la 5ª Sinfonía de Beethoven. El lenguaje musical de Herrmann se basa en el tono, y éste tiene elementos que conducen hacia una evolución lógica, aunque no necesariamente. Uno de los sonidos que más se oyen en el tono es el llamado intervalo de la tercera, como sucede en la citada obertura de la 5ª Sinfonía. La gran aportación de Herrmann es utilizar las terceras en series paralelas, en donde la música no va hacia ningún sitio, no conduce hacia ninguna resolución, no varía, permanece en suspenso, sin proporcionar descanso alguno ni respiro posible - como se puede apreciar en Vertigo o Sisters, entre otras . Lo más importante no es el revolucionario estilo musical sino que lo revolucionario es la*

*relación entre la música y las imágenes, porque Herrmann, desde un primer momento, se dio cuenta que los ritmos y estructuras tradicionales se oponían al desarrollo cinematográfico. En sus partituras emplea, generalmente, compases muy cortos, de modo que pueda interpretarlos libremente con las imágenes, sin interferir con ellas.*

*Herrmann comenzó en la radio de la mano de **Orson Welles**, con él trabaja en la obra que inaugura el cine moderno: Citizen Kane (Ciudadano Kane, 1941). Después lo haría en la aún mejor The Magnificent Ambersons (El cuarto mandamiento, 1942) y en Journey in to Fear (Estambul, 1941), un proyecto enteramente de Welles de dirección compartida que, acabaría firmando en solitario, injustamente, **Norman Foster**. Posteriormente colaboraría con **Joseph Leo Mankiewicz** – probablemente aconsejado por su hermano Hermann, como es sabido guionista de Ciudadano Kane- en The Ghost and Mrs. Muir (El fantasma y la señora Muir, 1947), Five Fingers (Operación Cicerón, 1952) –la única obra maestra del cine de espías- y en el único telefilm dirigido por éste, A Christmas Carol (1954). En mi opinión la partitura de El fantasma y la señora Muir, no sólo es la más genuinamente romántica composición de Herrmann, sino también de toda la historia de la música de cine. Esos paisajes bucólicos, las olas del mar como metáfora del paso del tiempo, la inolvidable belleza de la sublime Gene Tierney - interpretando a Mrs. Muir -, las luces, las sombras, el más allá. Todo es perfecto en este film perfecto. Un sueño inmaterial donde las notas parecen materializar los espejismos. Y esa música que todo lo invade...*

*Su colaboración con **Hitchcock** es de sobra conocida: The Trouble with Harry (Pero ¿Quién mató a Harry?, 1955), The Man Who Knew too Much (El hombre que sabía demasiado, 1956), The Wrong Man (Falso culpable, 1957) , Vertigo (De entre los muertos 1958),<sup>117</sup>, influida por el “Tristán e Isolda” de Wagner, North by Northwest (Con la muerte en los talones, 1959), Psycho (Psicosis, 1960), su obra más popular, y Marnie (Marnie, la ladrona, 1964). También compuso el score de Top Courtain (Cortina Rasgada, 1966), pero Hitchcock prefirió prescindir de él y lo sustituyó por otra de John Addison. Según el cineasta la obra de Herrmann se había quedado anticuada y él*

---

<sup>117</sup> Para un análisis riguroso de la partitura de *Vértigo* se recomienda el excelente texto del especialista José Luis Téllez: *La música de Bernard Herrmann para Vértigo*, transcripción de la grabación de una conferencia pronunciada por Téllez el 8 de mayo de 1990 en la Fonoteca de la Universidad de Santiago de Compostela e incluida en *Aula de cine. Memoria de actividades* (1989-90), Universidad de Santiago de Compostela, 1990.



*buscaba algo más moderno, pero el verdadero motivo era la enemistad mutua de dos genios de difícil carácter, que acabaron por odiarse. He podido escuchar fragmentos de la partitura de Cortina Rasgada y estoy en disposición de afirmar que el desecharla fue el mayor error profesional de Hitchcock, pues la música es, simplemente, maravillosa, y desde luego a años luz de la de Addison.*

*Casi siempre trabaja con cineastas importantes en films de alta calidad artística: con **William Dieterle** en *The Devil and Daniel Webster* (El hombre que vendió su alma, 1941)<sup>118</sup> y *Portrait of Jennie* (Jennie, 1948), **Robert Stevenson** en *Jane Eyre* (Alma rebelde, 1941), **John Cromwell** en *Anna and the King of Siam* (Ana y el rey de Siam, 1946), **Robert Wise** en el clásico de ciencia ficción *The Day the Earth Stood Still* (Ultimátum a la Tierra, 1951), **Henry King** en su adaptación de *Ernest Hemingway The Snows of Kilimanjaro* (Las nieves del Kilimanjaro, 1952) y en *King of the Khyber Rifles* (El Capitán King, 1953), **Nicholas Ray** en un extraordinario film de serie B: *On Dangerous Ground* (La casa de las sombras, 1952), en donde ya perfila algunas de las características de films posteriores, sobre todo en la secuencia de la persecución de las colinas, con compases cortos que suponen un antecedente de *Vertigo* y *Psycho*), **Henry Hathaway** en *White Witch Doctor* (La hechicera blanca, 1953) y *Garden of evil* (El jardín del diablo, 1954), **Michael Curtiz** en *The Egyptian* (Sinuhé, el egipcio, 1954), **Burt Lancaster** en su primera película como director *The Kentuckian* (El hombre de Kentucky, 1955), guionistas de prestigio que pasan a la dirección como **Philip Dunne** en *Prince of Players* (1955) y *Blue Denim* (1959) o **Nunnally Johnson** en *The Man in the Gray Flannel Suit* (El hombre del traje gris, 1956), cineastas veteranos como **Raoul Walsh** en la genial adaptación de la novela de *Norman Mailer The Naked and the Dead* (Los desnudos y los muertos, 1958), artesanos poco talentosos como **Henry Levin** en un film entrañable y estéticamente fascinante *Journey to the Center of the Earth* (Viaje al centro de la tierra, 1959; magistral guión de *Charles Brackett* a partir de la novela de *Julio Verne*), sin olvidarnos de la extraordinaria partitura –tan admirada por *Scorsese*– de *Cape Fear* (El Cabo del Terror, 1962), dirigida por **Jack Lee Thompson**. También trabajó bastante para la televisión, en especial en producciones de Hitchcock como *Alfred Hitchcock Presents**

---

<sup>118</sup> En 1941 Herrmann fue nominado al Oscar por *Ciudadano Kane* y *El hombre que vendió su alma*, de William Dieterle y la Academia de Hollywood increíblemente premió a Herrmann por... ¡*El hombre que vendió su alma*! Otro de los muchos desatinos de la Academia.

(1955) y 17 episodios de *The Alfred Hitchcock Hour* (1962), además de las míticas series, *Perry Mason* (1957) *The Twilight Zone* (1959) y *Gunsmoke* (1955), ésta última el mejor serial western de la historia de la TV, y en el que un viejo conocido, *Sam Peckinpah*, hacia sus primeros pinitos como guionista.

Debemos destacar las excelentes colaboraciones de Herrmann en cuatro films fantásticos del maestro en efectos especiales **Ray Harryhausen** (discípulo aventajado de Willis H. O'Brien, creador de la miniatura de *King Kong* en 1933) y con **François Truffaut** (que lo admiraba, pero con quien también acabó de mal modo) en *Fahrenheit 451* (1966) – lo mejor de la película, la música, sin duda- y *La mariée était en noir* (La novia vestía de negro, 1967), **Brian De Palma**, en *Sisters* (Hermanas, 1973) y *Obsession* (Fascinación, 1976), y **Larry Cohen** en la producción de bajo presupuesto *It's Alive* (1974)<sup>119</sup>, vulgar pero originalísima, estéticamente pobre pero poderosamente antinómica. En el buen film británico de suspense *The Night Digger/The Road Builder* (1971), de **Alastair Reid**, Herrmann recurre a una partitura que recuerda mucho a la de *Vértigo*, sobre todo en el trágico final del film que acontece en un acantilado y que es la última de las siete suites que componen el score. Al parecer Herrmann se enfrentó con el director porque el compositor ¡quería introducir cambios en el guión! Para cerrar su impresionante carrera tenemos la joya entre las joyas, *Taxi Driver* (1976), esta vez en clave jazzística. Herrmann falleció antes de su estreno y **Martin Scorsese**, en agradecimiento, le dedicó el film al maestro.

Y un dato curioso, conocido por muchos cinéfilos melómanos, que revela muchos aspectos de su controvertido y conflictivo carácter: Herrmann siempre consideró que toda la música de cine era un montón de basura. Excepto la que él escribía, claro.

## Filmografía de Bernard Herrmann como compositor de cine

*Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941), de Orson Welles,

*The Devil and Daniel Webster* (*El hombre que vendió su alma*, 1941), de William Dieterle

---

<sup>119</sup> Cohen empleó partes de esa partitura para la continuación de esa saga de bebés asesinos en *It Lives Again* (1978), dos años después de la muerte de Herrmann.

*The Magnificent Ambersons* (*El cuarto mandamiento*, 1942), de Orson Welles  
*Jane Eyre* (*Alma rebelde*, 1944), de Robert Stevenson  
*Hangover Square* (*Concierto macabro*, 1945), John Brahm  
*Anna and the King of Siam* (*Ana y el rey de Siam*, 1946), de John Cromwell  
*The Ghost and Mrs. Muir* (*El fantasma y la señora Muir*, 1947), de Joseph Leo Mankiewicz  
*Portrait of Jennie* (*Jennie*, 1948), de William Dieterle  
*On Dangerous Ground* (*La casa de las sombras*, 1951), de Nicholas Ray  
*The Day the Earth Stood Still* (*Ultimátum a la tierra*, 1951), de Robert Wise  
*5 Fingers* (*Operación Cicerón*, 1952), de Joseph Leo Mankiewicz  
*The Snows of Kilimanjaro* (*Las nieves del Kilimanjaro*, 1952), de Henry King  
*White Witch Doctor* (*La hechicera blanca*, 1953), de Henry Hathaway  
*King of the Khyber Rifles* (*El capitán King*, 1953), de Henry King  
*Beneath the 12-Mile Reef* (1953), de Robert D. Webb  
*Garden of Evil* (*El jardín del diablo*, 1954), de Henry Hathaway  
*The Egyptian* (*Sinuhé, el egipcio*, 1954), de Michael Curtiz  
*The Kentuckian* (*El hombre de Kentucky*, 1955), de Burt Lancaster  
*The Trouble with Harry* (*Pero... ¿Quién mató a Harry?*, 1955), de Alfred Hitchcock  
*Prince of Players* (1955), de Phillip Dunne  
*The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1956), de Alfred Hitchcock  
*The Man in the Gray Flannel Suit* (*El hombre del traje gris*, 1956), de Nunnally Johnson  
*The Wrong Man* (*Falso culpable*, 1956), de Alfred Hitchcock  
*Williamsburg: The Story of a Patriot* (1956), de George Seaton  
*A Hatful of Rain* (*Un sombrero lleno de lluvia*, 1957), de Fred Zinnemann  
*Vertigo* (*Vértigo*, 1958), de Alfred Hitchcock  
*The 7th Voyage of Sinbad* (*El séptimo viaje de Simbad/Simbad y la princesa*, 1958), de Natham Juran, a partir de las creaciones de Ray Harryhausen.  
*The Naked and the Dead* (*Los desnudos y los muertos*, 1958), de Raoul Walsh  
*The Fiend Who Walked the West* (1958), de Gordon Douglas  
*North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959), de Alfred Hitchcock  
*Journey to the Center of the Earth* (*Viaje al centro de la tierra*, 1959), de Henry Levin  
*Blue Denim* (1959), de Philip Dunne  
*Psycho* (*Psicosis*, 1960), de Alfred Hitchcock  
*The 3 Worlds of Gulliver* (*Los tres viajes de Gulliver*, 1960), de Jack Sher, a partir de las creaciones de Ray Harryhausen.  
*Mysterious Island* (*La isla misteriosa*, 1961), de Cy Endfield, a partir de las creaciones de Ray Harryhausen.

