LA FICCIÓN OVAL.

REPRESENTACIÓN DEL FANTASMA
END'ENTRE LES MORTS YVÉRTIGO

Bernardo Sánchez Salas

A Francisco Robion, "Desastre", y su caballo fantasma *

... and, one instant, my nature melted into pity,
but in the next I met the glance of her mean-
ing eyes, and then my soul sickened and
became giddy with the giddines of one who
gazes downward into some dreary and unfa-
homable abyss.

Edgar Allan Poe. *Morella*.

Es en la forma, lo hemos dicho a menudo,
donde hay que buscar la profundidad. Es ella
la que está preñada de una metafísica latente.
Importa pues que consideremos la obra de
Hitchcock de la misma manera exactamente
que la de un pintor o de un poeta esotérico.

Eric Rohmer y Claude Chabrol.

* Versión española del personaje "Sans-Atout" creado por Boileau-Narcejac y de la novela *Desastre y el caballo fantasma* (Narcea, Madrid, 1972. Traducción de Georgina Batlle)(*Sans-Atout et le cheval fantôme, Editions de L'amitié-G. T. Rageot*).

1. Dónde y cómo media un abismo

No cabe duda de que, en algunos casos, no nos saldría a cuenta el desmentir la siguiente advertencia que hacía Eugenio Trias en *El abismo que sube y se desborda*¹, su ya clásico ensayo sobre *Vértigo*: “Poco se ganaría atendiendo a las discretas novelas en que se basan sus mejores creaciones si esa atención no sirviera para tomar consciencia de la transformación operada por el genio hitchcockiano a partir de materiales tan poco prometedores”. Inútil sería regatearle la razón en “la mayor”; es decir, en la constatación de que todos los (pre)textos que “tocó” Hitchcock se vieron amplificados en todos los órdenes y fueron reconstruidos de acuerdo a un sentido complejo y dominante que era patrimonio del director inglés. No ha lugar para agotar esta casuística concreta en el presente trabajo, pero parece evidente el abismo que media entre, por ejemplo, el *apunte* a que queda reducida el relato breve de Daphne du Maurier *The birds*² (*Los pájaros*, 1952), frente a la *ópera* homónima de Hitchcock o entre el muy limitado alcance dramático de un material tipo *Mystery Magazine*—dicho sea sin desdoro para este material, el cual ha abonado filmografías eminentes— como *Psycho*³ (*Psicosis*, Robert Bloch, 1959) y las consecuencias que el director extrajo para componer su estudio sobre la personalidad de Bates y ciertas pulsiones espectatoriales.

Sin embargo, esta generalización a la sombra del genio y la *star* que era Hitchcock podría apuntar a un menosprecio literario generalizado poco defendible al detalle si se revisan desprejuiciadamente cada uno de los textos que usufructuó—no olvidemos que en la nómina bibliográfica aparecen Greene, Higs Smith,

1. TRIAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Seix-Barral, Colección Nuevo Ensayo, Barcelona, 1982, p. 87.
2. Ediciones españolas consultadas: volumen *Alfred Hitchcock presenta. Suspense especial*, Molino, Barcelona, 1975, pp. 35-64 (Traducción de Ramón Margalef) y Planeta, Colección Best-Sellers, n.º 49, Barcelona, pp. 5-44 (Traducción de Adolfo Martín). A propósito de Daphne du Maurier no debe interpretarse esta comparación, en modo alguno, como una devaluación global de su obra literaria, la cual personalmente estimo mucho y creo también claramente infravalorada, aunque no por Hitchcock, que recurrió a ella en tres ocasiones: *Jamaica Inn* (1939), *Rebecca* (1940), y *The birds* (1963). La relación de Hitchcock con el mundo de las historias de la Du Maurier podría ser objeto de otro trabajo, pero es pertinente apuntar, en lo que compete a éste, la afinidad de tono entre el planteamiento de lo misterioso—y más concretamente de la femineidad misteriosa—propia de los mejores relatos de la autora y *D'entre les morts*, y si he de ceñirme más, no puedo dejar de asociar por razones como la mediación del espectáculo cinematográfico y de la muerte y la consecución de un fantasma amoroso, la novela de Boileau y Narcejac al relato breve de Du Maurier *Kiss me again, stranger* (1952)—traducido como *Bésame otra vez, desconocido* e incluido en el volumen de Planeta citado (pp. 213-238)—, el cual también podría interpretarse a partir de un referente pictórico como el óleo de Edward Hopper *New York Movie* (1932).
3. Edición española consultada: *Biblioteca del Terror*, vol. 1, Forum, Barcelona, 1983 (Traducción de Carlos Paytuví).