*Tender Is the Night* (*Suave es la noche*, 1962), de Henry King  
*Cape Fear* (*El cabo del terror*, 1962), de Jack Lee Thompson  
*Jason and the Argonauts* (*Jasón y los argonautas*, 1963), de Don Chaffey, a partir de las creaciones de Ray Harryhausen.  
*Marnie* (*Marnie, la ladrona*, 1964), de Alfred Hitchcock  
*Joy in the Morning* (*Alegre amanecer*, 1965), de Alex Segal  
*Fahrenheit 451* (1966), de François Truffaut  
*La Mariée était en noir* (*La novia vestía de negro*, 1967), de François Truffaut  
*Companions in Nightmare* (1967, telefilm), de Norman Lloyd  
*Twisted Nerve* (*Nervios rotos*, 1968), de Roy Boulting  
*Bezeten-Her gat in the muur / Obsessions* (1969), de Pim de la Parra  
*Bitka na Neretvi* (*La batalla del río Neretva*, 1969), de Veljko Bulajic  
*The Night Digger / The Road Builder* (*El enterrador nocturno*, 1971), de Alastair Reid  
*Endless Night* (*La noche sin fin*, 1971), de Sidney Gilliat  
*Sisters* (*Hermanas*, 1973), de Brian de Palma  
*It's Alive!* (*Estoy vivo*, 1974), de Larry Cohen  
*Obsession* (*Fascinación*, 1976), de Brian de Palma  
*Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese

## **Filmografía de Bernard Herrmann como compositor para televisión**

*Studio One* (1948, serie de TV)  
*Suspense* (1949-1955, serie de TV), de Robert Mulligan y Robert Stevens  
*General Electric Theater* (1953, serie de TV, episodio *A Child Is Born*, 1955)  
*A Christmas Carol*, (1954, episodio dirigido por Joseph Leo Mankiewicz, de la serie de TV: *Shower of Stars*)  
*The Lineup* (1954, serie de TV), de Williams Asher y Earl Bellamy  
*Climax!* (1954, serie de TV)  
*Gunsmoke* (1955, serie de TV: episodios *Harriet*, *The Tall Trapper* y *Kitty Shot*),  
*Alfred Hitchcock Presents* (1955, serie de TV)  
*The Ethan Allen Story* (1956, telefilm)  
*Playhouse 90* (1956, serie de TV)  
*Have Gun Will Travel* (1957, serie de TV: episodio *Three Bells to Perdido* y otros.)  
*Perry Mason* (1957, serie de TV)  
*Pursuit* (1958, serie de TV)  
*Westinghouse Desilu Playhouse* (1958, serie de TV)  
*Rawhide* (1959, serie de TV, episodio *Pursuit*, 1965)  
*The Twilight Zone* (1959, serie de TV, múltiples episodios)

*The House on K-Street* (1959, serie de TV, episodio piloto *Hammer Fist*)  
*For Better or Worse* (1959, serie de TV)  
*The Americans* (1961, serie de TV)  
*The Virginian* (1962, serie de TV, episodio *The Last Grave at Socorro Creek*)  
*The Alfred Hitchcock Hour* (1962, serie de TV; 17 episodios)  
*The Richard Boone Show* (1963, serie de TV)  
*The Great Adventure* (1963, serie de TV; episodios *The Secret* y *Nathan Hale*)  
*Bob Hope Presents the Chrysler Theatre* (1963, serie de TV, varios episodios)  
*Kraft Suspense Theatre* (1963) TV Series, episodio *A Lion Amongst Men*)  
*Voyage to the Bottom of the Sea* (1964, serie de TV, episodio *Cave of the Dead*,  
 extraído de *Journey to the Center of the Earth*, 1959)  
*Lost in Space* (1965, serie de TV), de Jim Thompson  
*Convoy* (1965, serie de TV, varios episodios),  
*Cimarron Strip* (1967, serie de TV, episodio *Knife in the Darkness*)

## Otros trabajos para cine

*Jason and the Argonauts* (*Jasón y los argonautas*, 1963), Como director musical.  
*The Naked and the Dead* (*Los desnudos y los muertos*, 1958) Como director musical.  
*The Birds* (1963), Como supervisor de sonido.  
*The Devil and Daniel Webster* (*El hombre que vendió su alma*, 1941), Como conductor.  
*Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941), Como conductor, no acreditado.  
*Music for the Movies: Bernard Herrmann* (1992), Excelente documental sobre su vida y obra.  
*The Man Who Knew Too Much* (1956, no acreditado. Él mismo, como director de orquesta)

## Películas que emplean música que Herrmann compuso para otros films

*Waterpower* (1977, de *Cape Fear*, 1962), de Gerard Damiano y Warren Evans  
*It Lives Again* (1978), (de *It's Alive!*, 1974), de Larry Cohen  
*Afternoon Delights* (1980, de *Vertigo*, 1958), de  
*Chambre 666* (1982, documental de TV), de Win Wenders  
*Psycho II* (1983) (de *Psycho*, 1960), de Richard Franklin  
*The Wizard of Speed and Time* (1988), (de *The Devil and Daniel Webster*, 1941)  
*Psycho IV: The Beginning* (1991, telefilm, de *Psycho*, 1960), de  
*Cape Fear* (*El cabo del miedo*, 1991, de *Cape Fear*, 1962), de Martin Scorsese  
*Music for the Movies: Bernard Herrmann* (1992),  
*Kika* (1993, de *Psycho*, 1960), de Pedro Almodóvar

*Reality Bites* (*Bocados de realidad*, 1994, de *Psycho*, 1960), de Ben Stiller  
*Twelve Monkeys* (*Doce monos*, 1995, de *Vertigo*, 1958), de Terry Gilliam  
*Psycho* (1998, de *Psycho*, 1960), de Gus van Sant  
*Jackass: the movie* (2002, de *Psycho*, 1960), de  
*Wonderland* (2003, de *Taxi Driver*, 1976), de  
*Kil Bill: Vol.1* (2003, de *Twisted Nerve*), de Quentin Tarantino.

## Guión

### ***Historia original: Pierre Boileau***

*Pierre Louis Boileau* (París, 28 de abril de 1906 – Beaulieu sur Mer, 16 de enero de 1989) es, junto a *Pierre Ayraud* (conocido por el seudónimo de *Thomas Narcejac*), uno de los máximos exponentes de la novela policíaca francesa de la segunda mitad del siglo XX. Comenzaron su colaboración con la novela *L'ombre et la proie* (1951, si bien la consagración internacional de Boileau y Narcejac se produce con la publicación de la novela *Celle qui n'était plus* (La que no existía, 1952) , com la que se ganaron el favor de gran número de lectores y que hoy día se recuerda por ser adaptada al cine en un extraordinario film de **Henri-Georges Clouzot**, *Las diabólicas* (*Les diaboliques* ,1955) , una obra que ha padecido un horroroso remake de **Jeremiah Chechik** en 1996. Muchas de las narraciones de estos especialistas del género policíaco y criminal, suelen centrarse en el consabido tema de los amantes asesinos y se muestran excesivamente influidos por la excelente obra literaria de *George Simenon*, pero sin la maestría de áquel. Boileau y Narcejac escribían a cuatro manos novelas policíacas, algo que ya hacían *Frederick Dannay* y *Manfred B. Lee*, primos hermanos que vivieron juntos toda la vida y que desde 1929 comenzaron su serie de novelas bajo el seudónimo de *Ellery Queen*, nombre del famoso detective que ellos mismos crearon.

Siguiendo la estela de *Ellery Queen* y sobre todo de *Simenon*, en 1954 Boileau y Narcejac publicaron “*Les louves*” (*Las lobas*), que fue adaptada al cine en 1957 por el argentino **Luis Saslavsky** (*Santa Fe*, 1908) con idéntico título. Resulta significativo que *Saslavsky* eligiese este texto ya que su anterior película, *La neige était sale* (1953), se basaba en una novela de *George Simenon*, lo cual demuestra que el cineasta argentino también era consciente que las novelas populares de Boileau y Narcejac se inspiraban en narraciones de *Simenon*, sin duda mucho mejores desde un punto de vista literario.

También en 1954 Boileau y Narcejac publican en Editions Denöel el relato en el que se basa *Vértigo* con el título de *Sueurs Froides (D' Entre les Morts)*, cuya traducción castellana sería *De Entre los Muertos*, esto es, el título de *Vertigo* en su versión fílmica española.<sup>120</sup> Aunque se suele conocer el film como *Vértigo*, de hecho nunca fue registrado con tal, si bien, en una posterior distribución comercial videográfica se le sustituyó el título por el castellano de *Vértigo*, con tilde.

Según afirma Truffaut la novela *D' Entre les Morts* –que no goza de excesiva reputación entre la crítica literaria– fue escrita expresamente para Hitchcock. Esto quizá explique que algunas constantes hitchcockianas, temáticas y de atmósfera, ya estén presentes en la novela original, como si efectivamente ya fuera escrita para ser llevada al cine por Hitchcock. << F.T.-*Vertigo* está basado en una novela de Boileau y Narcejac que se titula “D' Entre les Morts” y que fue escrita especialmente para usted, para que a partir de ella realizara un film. A.H. -Pero ya era un libro antes de que se compraran los derechos para mí. F.T. -Sí, pero ese libro fue escrito especialmente para usted. A.H. -¿Usted cree? ¿Y si no lo hubiese comprado? F.T. -Hubiera sido comprado en Francia, debido al éxito de *Las Diabólicas*. Boileau y Narcejac han escrito cuatro o cinco novelas basadas en el mismo principio de construcción y, cuando se enteraron que usted hubiera querido comprar los derechos de *Las Diabólicas*, se pusieron al trabajo y escribieron “*De Entre los Muertos*”, que la Paramount ha comprado enseguida para usted.>><sup>121</sup>

Las diferencias entre la novela y el film son muchas: en la novela todo es explícito, incluida la pictorización a la que Madeleine es sometida, nada es sugerido, el misterio se desvela al final, cosa que no ocurre con el film, se desarrolla en París al final de la II Guerra Mundial (lo cual no es muy relevante), y Madeleine... ¡jes morena! (lo cual si es muy relevante, especialmente para Hitchcock). Y un apunte importante que explica cómo los agentes de la Paramount vieron en la novela un posible film-Hitchcock y mordieron el anzuelo: El personaje de Flavières (Scottie Ferguson en

---

<sup>120</sup> La novela *Sueurs Froides (D' Entre les Morts)*, Editions Denöel, París,1954) ha sido editada recientemente en lengua española, pero no traduciendo el título original sino con el título de *VERTIGO*, presumiblemente para aprovechar el tirón comercial de la película. BOILEAU, Pierre, NARCEJAC, Thomas, *VERTIGO*. Traducción Jandro Murillo. Colección Clásicos de Hollywood/1, Madrid, Editorial Nebular, Primera Edición: Noviembre 2002.

<sup>121</sup> TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Op.Cit.Pág.229.

*Vértigo*) es un hombre obeso que ¡odia los actores! (<<¡Ser acto! Flavières se estremeció de asco.>>, se puede leer en la novela.) ¿A quién recuerda sino a Hitchcock? Boileau y Narcejac describen a un gordo fascinado por el misterio que detesta a los actores y suspira por el amor imposible de una mujer más bella que él. ¿Puede estar más claro qué, como afirmaba Truffaut, la novela fue escrita pensando en Hitchcock?

## **Filmografía como guionista de Pierre Boileau**

*Les Diaboliques* (*Las diabólicas*, 1955), (novela “*Celle qui n'était plus*”), de Henri-Georges Clouzot. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Les Louves* (*Las lobas*, 1957, a partir de su novela), de Luis Saslavski. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*S.O.S. Noronha* (1957), de Georges Rouquier. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Vertigo* (*Vértigo*, 1958, a partir de su novela “*D'Entre les Morts*”), de Alfred Hitchcock. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Douze heures d'horloge* (1959), de Géza von Radványi. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Un témoin dans la ville* (*Sólo un testigo*, 1959, a partir de su novela), de Edouard Molinaro. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Les Yeux sans visage* (*Ojos sin rostro*, 1959, a partir de la novela de Jean Redon), de Georges Franju. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Meurtre en 45 tours* (1959, a partir de la novela “*A coeur perdu*”), de Etienne Périer. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Le Magiciennes* (1960, argumento), de Serge Friedman. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Faces in the Dark* (1960, a partir de su novela “*Les Visages de L'Ombre*”), de David Eady. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Pleins feux sur l'assassin* (1961), de Georges Franju. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Le Crime ne paie pas* (*El crimen se paga*, 1961, a partir de la novela “*The Fenayrou Case*”), de Gérard Oury. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Maléfices* (1962, a partir de su novela), de Henri Decoin. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Reflections of Murder* (1974, telefilm. A partir de la novela “*Celle qui n'était plus*”), de John Badham. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*La porte du large* (1975, telefilm) de Pierre Badel. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Carte Vermeil* (1981, telefilm) de Alain Levent. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Gesichter des Schattens* (1984, telefilm. A partir de la novela “*Les visages de l'ombre*”), de Kristian Kühn. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Letters to an Unknown Lover* (1985), de Peter Duffell. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*L'Ingénieur aimait trop les chiffres* (1989, telefilm. A partir de su novela), de Michel Favart. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Das Geheimnis der gelben Geparden* (1990, a partir de su novela), de Carlo Rola.



*Six crimes sans assassins* (1990, telefilm. A partir de su novela), de Bernard Stora. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Krug obrechyonnykh* (1991, a partir de su novela), de Carlo Rola. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Body Parts* (1991, a partir de su novela), de Eric Red. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*La Mort a dit peut-être* (1991, telefilm. A partir de su novela), de Alain Bonnot. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Krug obrechyonnykh* (1991, a partir de su novela), de Yuri Belenky. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*House of Secrets* (1993, telefilm. A partir de su novela “*Celle qui n’était plus*”), de Mimi Leder. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Volchitsy* (1993, a partir de su novela *Les Louves*), de Leonid Kulagin. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Meurtre en musique* (1994, a partir de su novela “*A coeur perdu*”), de Gabriel Pelletier. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*La Présence des ombres* (1995, a partir de su novela “*D’entre les morts*”), de Marc F. Voizard. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Diabolique (Diabólicas)*, 1996, a partir de su novela “*Celle qui n’était plus*”), de Jeremiah S. Chechik. Co-escritor: Thomas Narcejac.

## **Otros trabajos para televisión de Pierre Boileau**

*Les Survivants* (1965, guión de esta serie de televisión), dirigida por Dominique Genee. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Le Train bleu s'arrête 13 fois* (1965, serie de televisión, guión a partir de su novela), varios realizadores. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Témoignages* (1973, guión de esta serie de televisión), varios realizadores. Co-escritor: Thomas Narcejac.

*Jo Gaillard* (1975, guión de esta serie de televisión), realizada por Bernard Borderie, Hervé Bromberger y Christian-Jaque. Co-escritor: Thomas Narcejac.

### ***Historia original: Thomas Narcejac***

*Thomas Narcejac, es el seudónimo del escritor y guionista Pierre Ayraud (Rochefort-sur-Mer, 1908-París, 1998). Colaboró con Boileau en relatos, novelas y guiones. Casi todo lo dicho sobre Boileau también es aplicable a Narcejac.*

## **Filmografía como guionista de Thomas Narcejac**

Casi toda la filmografía de Narcejac es como co-guionista de Pierre Boileau. Además Narcejac escribe en solitario: *Malican père et fils* (1967, serie de televisión), de varios realizadores y *Au bois dormant* (1975, telefilm), de Pierre Badel.

### **Guionista: Samuel A. Taylor**

*Samuel Albert Tanenbaum (Chicago, Illinois, 13, de junio de 1912- Blue Hill, Maine, 26 de mayo de 2000) ha sido uno de los autores teatrales más relevantes de la posguerra en EEUU, con importantes éxitos en Broadway. Su obra no es redonda, pero sí eficaz. Su vinculación al cine se debe a **Billy Wilder**, que adaptó su obra Sabrina Fair en Sabrina (1954) y años más tarde en la sensacional comedia Avanti (1972) , en España titulada con el extraño nombre de “¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?”. Además del guión de Vertigo, Taylor colaboró con **Hitchcock** en el de Topaz (1969), adaptando un mediocre best seller de Leon Uris. De los resultados guionísticos mejor no hablar.*

*El primer borrador del relato de Boileau y Narcejac rechazado por Hithcock fue obra del dramaturgo Maxwell Anderson con el título de From among the Dead. Anderson no figura en los créditos porque su guión nunca se utilizó. Lo mismo sucedió con otro posterior de Angus MacPhail. Alec Coppel realizó un tercero, pero a Hitch, no le satisfizo en absoluto. Según Donald Spoto fue Kay Brown quien recomendó a Samuel Taylor, pues había oído que la acción se desarrollaba en San Francisco y el dramaturgo era originario de esa urbe. Merecen reproducirse las declaraciones de Taylor al respecto: << Llegué y Hitchcock me dio el guión de Coppel y empezamos a hablar. Pero yo no había leído la novela francesa en que estaba basado. Él no quería que lo hiciera. Sabía exactamente lo que quería hacer y me explicó varias escenas con un meticuloso detalle. Pero faltaba la historia, y los personajes realmente humanos estaban ausentes. Empezamos a delinear la historia movimiento a movimiento, y él lo tenía todo visualizado en su mente. Lo que necesitaba era un escritor que le ayudara a articular lo que veía. Trabajar con él significa escribir con él, y eso no ocurre con la mayoría de los directores. Hitchcock nunca afirmó ser escritor, pero en realidad escribía sus guiones desde el momento en que visualizaba en su mente cada una de sus escenas y sabía exactamente como quería que se desarrollaran. Me di cuenta de que*

había que dotar a los personajes de personalidad y humanizarlos, y luego desarrollarlos. Él siempre tuvo la escena en el cementerio muy clara en su mente, por ejemplo. Pero los acontecimientos que conducían hacia ella estaban completamente confusos y carentes de motivaciones. >><sup>122</sup>

## **Filmografía de Samuel A. Taylor**

- The Happy Time* (1952, adaptación de su obra teatral), de Richard Fleischer
- Sabrina* (1954, adaptación de su obra teatral “*Sabrina Fair*”), de Billy Wilder
- The Eddy Duchin Story* (*Eddy Duchin*, 1956, a partir de una historia de Leo Katcher), de George Sidney
- Montecarlo* (1956, guión a partir de una historia de Dino Risi y Marcello Girosi), de Sam Taylor
- Vertigo* (*Vértigo*, 1958), de Alfred Hitchcock
- Ask rüyasi* (1959 adaptación del turco Sadik Sendil de la obra teatral de Samuel Taylor “*Sabrina Fair*”), de Hulki Saner
- The Pleasure of His Company* (*Su grata compañía*, 1961, guión adaptado de su obra teatral, escrita en colaboración con Cornelia Otis Skinner), de George Seaton
- Goodbye Again* (*No me digás adiós*, 1961, guión a partir de una novela de Françoise Sagan), de Anatole Litvak
- Three on a Couch* (*Tres en un sofá*, 1966, co-escrita con Bob Ross), de Jerry Lewis
- Rosie!* (1968, guión de Taylor partiendo de dos obras: “*Les Joies de la famille*” de Phillippe Hériat y “*A very rich woman*”, de Ruth Gordon), de David Lowell Rich
- Topaz* (1969, a partir de la novela de Leon Uris), de Alfred Hitchcock
- Promise at Dawn/ La promese de l'aube* (*Promesa al amanecer*, 1970, adaptación de su obra teatral), de Jules Dassin
- The Love Machine* (1971, a partir de la novela de Jacqueline Susann), de Jack Haley Jr.
- Avanti!* (*¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, 1972, co-escrita junto a I.A.L. Diamond, adaptación de la obra teatral de Samuel Taylor), de Billy Wilder
- Avanti* (1994, telefilm, guión de Jacques Besnard y Jacques Heaneetha, adaptación de la obra teatral de Samuel Taylor), realizado por Jacques Besnard
- Sabrina* (1995, a partir del guión de *Sabrina* de 1954), de Sidney Pollack

### ***Guionista: Alec Coppel***

El novelista, dramaturgo y guionista británico Alec Coppel murió en Londres en 1972. Es autor de la novela “*A man about a dog*”, que fue llevada al cine con el título de

---

<sup>122</sup> Declaraciones de Samuel Taylor citadas en: *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*, de SPOTO, Donald. *Op.Cit.*Pág.344.

*Obsession* (1949), dirigida por Edward Dmytryk y adaptada por el propio Coppel, en calidad de guionista y director de diálogos del film.