Woolrich, Steinbeck, Conrad, Uris, etc.— y, a mi juicio, resultaría especialmente injusta de ser aplicada sobre la que me temo escasísimamente leída novela de los franceses Pierre Boileau y Thomas Narcejac *D'entre les morts* (*De entre los muertos*)⁴, en que está basada —veremos en qué terminos— ese objeto cinematográfico de culto que es la insondable *Vértigo* (*De entre los muertos/Vértigo*, 1958). Ciertamente es que Trías, en su aviso, no aboga tanto por la devaluación particularizada *per se* de lo que él califica “discretas novelas” —muy discutible estimación según qué novelas— como por una especie de devaluación comparativa con las películas resultantes (hay que reconocer que esta relación, tal y como la plantea el ensayista, suele ser bastante infrecuente en la opinión pública formada por algunos carabinas del “flirt” cine/literatura, donde suele ser él el corruptor de ella) pero sigue relegándolas a una inferioridad de condiciones puesto que su valor no pesa más que la fortuna de haber sido elegidas y re-escritas por Alfred Hitchcock. Sólo justificaría nuestra atención sobre ellas el comprobar cómo Hitchcock las venció. Pero, ya adelante, no me parece el caso de *D'entre les morts* y considero descompensado el volumen de exégesis provocadas por *Vértigo* con la casi nula curiosidad atraída sobre *D'entre les morts*, cuya inspección resulta reveladora para la comprensión del trabajo de Hitchcock y arroja varias sorpresas; de entrada, la decisiva importancia de la imagen cinematográfica en la configuración del fantasma de Madeleine.

El vínculo interno entre el relato *D'entre les morts* y la película *Vértigo*, considero que es excepcional en la filmografía de Hitchcock y que no ha sido, ni mucho menos auditado. En ese vínculo media un “abismo”, efectivamente, pero no referido al diferencial de calidades sino a que es el “abismo” —lección de Trías— el tema que bordean ambos textos con una continuidad poética que yo calificaría de emocionante y cómplice.

Habría que añadir que inédita. No hay manual de instrucciones sobre el modo de empleo de *Vértigo* que incluya el trámite una lectura de *D'entre les morts*. *Vértigo* figura como texto prácticamente exento, producido por generación espontánea y *D'entre les morts* como uno más de los papeles de los que Hitchcock sólo aprovechó una idea —“Y el original de *Marnie* es igual que el de *Vértigo* y de *Psicosis...*”⁵. Muy al contrario no falta alguna descalificación “cainita”, paradójicamente firmada por quien tiene en su haber alguna de las más inspiradas páginas sobre la película: Cabrera Infante dijo de los autores sobre los que trabajó Hitchcock que eran autores de “novelas regulares” y concretamente de *D'entre*

4. La edición francesa consultada y citada en este trabajo es la última publicada por la editorial francesa Denöel, en su colección Folio. Se trata de una re-edición de la original de 1958. En portada lleva ya el título de *Sueurs Froides* y en páginas interiores aparece subtitulada como *D'entre les morts*. La re-edición es de 1996.

5. CAMERON, Ian, “Suspense y significado”, *Film Ideas*, n.º 158, 1964, p. 853.

les morts que se trataba de una “novelata”⁶. Sin embargo le hubiera sorprendido saber a “Caín” —si no lo sabía ya— que aquellas bellas, pertinentes y luego muy secundadas⁷ excursiones suyas sobre el mito de Orfeo y Eurídice⁸ (junto a otros mitos) que él descubriría como bastidores de *Vértigo*, ya fueron previstas por los “regulares” Boileau y Narcejac como imágenes cordiales y confesas de su historia.

[Tras el rescate de Madeleine de las aguas del Sena —toda la acción de la novela transcurre en el París previo a la ocupación nazi—, el ex-policía la “bautiza” con el nombre de Eurídice. Es la forma de convertirla en algo exclusivo para él, la forma de expropiar a su marido de Madeleine: convertirla en otra mujer, en Eurídice. Ésta es suya. Madeleine no:

Depuis ce jour-là, il l'appelait Eurydice, par jeu. Il n'aurait pas osé l'appeler Madeleine (...) Madeleine, c'était la femme mariée, la femme de l'autre. Eurydice, au contraire, lui appartenait tout entière; il avait tenue dans ses bras, ruisselante, le yeux clos, l'ombre de la mort au creux des joues. (...) il y avait si longtemps qu'il l'attendait, cette jeune femme éblouie! Depuis sa treizième année. Depuis l'époque où il se penchait vers le coeur de la terre, le pays noir des fantômes et des fées... (p. 60)