## **Filmografía de Alec Coppel**

*Over the Moon* (1939, co-escrita por Alec Coppel, Robert E. Sherwood, Lajós Biró y Anthony Pelissier), de Thornton Freeland y William K. Howard

*Just Like a Woman* (1939), de Paul L. Stein

*I Killed the Count* (1939, guión de Lawrence Huntington a partir de la obra de Alex Coppel), de Frederick Zelnik

*Smithy* (1946, guión co-escrito por Alec Coppel, Ken G. Hall, John Chandler y Max Afford), de Ken G. Hall

*Brass Monkey* (1948, con diálogos adicionales de Robert Buckland), de Thornton Freeland

*Obsession* (1949, guionista y director de diálogos. A partir de su novela: “*A Man About a Dog*”), de Edward Dmytryk

*Woman Hater* (*El enemigo de las mujeres*, 1949, argumento de Alec Coppel guionizado por Nicholas Phipps y Robert Westerby), de Terence Young

*The Smart Aleck* (1951), de John Guillermin

*No Highway* (*Momentos de peligro*, 1951, guión de Alec Coppel, Oscar Millard y R.C. Sherrif, a partir de la novela “*No highway*”, de Nevil Shute), de Henry Koster

*Mr. Denning Drives North* (1952, adaptación de su novela), de Anthony Kimmins

*Two on the Tiles* (1952), de John Guillermin

*The Captain's Paradise* (1953, argumento y guión de Coppel junto a Nicholas Phipps), de Anthony Kimmins

*Hell Below Zero* (*Infierno bajo cero*, 1954, guión a partir de una novela de Hammond Innes), de Mark Robson

*The Black Knight* (*El caballero negro*, 1954, con diálogos adicionales de Bryan Forbes y Dennis O’Keefe), de Tay Garnett

*Vertigo* (*Vértigo* 1958), de Alfred Hitchcock

*Appointment with a Shadow* (1958, guión de Coppel y Norman Jolley, a partir de una historia de Hugh Pentecost), de Richard Carlson

*The Gazebo* (*Un muerto recalcitrante*, 1959, escribe la historia junto a Myra Coppel y George Wells, a partir de la obra teatral de Alex Coppel), de George Marshall

*Lo Spadaccino di Siena* (1962, guión de Coppel, Anthony Kanin, Fay Kanin, a partir de una historia de Anthony Marshall), de Baccio Bandini y Étienne Perier

*Moment to Moment* (*Momento a momento*, 1965, co-escrita con John Lee Mahin), de Mervyn LeRoy

*The Bliss of Mrs. Blossom* (1968, guión de Alec Coppel y Denis Norden a partir de la obra teatral de Coppel y de una relato de Josef Shafitel), de Joseph MacGrath

*The Statue* (1971, co-escrita con Denis Norden), de Rodney Amateau

*Jo* (1971, guión de Claude Magnier y Jacques Vilfrid, a partir de la obra teatral de Coppel), de Jean Girault.

### ***Director de fotografía: Robert Burks***

*Robert Burks nació en 1910 y murió quemado en el incendio que arrasó su casa el 13 de mayo de 1968. Hollywood perdió así a uno de los mejores operadores que ha dado el cine norteamericano, sobre todo en fotografía en color. Su colaboración con **King Vidor** (The Fountainhead, El manantial, 1949), dio lugar a una genuina obra maestra, la primera de su carrera como director de fotografía. Burks ha sido la mano derecha de Hitchcock en todos sus films desde Extraños en un tren (Strangers on a train, 1951), hasta Marnie (1964). Su labor profesional y artística es de tal magnitud que requeriría un análisis propio y pormenorizado, que aquí no procede.*

*Como director de efectos especiales trabajó para cineastas del calibre de **Howard Hawks** (en la mítica El sueño eterno, The Big Sleep, 1946), **John Huston** (Cayo Largo, Key Largo, 1948) o **Frank Capra** (Arsénico por compasión, Arsenic and Old Lace, 1942, que si bien no es la obra más redonda de Capra, sí es la que más me entusiasma una y otra vez). De estas tres obras geniales la mayor aportación de Burks se encuentra en el film de Huston, donde recrea una tormenta tropical de modo magistral para las limitaciones técnicas de la época: los rayos y truenos, el silbido constante del viento, esos árboles que se caen..., sin duda parecen un personaje tan amenazante como el mismísimo Edward G. Robinson.*

*Y un dato para los curiosos que yo desconocía hasta repasar la filmografía como cinematographer de Burks, pese a haber visto el film en un par de ocasiones: Close to my Heart (1951), de **William Keighley** (sí, el mismo que rodó los exteriores de Robin de los bosques, Adventures of Robin Hood, 1938; concluida por el gran Michael Curtiz, que se encargó del rodaje en estudio). Se trata de un melodrama protagonizado por Gene Tierney que, o no gusta a casi nadie, o casi nadie ha visto, pero que personalmente siempre me ha encantado.*

### **Filmografía de Robert Burks como director de fotografía**

*Make Your Own Bed* (1944), de Peter Godfrey

*Jammin' the Blues* (1944), de Gjon Mili

*Star in the Night* (1945), de Don Siegel  
*Escape in the Desert* (1945), de Edward A. Blatt  
*The Verdict* (1946, no acreditado), de Don Siegel  
*To the Victor* (1948), de Delmer Daves  
*The Fountainhead* (*El manantial*, 1949), de King Vidor  
*Beyond the Forest* (1949), de King Vidor  
*A Kiss in the Dark* (1949), de Delmer Daves  
*Task Force* (*Puente de mando*, 1949), de Delmer Daves  
*The Glass Menagerie* (1950), de Irving Rapper  
*The Enforcer* (*Sin conciencia*, 1951), de Raoul Walsh y Bretnaine Windust  
*Strangers on a Train* (*Estraños en un tren*, 1951), de Alfred Hitchcock  
*Come Fill the Cup* (*Veneno implacable*, 1951), de Gordon Douglas  
*Close to My Heart* (1951), de William Keighley  
*Tomorrow Is Another Day* (1951), de Felix E. Feist  
*Room for One More* (*Hogar, dulce hogar*, 1952), de Norman Taurog  
*Mara Maru* (1952), de Gordon Douglas  
*I Confess* (*Yo confieso*, 1953), de Alfred Hitchcock  
*The Desert Song* (1953), de H. Bruce Humberstone  
*So This Is Love* (*Cumbres doradas*, 1953), de Gordon Douglas  
*Hondo* (1953), de John Farrow  
*Dial M for Murder* (*Crimen perfecto*, 1954), de Alfred Hitchcock  
*Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954), de Alfred Hitchcock  
*The Boy from Oklahoma* (1954), de Michael Curtiz  
*To Catch a Thief* (*Atrapa a un ladrón*, 1955), de Alfred Hitchcock  
*The Trouble with Harry* (*Pero... ¿Quién mató a Harry?*, 1955), de Alfred Hitchcock  
*The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1956), de Alfred Hitchcock  
*The Vagabond King* (1956), de Michael Curtiz  
*The Wrong Man* (*Falso culpable*, 1956), de Alfred Hitchcock  
*The Spirit of St. Louis* (*El héroe solitario*, 1957), de Billy Wilder  
*Vertigo* (*Vértigo*, 1958), de Alfred Hitchcock  
*The Black Orchid* (*Orquídea negra*, 1958), de Martin Ritt  
*North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959), de Alfred Hitchcock  
*But Not for Me* (*No soy para ti*, 1959), de Walter Lang  
*The Rat Race* (*Perdidos en la gran ciudad*, 1960), de Robert Mulligan  
*The Great Impostor* (*El gran impostor*, 1960), de Robert Mulligan  
*The Pleasure of His Company* (*Su grata compañía*, 1961), de George Seaton

*The Music Man* (1962), de Morton DaCosta  
*The Birds* (*Los pájaros*, 1963), de Alfred Hitchcock  
*Marnie* (*Marnie, la ladrona*, 1964), de Alfred Hitchcock  
*Once a Thief* (*El último homicidio*, 1965), de Ralph Nelson  
*A Patch of Blue* (*Un retazo azul*, 1965), de Guy Green  
*Waterhole number 3* (*El Oeste loco*, 1967), de William A. Graham  
*A Covenant with Death* (1967), de Lamont Johnson

## **Filmografía de Robert Burks como director de efectos especiales**

*Marked Woman* (1937), de Michael Curtiz y Loyd Bacon  
*On Your Toes* (1939), de Ray Enright  
*Saturday's Children* (1940), de Vincent Sherman  
*A Dispatch from Reuters* (1940), de William Dieterle  
*The Great Lie* (*La gran mentira*, 1941), de Edmund Goulding  
*International Squadron* (1941), de Lothar Mendes y Lewis Seiler  
*Highway West* (1941), de William C. McGann  
*Kings Row* (1942), de Sam Wood  
*In This Our Life* (*Como ella sola*, 1942), de John Huston  
*In Our Time* (1944), de Vincent Sherman  
*Arsenic and Old Lace* (*Arsénico por compasión*, 1944), de Frank Capra  
*God Is My Co-Pilot* (1945), de Rober Florey  
*Pride of the Marines* (1945), de Delmer Daves  
*Night and Day* (*Noche y día*, 1946), de Michael Curtiz  
*The Big Sleep* (*El sueño eterno*, 1946, no acreditado), de Howard Hawks  
*The Verdict* (1946), de Don Siegel  
*The Two Mrs. Carrolls* (*Las dos señoras Carroll*, 1947), de Peter Godfrey  
*The Unfaithful* (1947), de Vincent Sherman  
*Possessed* (*El amor que mata*, 1947), de Curtis Bernhardt  
*Cry Wolf* (1947), de Peter Godfrey  
*My Wild Irish Rose* (1947), de David Butler  
*The Unsuspected* (1947, como fotógrafo de efectos especiales), de Michael Curtiz  
*The Woman in White* (1948), de Peter Godfrey  
*Romance on the High Seas* (*Bonanza en alta mar*, 1948), de Michael Curtiz  
*Key Largo* (*Cayo Largo*, 1948), de John Huston  
*Smart Girls Don't Talk* (1948), de Richard L. Bare  
*John Loves Mary* (1949), de David Butler  
*The Younger Brothers* (1949), de Edwin L. Marin

*The Miracle of Our Lady of Fatima* (El mensaje de Fátima, 1952), de John Brahm.

### **Montaje: George Tomasini**

George Tomasini ( 1909-1964) ha sido, probablemente el mejor montador con el que ha contado Alfred Hitchcock a lo largo de toda su carrera. Colabora con él durante once años en: La Ventana indiscreta (Rear Window , 1954), Atrapa a un ladrón (To Catch a Thief , 1955), El hombre que sabía demasiado (The Man Who Knew Too Much, 1956), Falso culpable (The Wrong Man, 1957), De Entre los muertos (Vertigo, 1958), Con la muerte en los talones ( North by Northwest, 1959), Psicosis (Psycho, 1960), Los pájaros (The Birds, 1963) y Marnie, la ladrona (Marnie, 1964). Aparte de su colaboración con el mago del suspense destacan otros trabajos de edición en las estupendas Traidor en el infierno (Stalag 17, 1953), de Billy Wilder, El tiempo en sus manos (The Time Machine, 1960), de **George Pal**, Vidas Rebeldes (The Misfits, 1961), de **John Huston** y El cabo del terror (Cape Fear, 1962), de **Jack Lee Thompson**. Su prematura muerte –insuficiencia coronaria- truncó una brillante carrera.

### **Filmografía de George Tomasini como montador**

*Wild Harvest* (1947), de Tay Garnett

*The 21. Turning Point* (Un hombre acusa, 1952), de William Dieterle y Fridrikh Ermler  
*Stalag 17* (Traidor en el infierno, 1953), de Billy Wilder

*Houdini* (El gran Houdini 1953), de George Marshall

*Elephant Walk* (La senda de los elefantes, 1954), de William Dieterle

*Rear Window* (La ventana indiscreta, 1954), de Alfred Hitchcock

*To Catch a Thief* (Atrapa a un ladrón, 1955), de Alfred Hitchcock

*The Man Who Knew Too Much* (El hombre que sabía demasiado, 1956), de Alfred Hitchcock

*The Wrong Man* (Falso culpable, 1956), de Alfred Hitchcock

*Hear Me Good* (1957), de Don McGuire

*Vertigo* (Vértigo, 1958), de Alfred Hitchcock

*I Married a Monster from Outer Space* (1958), de Gene Fowler Jr.

*North by Northwest* (Con la muerte en los talones, 1959), de Alfred Hitchcock

*Psycho* (Psicosis, 1960), de Alfred Hitchcock

*The Time Machine* (El tiempo en sus manos, 1960), de George Pal

*The Misfits* (Vidas rebeldes, 1961), de John Huston

*Cape Fear* (El cabo del miedo, 1962), de Jack Lee Thompson



*The Birds* (Los pájaros, 1963), de Alfred Hitchcock

*Who's Been Sleeping in My Bed?* (Consejos a medianoche, 1963), de Daniel Mann

*Seven Faces of Dr. Lao* (1964), de George Pal

*Marnie* (*Marnie, la ladrona*, 1964), de Alfred Hitchcock

*In Harm's Way* (*Primera victoria*, 1965), de Otto Preminger.

## ***Directores Artísticos***

*Ambos diseñadores tienen una carrera tan larga y fructífera que requeriría un estudio artístico especializado. Además, la labor de ambos no está muy clara, ya que en ocasiones, los estudios los incluían en los títulos de crédito por ser directores artísticos, si bien, en la práctica apenas trabajaron en algunos films, y se limitaron a supervisar la labor artística de todo un numeroso equipo, tal y como atestiguan numerosas fuentes.*

## ***Henry Bumstead***

*Debuta en 1948 con dos olvidados films interpretados por la guapa rubia Veronica Lake, Saigon y The Sainted Sisters. De entre los trabajos más destacados de Henry Bumstead (Ontario, California, 1915) cabe mencionar *El hombre que sabía demasiado* (The Man Who Knew Too Much, 1956), primera colaboración con Hitchcock, el fenomenal drama judicial *Matar a un ruiseñor* (To Kill a Mockingbird, 1962), de **Robert Mulligan** y el extraordinario western renovador *El valle del fugitivo* (Tell Them Willie Boy is Here, 1969), del “blacklisted” **Abraham Polonsky**. Como diseñador de producción colaboraría nuevamente con Hitchcock en *Topaz* (1969) y *La Trama* (Family Plot, 1976), dos de las peores obras del maestro inglés, además de la incomprensible pero interesantísima historia de ciencia-ficción *Matadero Cinco* (Slaughterhouse Five, 1972), adaptación de **George Roy Hill** de una novela de Kurt Vonnegut, en la que Bumstead también interpretó (¿!?) un pequeño papel. Tampoco debemos olvidarnos de otras obras de altos vuelos en las que desarrolló un trabajo preciso y, en ocasiones brillante. Primera Plana (The Front Page, 1974), de **Billy Wilder**, tercera versión de la obra teatral de Ben Hetch y Charles MacArthur – antes había sido llevada al cine por Lewis Milestone en 1931 y Howard Hawks en 1940- supuso la elaboración de unos decorados magníficos en los que Bumstead, con ayuda de Henry Larreq, consigue trasladarnos realmente a los años veinte, ardua labor si*

tenemos en cuenta que la historia transcurre prácticamente en interiores. Y, por supuesto, *El botones* (*The Bellboy*, 1960), de **Jerry Lewis**, obra, en su momento, muy apreciada en Francia, en la que diseñó unos decorados ciertamente fascinantes.

En los últimos años – pese a su edad- sigue en activo trabajando para **Clint Eastwood** (con quien ya había trabajado en *High Plains Drifter*, *Infierno de cobardes*, 1972) en *Sin Perdón* (*Unforgiven*, 1992), *Un mundo perfecto* (*A Perfect World*, 1993), *Medianoche en el jardín del bien y del mal* (*Midnight in Garden of God and Evil*, 1997), *Poder Absoluto* (*Absolute Power*, 1997) *True Crime* (*Ejecución inminente*, 1999), *Space Cowboys* (2000), *Deuda de sangre* (*Blood Work*, 2002) y *Mystic River* (2003), todas ellas excelentes películas.

Y me permito apuntar un dato que muy pocos conocen: Henry Bumstead diseñó el impresionante set de *El Señor de la guerra* (*The War Lord*, 1965), de **Franklin J. Schaffner**, a mi juicio, la mejor obra de temática medieval que nos ha brindado el cine de Hollywood. Opinión que, a buen seguro, corroboraría el gran poeta Juan Eduardo Cirlot, como se puede apreciar en su libro “*Bronwyn*”, con poemas tan bellos como el personaje femenino del film en el que se inspira. Los decorados del interior de la torre de *El Señor de la guerra*, diseñados por Bumstead, son uno de los mejores trabajos artísticos y de reconstrucción histórica que he visto nunca en cine.

## **Filmografía de Henry Bumstead como director artístico**

*Saigon* (1948), de Leslie Fenton  
*The Sainted Sisters* (1948), de William D. Russell  
*Big Sister Blues* (1948), de Alvin Ganzer  
*My Own True Love* (1948), de Compton Bennett  
*My Friend Irma* (1949), de George Marshall  
*Top o' the Morning* (1949), de David Miller  
*Son of surrender* (1949) de Mitchell Leisen  
*No Man of Her Own* (*Mentira latente*, 1949), de Mitchell Leisen  
*Streets of Laredo* (*Tres tejanos*, 1950), de Leslie Fenton  
*The Redhead and the Cowboy* (1950), de Hal Walker  
*My Friend Irma Goes West* (1950), de Anthony Mann  
*The Goldbergs* (1951), de Walter Hart

*The Redhead and the Cowboy* (1951), de Leslie Fenton  
*Dear Brat* (1951), de William A. Seiter  
*Jumping Jacks* (1952), de Norman Taurog  
*Submarine Command* (1952), de John Farrow  
*Sailor Beware (!Vaya par de marinos!, 1952)*, de Hal Walker  
*Aaron Slick from Punkin Crick* (1952), de Claude Binyon  
*Come back little Sheba* (1952), de Daniel Mann  
*The Stars Are Singing* (1953), de Norman Taurog  
*Little Boy Lost (El niño perdido, 1953)*, de George Seaton  
*Money from Home (El jinete loco, 1953)*, de George Marshall  
*Knock on Wood* (1954), de Melvin Frank y Norman Panama  
*The Bridges at Toko-Ri (Los puentes de Toko-Ri, 1954)*, de Mark Robson  
*Run for Cover (Busca tu refugio, 1955)*, de Nicholas Ray  
*Lucy Gallant (Orgullo contra orgullo, 1955)*, de Robert Parish  
*The Man Who Knew Too Much (El hombre que sabía demasiado, 1956)*, de Alfred Hitchcock  
*The Leider Saint* (1956), de Alvin Ganzer  
*The Vagabond King* (1956), de Michael Curtiz  
*That Certain Feeling* (1956), de Melvin Frank y Norman Panama  
*Hollywood or Bust (Loco por Anita, 1956)*, de Frank Tashlin  
*Vertigo (Vértigo, 1958)*, de Alfred Hitchcock  
*I Married a Monster from Outer Space* (1958), de Gene Fowler Jr.  
*The Trap (La trampa, 1959)*, de Norman Panama  
*The Hangman* (1959), de Michael Curtiz  
*The Bellboy (El botones, 1960)*, de Jerry Lewis  
*Cinderfella (El ceniciento, 1960)*, de Frank Tashlin  
*The Great Impostor (El gran impostor, 1960)*, de Rober Mulligan  
*Come September (Cuando llega septiembre, 1961)*, de Rober Mulligan  
*The Spiral Road (Camino de la jungla, 1962)*, de Rober Mulligan  
*To Kill a Mockingbird (Matar a un ruiseñor, 1962)*, de Rober Mulligan  
*A Gathering of Eagles (Nido de águilas, 1963)*, de Delbert Mann  
*Father Goose (Operación Whisky, 1964)*, de Ralph Nelson  
*Bullet for a Badman* (1964), de R. G. Sprinsteen  
*Blindfold* (1965), de Phillip Dunne  
*The War Lord (El señor de la guerra, 1965)*, de Franklin J. Schaffner  
*Gunpoint* (1965), de Earl Bellamy  
*Beau Geste* (1966), de Douglas Heyes

*Tobruk* (*Tobruk*, 1967), de Arthur Hiller  
*Banning* (1967), de Ron Winston  
*The Secret War of Harry Frigg* (*Comando secreto*, 1968), de Jack Smight  
*A Man Called Gannon* (*Cuando el alba se tiñe de rojo*, 1969), de James Goldstone  
*Tell Them Willie Boy Is Here* (*El valle del fugitivo*, 1969), de Abraham Polonski  
*The Movie Murderer* (1970, telefilm), de Boris Sagal  
*McCloud: Who Killed Miss U.S.A.?* (1970, telefilm), de Richard A. Colla  
*Raid on Rommel* (*Comando en el desierto*, 1971), de Henry Hathaway  
*One More Train to Rob* (*Asalto al último tren*, 1971), de Andrew V. McLaglen  
*The Birdmen* (1971, telefilm), de Phillip Leacock  
*Adventures of Nick Carter* (1972, telefilm), de Paul Krasny  
*Joe Kidd* (1972), de John Sturges  
*The Victim* (1972, telefilm), de Herschel Daugherty  
*High Plains Drifter* (*Infierno de cobardes*, 1973), de Clint Eastwood  
*Showdown* (*Amigos hasta la muerte*, 1973), de George Seaton  
*The Sting* (*El golpe*, 1973), de George Roy Hill  
*Honky Tonk* (1974, telefilm), de Don Taylor  
*The Front Page* (*Primera plana*, 1974), de Billy Wilder  
*The Great Waldo Pepper* (*El carnaval de las águilas*, 1975), de George Roy Hill  
*Slap Shot* (*El castañazo*, 1977), de George Roy Hill  
*Don't Push, I'll Charge When I'm Ready* (1977, telefilm), de Nathaniel Lande  
*Amateur Night at the Dixie Bar and Grill* (1979, telefilm), de Joel Schumacher.

### **Filmografía de Henry Bumstead como diseñador de producción**

*Rhubarb* (1951), de Arthur Lubin  
*Topaz* (1969), de Alfred Hitchcock  
*Slaughterhouse-Five* (*Matadero cinco*, 1972), de George Roy Hill  
*Family Plot* (*La trama*, 1976), de Alfred Hitchcock  
*Rollercoaster* (*Montaña rusa*, 1977), de James Goldstone  
*House Calls* (1978), de Howard Zieff  
*Same Time, Next Year* (*El próximo año, a la misma hora*, 1978), de Robert Mulligan  
*A Little Romance* (*Un pequeño romance*, 1979), de George Roy Hill  
*The Concorde: Airport '79* (*Aeropuerto 80*, 1979), de David Lowell Rich  
*Smokey and the Bandit II* (*Vuelven los caraduras*, 1980), de Hal Needham  
*The World According to Garp* (*El mundo según Garp*, 1982), de George Roy Hill  
*Harry and Son* (*Harry e hijo*, 1984), de Paul Newman

*The Little Drummer Girl (La chica del tambor, 1984)*, de George Roy Hill  
*Warning Sign (1985)*, de Hal Barwood  
*Psycho III (Psicosis III, 1986)*, de Anthony Perkins  
*A Time of Destiny (La fuerza del destino, 1988)*, de Gregory Nava  
*Funny Farm (Venturas y desventuras de un yuppi en el campo, 1988)*, de George Roy Hill  
*Her Alibi (Su coartada, 1989)*, de Bruce Beresford  
*Ghost Dad (1990)*, de Sidney Poitier  
*Almost an Angel (1990)*, de John Cornell  
*Cape Fear (El cabo del miedo, 1991)*, de Martin Scorsese  
*Unforgiven (Sin perdón, 1992)*, de Clint Eastwood  
*A Perfect World (Un mundo perfecto, 1993)*, de Clint Eastwood  
*The Stars Fell on Henrietta (1995)*, de James Keach  
*Absolute Power (Poder absoluto, 1997)*, de Clint Eastwood  
*Midnight in the Garden of Good and Evil (Medianoche en el jardín del bien y del mal, 1997)*, de Clint Eastwood  
*Home Alone 3 (Sólo en casa 3, 1997)*, de Raja Gosnell  
*True Crime (Ejecución inminente, 1999)*, de Clint Eastwood  
*Space Cowboys (Space Cowboys, 2000)*, de Clint Eastwood  
*Blood Work (Deuda de sangre, 2002)*, de Clint Eastwood  
*Mystic River (Space Cowboys, 2003)*, de de Clint Eastwood

### **Filmografía de Henry Bumstead como actor**

*Slaughterhouse-Five (Matadero cinco, 1972)*, de George Roy Hill. Bumstead interpreta en el film a Eliot Rosewater.

*A Time of Destiny (1988)*, Bumstead interpreta a un Coronel en Italia.

*Obsessed with Vertigo (1997)*. Entrevista para un documental de televisión sobre *Vertigo*.

### **Henry Bumstead, Departamento artístico**

*The War Lord (El señor de la guerra, 1965)*, aparece acreditado en el film como Set Designer), de Franklin J. Schaffner.

## ***Hal Pereira***

*Nacido en 1905 en Chicago (Illinois) y muerto en 1983 en Los Ángeles (California). Su debut como director artístico (cuya carrera transcurre de 1944 a 1968) se produce de la mano de **Billy Wilder** en la genial *Perdición* (Double Indemnity, 1944). Su obra es tan apasionante como interminable. Entre tan ingente cantidad de títulos mayúsculos sería imposible, mencionarlos en esta breve reseña. Baste decir que trabajó con algunos de los más grandes de hollywood, **Howard Hawks, Cecil B. De Mille, William Dieterle, William Wyler, Stanley Donen, Michael Curtiz, George Cukor, Nicholas Ray, Anthony Mann, Frank Tashlin, Jerry Lewis, Blake Edwards, Martín Ritt, etc...***

*Pereira y Henry Busmtead han colaborado en muchos films de la Universal. Pereira se ha destacado en la dirección artística de films protagonizados por Jerry Lewis, algunos dirigidos por Lewis y por otros directores, fundamentalmente Tashlin. Pero si hay que mencionar dos trabajos artísticamente exquisitos de Hal Pereira esos son *Cara de Ángel* (Funny Face, 1957) de **Stanley Donen** y *Desayuno con diamantes* (Breakfast at Tiffany's, 1962, adaptación de un relato de Truman Capote), de **Blake Edwards**, ambas interpretadas por Audrey Hepburn. En la primera Pereira colabora con George W. Davis y en la segunda con Roland Anderson y la labor de dirección artística alcanza aquí cotas de glamour no superadas. Los colores y las formas se acoplan perfectamente a la música de Gershwin y Manzini y a la elegante puesta en escena de ambos cineastas. Curiosamente la responsable del vestuario en los dos films es Edith Head, que también diseñó la ropa de Vertigo, si bien ya se sabe que los vestidos de la Hepburn eran obra de Hubert de Givenchy, con el que la actriz tenía un contrato en exclusiva. También merece recordarse la gran aportación artística de Pereira en el insólito (transcurre junto al mar) y gran western One-Eyed Jacks (El rostro impenetrable, 1961), dirigido por Marlon Brando, en el que había trabajado Kubrick alterando un guión anterior de Peckinpah.*

*Entre los centenares de films en los que trabajó me gustaría detallar uno: *Amores con una extraña* (Love with the Proper Stranger, 1963), de **Robert Mulligan**,*

con Steve McQueen y Natalie Wood, film polémico por ser la primera vez que Hollywood trataba directamente el tema del aborto, aunque actualmente resulte –menuda paradoja– bastante conservador. Independientemente de sus virtudes o defectos extracinematográficos, lo que queda es una intensa y muy creíble historia de amor. Quizá la fotografía en blanco y negro reste fuerza al trabajo de Pereira pero en cambio resulta más acorde con la ambientación neoyorquina barriobajera que Mulligan pretende y consigue.

Pereira desarrolló una carrera como diseñador de producción (entre 1945 y 1966), paralela a su labor como director artístico. En esta faceta de diseñador de producción sus más recordados trabajos fueron los efectuados para el maestro John Ford en *The Man Who Shot Liberty Valance* (El hombre que mató a Liberty Valance, 1962) y *Donovan's Reef* (La taberna del irlandés, 1963).

## **Filmografía de Hal Pereira como director artístico**

*Double Indemnity* (Perdición, 1944), de Billy Wilder  
*And the Angels Sing* (Diablillos con faldas, 1944), de George Marshall  
*Ministry of Fear* (1944), de Fritz Lang  
*And Now Tomorrow* (El porvenir es nuestro, 1944), de Irving Pichel  
*A Medal for Benny* (Donde nacen los héroes, 1945), de Irving Pichel  
*The Goldbergs* (1950), de Walter Hart  
*The Redhead and the Cowboy* (1951), de Leslie Fenton  
*The Mating Season* (Casado y con dos suegras, 1951), de Mitchell Leisen  
*Here Comes the Groom* (Aquí viene el novio, 1951), de Frank Capra  
*The Big Carnival/Ace in the hole* (El gran carnaval, 1951), de Billy Wilder  
*Peking Express* (Pekín, 1951), de William Dieterle  
*Silver City* (1951), de Byron Haskin  
*That's My Boy* (1951), de Hal Walker  
*My Favorite Spy* (Mi espía favorito, 1951), de Norman Z. McLeod  
*The Lemon Drop Kid* (1951), de Frank Tashlin y Sidney Lanfield  
*When Worlds Collide* (Cuando los mundos chocan, 1951), de Rudolph Maté  
*Sailor Beware* (!Vaya par de marinos!, 1951), de Hal Walker  
*Red Mountain* (Sólo una bandera, 1951), de William Dieterle  
*Detective Story* (Brigada 21, 1951), de William Wyler  
*Dear Brat* (1951), de William A. Seiter

*The Greatest Show on Earth (El mayor espectáculo del mundo, 1952)*, de Cecil B. De Mille  
*Submarine Command (1952)*, de John Farrow  
*The Atomic City (1952)*, de Jerry Hopper  
*Jumping Jacks (1952)*, de Norman Taurog  
*Somebody Loves Me (1952)*, de Irving Brecher  
*Hurricane Smith (Chacales de mar, 1952)*, de Jerry Hopper  
*Carrie (1952)*, de William Wyler  
*Son of Paleface (El hijo de Rostro Pálido, 1952)*, de Frank Tashlin  
*The Savage (El salvaje, 1952)*, de George Marshall  
*My Son John (Mi hijo John, 1952)*, de Leo McCarey  
*Just for You (1952)*, de Elliott Nugent  
*Denver and Rio Grande (1952)*, de Byron Haskin  
*The Stooge (1953)*, de Norman Taurog  
*Shane (Raíces profundas, 1953)*, de George Stevens  
*Scared Stiff (Una herencia de miedo, 1953)*, de George Marshall  
*The Caddy (!Qué par de golfantes!, 1953)*, de Norman Taurog  
*The War of the Worlds (1953)*, de Byron Haskin  
*Stalag 17 (Traidor al infierno, 1953)*, de Billy Wilder  
*The Stars Are Singing (1953)*, de Norman Taurog  
*Off Limits (Fabricante de campeones, 1953)*, de George Marshall  
*The Vanquished (1953)*, de Edward Ludwin  
*Roman Holiday (Vacaciones en Roma, 1953)*, de Billy Wilder  
*Pony Express (El triunfo de Búffalo Bill, 1953)*, de Jerry Hopper  
*Money from Home (El jinete loco, 1953)*, de George Marshall  
*Little Boy Lost (El niño perdido, 1953)*, de George Seaton  
*Jamaica Run (La casa grande de Jamaica, 1953)*, de Lewis R. Foster  
*Houdini (El gran Houdini, 1953)*, de George Marshall  
*Here Come the Girls (1953)*, de Claude Binyon  
*The Girls of Pleasure Island (1953)*, de Alvin Ganzer y F. Hugh Herbert  
*Flight to Tangier (1953)*, de Charles Marquis Warren  
*Arrowhead (1953)*, de Charles Marquis Warren  
*Jivaro (Jívaro, 1954)*, de Edward Ludwin  
*Red Garters (1954)*, de George Marshall  
*Casanova's Big Night (La gran noche de Casanova, 1954)*, de Norman Z. McLeod  
*Elephant Walk (La senda de los elefantes, 1954)*, de William Dieterle  
*White Christmas (Navidades blancas, 1954)*, de Michael Curtiz



*Knock on Wood* (1954), de Melvin Frank y Norman Panama  
*Sabrina* (*Sabrina*, 1954), de Billy Wilder  
*Alaska Seas* (1954), de Jerry Hopper  
*Three Ring Circus* (1954), de Joseph Pevney  
*The Secret of the Incas* (*El secreto de los Incas*, 1954), de Jerry Hopper  
*Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954), de Alfred Hitchcock  
*The Naked Jungle* (*Cuando ruge la marabunta*, 1954), de Byron Haskin  
*Living It Up* (*Viviendo la vida*, 1954), de Norman Taurog  
*The Country Girl* (1954), de George Seaton  
*The Bridges at Toko-Ri* (*Los puentes de Toko-Ri*, 1954), de Mark Robson  
*Strategic Air Command* (1955), de Anthony Mann  
*Run for Cover* (*Busca tu refugio*, 1955), de Nicholas Ray  
*To Catch a Thief* (*Atrapa a un ladrón*, 1955), de Alfred Hitchcock  
*The Seven Little Foys* (1955), de Melville Shavelson  
*The Trouble with Harry* (*Pero... ¿Quién mató a Harry?*, 1955), de Alfred Hitchcock  
*Artists and Models* (*Artistas y modelos*, 1955), de Frank Tashlin  
*The Rose Tattoo* (*La rosa tatuada*, 1955), de Daniel Mann  
*We're No Angels* (*Nunca fuimos ángeles*, 1955), de Michael Curtiz  
*You're Never Too Young* (*Un fresco en apuros*, 1955), de Norman Taurog  
*Lucy Gallant* (*Orgullo contra orgullo*, 1955), de Robert Parrish  
*The Girl Rush* (1955), de Robert Pirosh  
*The Far Horizons* (*Horizontes azules*, 1955), de Rudolph Maté  
*The Desperate Hours* (*Horas desesperadas*, 1955), de William Wyler  
*Conquest of Space* (*La conquista del espacio*, 1955), de Byron Haskin  
*The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1956), de Alfred Hitchcock  
*Pardners* (*Juntos ante el peligro*, 1956), de Norman Taurog  
*The Search for Bridey Murphy* (1956), de Noel Langley  
*The Ten Commandments* (*Los diez mandamientos*, 1956), de Cecil B. De Mille  
*Anything Goes* (1956), de Robert Lewis  
*The Scarlet Hour* (1956), de Michael Curtiz  
*The Vagabond King* (1956), de Michael Curtiz  
*Williamsburg: The Story of a Patriot* (1956, cortometraje), de George Seaton  
*That Certain Feeling* (*Como se corta el jamón*, 1956), de Melvin Frank y Norman Panama  
*The Proud and Profane* (*Los héroes también lloran*, 1956), de George Seaton  
*The Mountain* (*La montaña siniestra*, 1956), de Edward Dmytryk  
*Hollywood or Bust* (*Loco por Anita*, 1956), de Frank Tashlin

*The Birds and the Bees* (1956), de Norman Taurog  
*Funny Face* (*Cara de ángel*, 1957), de Stanley Donnen  
*Loving You* (1957), de Hal Kanter  
*The Lonely Man* (*Un hombre solitario*, 1957), de Henry Levin  
*Omar Khayyam* (1957), de William Dieterle  
*Gunfight at the O.K. Corral* (*Duelo de titanes*, 1957), de John Sturges  
*The Tin Star* (*Cazador de forajidos*, 1957), de Anthony Mann  
*The Sad Sack* (*El recluta*, 1957), de George Marshall  
*The Joker Is Wild* (*La máscara del dolor*, 1957), de Charles Vidor  
*The Delicate Delinquent* (*Delicado delincuente*, 1957), de Don McGuire  
*Hear Me Good* (1957), de Don McGuire  
*The Devil's Hairpin* (1957), de Cornel Wilde  
*Beau James* (1957), de Melville Shavelson  
*Spanish Affair* (*Aventura para dos*, 1958), de Don Siegel y Luis Marquina  
*Vertigo* (*Vértigo*, 1958), de Alfred Hitchcock  
*King Creole* (*El barrio contra mí*, 1958), de Michael Curtiz  
*Teacher's Pet* (*Enséñame a querer*, 1958), de George Seaton  
*St. Louis Blues* (1958), de Allen Reisner  
*The Buccaneer* (*Los bucaneros*, 1958), de Anthony Quinn  
*Rock-a-Bye Baby* (*Yo soy el padre y la madre*, 1958), de Frank Tashlin  
*The Matchmaker* (*La casamentera*, 1958), de Joseph Anthony  
*Maracaibo* (1958), de Cornel Wilde  
*I Married a Monster from Outer Space* (1958), de Gene Fowler Jr.  
*Houseboat* (*Cintia*, 1958), de Melville Shavelson  
*Hot Spell* (1958), de Daniel Mann y George Cukor  
*The Geisha Boy* (*Tú, Kim y yo*, 1958), de Frank Tashlin  
*Desire Under the Elms* (*Deseo bajo los olmos*, 1958), de Delbert Mann  
*The Colossus of New York* (1958), de Eugène Lourié  
*The Black Orchid* (*Orquídea negra*, 1958), de Martin Ritt  
*The Trap* (*La trampa*, 1959), de Norman Panama  
*The Hangman* (1959), de Michael Curtiz  
*Bonanza* (1959-1973, Serie de televisión), varios realizadores  
*The Rebel* (1959-1961, serie de televisión), varios realizadores  
*The Five Pennies* (*Tu mano en la mía*, 1959), de Melville Shavelson  
*The Young Captives* (1959), de Irvin Kershner  
*That Kind of Woman* (*Esa clase de mujer*, 1959), de Sidney Lumet  
*Last Train from Gun Hill* (*El último tren de Gun Hill*, 1959), de John Sturges

*Don't Give Up the Ship (Adiós mi luna de miel, 1959)*, de Norman Taurog  
*But Not for Me (No soy para ti, 1959)*, de Walter Lang  
*The Bellboy (El botones, 1960)*, de Jerry Lewis  
*It Started in Naples (Capri, 1960)*, de Melville Shavelson  
*Heller in Pink Tights (El pistolero de Cheyenne, 1960)*, de George Cukor  
*G.I. Blues (1960)*, de Norman Taurog  
*The Rat Race (Perdidos en la gran ciudad, 1960)*, de Robert Mulligan  
*Cinderfella (El ceniciento, 1960)*, de Frank Tashlin  
*A Breath of Scandal (Escándalo en la corte, 1960)*, de Michael Curtiz  
*All in a Night's Work (Todo en una noche, 1961)*, de Joseph Anthony  
*One-Eyed Jacks (El rostro impenetrable, 1961)*, de Marlon Brando  
*The Pleasure of His Company (Su grata compañía, 1961)*, de George Seaton  
*Breakfast at Tiffany's (Desayuno con diamantes, 1961)*, de Stanley Donnen  
*Summer and Smoke (1961)*, de Peter Grenville  
*Blue Hawaii (Amor en Hawaii, 1961)*, de Norman Taurog  
*The Errand Boy (Un espía en Hollywood, 1961)*, de Jerry Lewis  
*Love in a Goldfish Bowl (1961)*, de Jack Sher  
*Pocketful of Miracles (Un gánster para un milagro, 1961)*, de Frank Capra  
*On the Double (Plan 402, 1961)*, de Melville Shavelson  
*The Ladies' Man (El terror de las chicas, 1961)*, de Jerry Lewis  
*Blueprint for Robbery (1961)*, de Jerry Hopper  
*My Geisha (Mi dulce geisha, 1962)*, de Jack Cardiff  
*Hatari! (Hatari, 1962)*, de Howard Hawks  
*The Counterfeit Traitor (Espía por decreto, 1962)*, de George Seaton  
*Hell Is for Heroes (Comando, 1962)*, de Don Siegel  
*Girls! Girls! Girls! (Chicas, chicas, chicas, 1962)*, de Norman Taurog  
*Who's Got the Action? (¿Qué me importa el dinero?, 1962)*, de Daniel Mann  
*It's Only Money (1962)*, de Frank Tashlin  
*A Girl Named Tamiko (Una muchacha llamada Tamiko, 1962)*, de John Sturges  
*McLintock! (El gran McLintock, 1963)*, de Andrew V. McLaglen  
*Hud (Hud, el más valiente entre mil, 1963)*, de Martin Ritt  
*The Nutty Professor (El profesor chiflado, 1963)*, de Jerry Lewis  
*Come Blow Your Horn (Gallardo y calavera, 1963)*, de Bud Yorkin  
*My Six Loves (1963)*, de Gower Champion  
*Wives and Lovers (Ellas y las otras, 1963)*, de John Rich  
*Fun in Acapulco (El ídolo de Acapulco, 1963)*, de Richard Thorpe  
*Who's Minding the Store? (Lío en los grandes almacenes, 1963)*, de Frank Tashlin

*Who's Been Sleeping in My Bed?* (*Consejos a medianoche*, 1963), de Daniel Mann  
*Papa's Delicate Condition* (1963), de George Marshall  
*A New Kind of Love* (*Samantha*, 1963), de Melville Shavelson  
*Love with the Proper Stranger* (*Amores con un extraño*, 1963), de Robert Mulligan  
*Law of the Lawless* (1964), de William F. Claxton  
*The Strangler* (1964), de Burt Topper  
*The Carpetbaggers* (*Los insaciables*, 1964), de Edward Dmytryk  
*Stage to Thunder Rock* (1964), de William F. Claxton  
*The Patsy* (*Jerry Calamidad*, 1964), de Jerry Lewis  
*Robinson Crusoe on Mars* (1964), de Byron Haskin  
*Lady in a Cage* (1964), de Walter E. Grauman  
*Where Love Has Gone* (*A dónde fue el amor*, 1964), de Edward Dmytryk  
*Roustabout* (1964), de John Rich  
*A House Is Not a Home* (*Una casa no es un hogar*, 1964), de Russell Rouse  
*For Those Who Think Young* (1964), de Leslie H. Martinson  
*The Disorderly Orderly* (*Caso clínico en la clínica*, 1964), de Frank Tashlin  
*Harlow* (*Harlow, la rubia platino*, 1965), de Gordon Douglas  
*Young Fury* (1965), de Christian Nyby  
*The Family Jewels* (*Las joyas de la familia*, 1965), de Jerry Lewis  
*Red Line 7000* (*Peligro, línea 7000*, 1965), de Howard Hawks  
*Sylvia* (*Sylvia*, 1965), de Gordon Douglas  
*Town Tamer* (1965), de Lesley Selander  
*Boeing Boeing* (1965), de John Rich  
*Billie* (1965), de Don Weis  
*Nevada Smith* (1966), de Henry Hathaway  
*Paradise, Hawaiian Style* (1966), de Michael D. Moore  
*Johnny Reno* (1966), de R. G. Sprinsteen  
*Waco* (*Waco*, 1966), de R. G. Sprinsteen  
*The Night of the Grizzly* (*Tierra de alimañas*, 1966), de Joseph Pevney  
*The Swinger* (*Chica sin barreras*, 1966), de George Sidney  
*The Last of the Secret Agents?* (1966), de Norman Abbott  
*Red Tomahawk* (1967), de R. G. Sprinsteen  
*Warning Shot* (*Homicidio justificado*, 1967), de Buzz Kulik  
*Good Times* (1967), de William Friedkin  
*Easy Come, Easy Go* (1967), de John Rich  
*El Dorado* (1967), de Howard Hawks  
*The Spirit Is Willing* (1967), de William Castle

*The High Chaparral* (1967-1968, serie de televisión), varios realizadores  
*Hostile Guns* (1967), de R. G. Sprinsteen  
*The President's Analyst* (*Demasiados secretos para un hombre solo*, 1967), de Theodore F. Flicker  
*Fort Utah* (1967), de Leslie Selander  
*Will Penny* (*El más valiente entre mil*, 1968), de Tom Gries  
*No Way to Treat a Lady* (*Así no se trata a una dama*, 1968, Pereira fue designado como Director Ejecutivo de Arte), de Jack Smight  
*Arizona Bushwhackers* (1968), de Lesley Selander  
*The Odd Couple* (*La extraña pareja*, 1968), de Gene Saks  
*Project X* (1968), de William Castle.

### **Filmografía de Hal Pereira como diseñador de producción**

*You Came Along* (1945), de John Farrow  
*Blue Skies* (1946), de Stuart Heisler y Mark Sandrich  
*Darling, How Could You* (*Cariño, ¿Por qué lo hiciste?*, 1951), de Mitchell Leisen  
*Rhubarb* (1951), de Arthur Lubin  
*Something to Live for* (1952), de George Stevens  
*Forever Female* (1953), de Irving Rapper  
*Hell's Island* (1955), de Phil Karlson  
*The Court Jester* (1956), de Melvin Frank y Norman Panama  
*Three Violent People* (*La ley de los fuertes*, 1956), de Rudolph Maté  
*The Rainmaker* (1956), de Joseph Anthony  
*The Space Children* (1958), de Jack Arnold  
*Career* (1959), de Joseph Anthony  
*Alias Jesse James* (1959), de Norman Z. McLeod  
*Visit to a Small Planet* (*Un marciano en California*, 1960), de Norman Taurog  
*Too Late Blues* (1961), de John Cassavetes  
*The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*, 1962), de John Ford  
*The Pigeon That Took Rome* (*Aventura en Roma*, 1962), de Melville Shavelson  
*Come Blow Your Horn* (1963), de Bud Yorkin  
*Donovan's Reef* (*La taverna del irlandés*, 1963), de John Ford  
*The Sons of Katie Elder* (*Los cuatro hijos de Katie Elder*, 1965), de Henry Hathaway  
*The Spy Who Came In from the Cold* (*El espía que surgió del frío*, 1965), de Martin Ritt  
*The Slender Thread* (*La vida vale más*, 1965), de Sidney Pollack  
*The Oscar* (1966), de Russell Rouse.

### **Otros colaboradores de *Vértigo***

*Además del trabajo artístico de Bumstead y Pereira cabe mencionar los magníficos decorados, obra de **Sam Comer** y **Frank McKelvey**, el elegantísimo vestuario diseñado por la mítica **Edith Head**, los buenos efectos especiales de la época, hoy ya desfasados, obra de **John P. Fulton**, los efectos fotográficos especiales de **Farciot Edouard** y **Wallace Kelly**, la secuencia especial diseñada por **John Ferreri**, los alucinantes títulos de crédito ya citados de **Saul Bass**, el cuadro de Carlotta Valdés pintado por **John Ferren**, y el trabajo del ayudante de dirección **Daniel McCauley**, así como al productor asociado **Herbert Coleman**.*

## Bibliografía seleccionada

ALBERICH, Enrique. *Alfred Hitchcock. El poder de la imagen*. Barcelona, Ed. Fabregat, 1974.

AVRON, Dominique. *Roman Polanski*. Barcelona, Cinema Club Collection, 1990.

BAYER, Raymond. *Histoire de l' Esthétique*, París Armand Colin, 1961. Edición castellana: *Histoira de la Estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1966.

BISPLINGHOFF, Gretchen y WRIGHT WEXMAN, Virginia. *Roman Polanski: A Guide to References and Resources*. Boston, G.K. Hall, 1979.

BOGDANOVICH, Peter.

- *The Cinema of Alfred Hitchcock*, Nueva York, The Museum of Modern Art Film Library, 1963.

- *Ciudadano Welles*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994.

BOILEAU, Pierre ; NARCEJAC, Thomas. *VERTIGO*. Traducción: Jandro Murillo. Madrid, Editorial Nebular, 2002.

BORWELL, David. *El significado del film*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.

BUTLER, Ivan. *The Cinema of Roman Polaski*. Londres, Ed. The Tantivy Press/ Nueva York, Ed. Barnes, 1970.

CABRERA INFANTE, Guillermo.

- *El bacilo de Hitchcock*, en *Arcadia todas las noches*. Barcelona, Seix Barral, 1978.

- *Un oficio del siglo XX*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

CAMINAL, J.B. Brian De Palma. *El deslumbrante manipulador*. Barcelona, Edición especial de Manga Films, 1998.

CANTERO, Marcial. *Brian De Palma*, Madrid, Cátedra, 2000.

CARREÑO, José María. *Alfred Hitchcock*. Madrid, Ediciones JC Clementine, 1980.

CASTRO DE PAZ, José Luis.

- *Alfred Hitchcock. Vértigo / De entre los muertos*. Barcelona, Paidós, 1999.

- *Alfred Hitchcock*. Madrid, Cátedra, 2001.
- COGEVAL, Guy y PAÏNI, Dominique , *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales*. Centre Pompidou, París, Mazzotta, 2001.
- COMA, Javier, LATORRE, José María. *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona, Dirigido por, 1981.
- COMAS, Ángel. *De entre los muertos (Vértigo)/Chinatown*. Barcelona, Colección Programa Doble, Libros Dirigido por, 2002.
- DORSCH, Friedrich. *Diccionario de Psicología*, Barcelona, Editorial Herder, 1994.
- EIDELBERG, Ludwin ( Director de la obra), *Enciclopedia del psicoanálisis*, Barcelona, Editorial Espaxs, 1971.
- FOWLES, John. *El coleccionista*. Edición de Susana Ónega, Madrid, Cátedra (Letras Universales), 1999.
- FUENTES, Víctor. *Los mundos de Buñuel*. Madrid, Akal Ediciones, 2000.
- GALÁN, Eduardo. *Estudio sobre Paul Schrader*. Inédito.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1981.
- GUARNER, José Luis. *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano / 3 (1961-1992)*. Barcelona, Colección Kaplan, Alertes, 1993.
- HARRIS, Robert A.,LASKY, Michael S. *Todas las películas de Alfred Hitchcock*, Barcelona, Odín Ediciones, 1995.
- HOFFMANN. E.T.A. *El hombre de la arena*. Precedido de *Lo Siniestro*, por Sigmund Freud, Palma de Mallorca, Colección Torre de Viento, José J. De Olañeta Editor, 2001.
- JUNG, Carl Gustav. *Teoría del psicoanálisis*. Barcelona, Plaza y Janés, 1972.
- KANÉ, Pascal. Polanski. París, 7º Art, éd. Du Cerf, 1970.
- KROHN, Bill. *Alfred Hitchcock au travail*, París, Cahiers du Cinéma, 1999.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. 2 vols.,Madrid, Siglo XXI, 1989.
- NEEF, Lisa. *Scare Tactics / Poe, Hitchcock, and the Modern Suspense Story*. Indiana, Valparaiso University, 2001.
- POLANSKI, Roman.  
- *Roman por Polanski*. Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1985.



- *Three Film Scripts: Knife in the Water, Repulsion, Cul-de-sac*. Londres, Lorrimer Publishing, edición revisada 1984. Guiones editados en español: *El cuchillo en el agua-Repulsión- Cul-De-Sac*. Introducción Boleslaw Sulik. Traducción Francesc Parcesiras. Barcelona, Editorial Aymá, 1980.

POROT, Antoine. *Diccionario de Psiquiatría*, Barcelona, Editorial Labor, 1977.

RINS, Silvia. *La pasión en el cine. Las mejores películas románticas de la Historia*. Madrid, Ediciones JC, 2002.

RODRÍGUEZ, Hilario J. *Museo del miedo. Las mejores películas de terror*. Madrid, Ediciones JC, 2003.

RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti. *Amenábar. Vocación de intriga*. Madrid, Ed. Páginas de Espuma, 2002.

SÁNCHEZ, Alfonso. *Iniciación al cine moderno*. Vol. II. Madrid, Editorial Magisterio Español, 1973.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.

SARRIS, Andrew. *Entrevistas con directores de cine*. Madrid, Editorial Magisterio Español, 1975.

SPOTO, Donald. Alfred Hitchcock. *La cara oculta del genio*. Madrid, T&B Editores/ Ediciones JC, 1998.

TAVERNIER, Bertrand, COURSONDON, Jean-Pierre. *50 años de cine norteamericano*. Madrid, Ediciones Akal, 1997.

TRÍAS, Eugenio.

- *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix-Barral, 1982.

- *Vértigo y pasión*. Madrid, Taurus, 1998.

TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1974.

### **Revistas y artículos**

BARROS, José Luis. Entrevista en el diario El País, jueves 3 de febrero de 2000.

BLANCO, Paco. Entrevista a Brian De Palma. *Fotogramas*, núm 1544, 19 de mayo de 1978. Madrid.

DANEY, Serge y ROSEMBAUM, Jonatham. Entrevista a Brian De Palma “*Made in USA*”, número especial de *Cahiers du Cinéma* (París), núm. 334,335 , abril de 1982, reproducida en *Casablanca* ( Madrid) , núm. 26, febrero de 1983.

DELORME, Stéphane.

- *Cahiers du Cinéma*, núm.529, noviembre de 1998, París.
- *Cahiers du Cinéma*, núm.559, julio/agosto de 2001,París.

KROHN, Bill.

- “*L’autre fin de Vertigo*”. *Cahiers du Cinéma*, núm. 511, marzo de 1997,París.
- “*Le musée secret de monsieur Hitchcock*”. *Cahiers du Cinéma*, núm. 559, julio/agosto de 2001, París.

MARTIALAY, Félix. *Esquema de Repulsión. Roman Polanski. Film Ideal*, núm 213, 1969, Madrid.

MOLINA FOIX, Vicente. *Fotogramas*, 18 de febrero de 1981.Madrid.

MONTERDE, José Enrique y CASAS, Quim. Entrevista con Roman Polanski *Dirigido por*, núm.142, 1986. Barcelona.

PARERA, Joseph. Entrevista con Brian De Palma, *Dirigido por*, núm. 222,1994.Barcelona.

PERRY, Dennis.R. *Bibliography of Scholarship Linking Alfred Hitchcock and Edgar Allan Poe*. Hitchcock Annual, 2000. Nueva York, 163-173.

REIG, Guillem. Estudio Roman Polanski. *Dirigido por*, núm. 19, Enero 1975. Barcelona.

TÉLLEZ, José Luis. *La música de Bernard Herrmann para Vértigo*, transcripción de la grabación de una conferencia pronunciada por Téllez el 8 de mayo de 1990 en la Fonoteca de la Universidad de Santiago de Compostela e incluida en *Aula de cine. Memoria de actividades (1989-90)*, Universidad de Santiago de Compostela,1990.

V.V.A.A. Ordet/Vértigo. *Nickel Odeón*, núm, 8, Otoño, 1997, Madrid.

### **En Internet**

<http://www.imdb.com>

La Internet Movie Data Base es, probablemente, la base de datos cinematográficos más importante de la Red. Las búsquedas se pueden efectuar indistintamente por nombres personales o por *films*. Además, incluye miles de enlaces hipertextuales con otras páginas, por lo que puede servir como punto de partida para búsquedas más exhaustivas.

Una de estas búsquedas se puede empezar por *The Vertigo Web Pages* cuya dirección es: <http://www.geocities.com/Hollywood/8417/vertigo.html#contents>. La cantidad de información disponible para los *fans* de de *Vértigo* resulta interminable.