A partir de este momento, Eurídice será el sobrenombre de Madeleine: “A Eurydice ressuscitée” (p. 62), será la dedicatoria que le escriba en la tarjeta con que acompaña el regalo de una pitillera de cuero ruso. Incluso en acciones cotidianas —la despedida en un taxi—, Eurídice será la onomástica ilusoria, fantomática: “Eurydice chérie, vous ne savez pas quel bonheur vous m'avez donné” (p. 68). Madeleine/Eurídice aparecerá siempre en boca del protagonista en momentos relacionados con el tránsito a/de la muerte. En el del “suicidio” de aquella: “Pauvre petite Eurydice! Jamais elle ne remonterait du néant où elle avait voulu disparaître!” (p. 86) y en bastantes más situaciones claves del relato. Ajustándose al nuevo reparto de papeles que implica la superposición del mito de Eurídice, el ex-policía asume el de Orfeo: “Eurydice!... Comme c'est joli... C'est vrai que vous m'avez arrachée aux Enfers!” (p. 60)].

A Hitchcock sí debió parecerle “prometedora” en ideas la entrega de Boileau y Narcejac, aunque nunca fue muy explícito sobre la valoración que le merecían

6. “En busca del amor perdido”, en *Un Oficio del siglo XX*; Seix-Barral, Barcelona, 1982, p. 370.

7. BROWN, Royal S. “*Vertigo* as Orphic tragedy”, en *Literature/Film Quarterly*, v. 14, n.º 1 (1986) y POZNAR, Walter, “Orpheus descending: love in *Vertigo*”, en *Literature/Film Quarterly*, v. 17, n.º 1 (1989).

8. Vid. *Arcadia todas las noches*; Seix-Barral, Barcelona, 1980, pp. 74-83.

los libros que había moldeado. Este trabajo pretende romper la inercia⁹ con que se ha venido arrastrando la falta de análisis de *D'entre les morts*, y revelarlo como constitutivo, de una manera fundamental, de lo que es *Vértigo*. Particularmente quisiera demostrar cómo están marcados ya en el texto de Boileau y Narcejac elementos que configuran lo que denomino "ficción oval" que se transfiere al texto audiovisual de *Vértigo*, entendiendo por "ficción oval" —permítaseme expander metafóricamente el adjetivo usado por Poe en su *Oval portrait*— la conformación de los signos de la fábula sobre los mitos comunicantes de lo pictórico y lo cinético.

Especialmente destacaré cómo, desde el instante de la novela, el cine opera de una manera radical en la creación de esta ficción radicalmente romántica y, en concreto, en la definición —fotográfica— del fantasma de Madeleine. Y si considero pertinente —y susceptible (por lo tanto no despreciable) de estudio— la instancia novelística es porque creo que *D'entre les morts* prolonga, en los términos en que está planteado su fábula, el mito del "retrato animado" o "encantado", mito clave en buena parte del repertorio literario romántico y gótico¹⁰, repertorio subyacente en bastantes obras de Boileau y Narcejac.

El conflicto entre la naturaleza del retrato y la de la figura o modelo y su transitividad óptica y el trastorno psíquico del espectador testigo de esta especulación abonará un buen número de ficciones análogas en dicho repertorio desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX. Al fondo de *D'entre les morts* y de *Vértigo* vuelve a haber un cuadro con una mujer —¿"prophetic picture"?, como los que inventó Hawthorne *The prophetic pictures* (1835)— que atraviesa la ficción literaria y cinematográfica, incluso en *D'entre les morts* hay más de un cuadro aunque no más mujeres. Theodore Ziolkowsky agrupó los relatos góticos de "retrato encantado" de acuerdo al área de influencia de la imagen retratada:

9. El reestreno de *Vértigo* en España incluida en el ciclo "Lo esencial de Hitchcock" (1984) fue ocasión para reproducir los tópicos sobre la novela y abonar su desprestigio. Véase cómo queda despachada por Quim Casas: "Estas consideraciones sobre la relación entre cine y texto literario son obligadas al hablar de Hitchcock, pero especialmente si estamos tratando de *Vértigo*, ya que es la película más perfecta de su autor, inspirada precisamente en uno de los peores textos que tuvo entre manos, la novela de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, escritores no caracterizados por la sutileza y fascinación que sí emanan de cada plano del film (...) La historia, el trazado argumental de la novela, está ausente de las múltiples sugerencias e interconexiones que se desprenden de la película (...) Hitchcock se sobrepone a los elementos más negativos del argumento, corrige los que se pueden salvar y crea algunos nuevos que orientan la película, definitivamente por caminos que en ningún momento pudieron soñar Boileau y Narcejac" ("*Vértigo*", en *Dirigido por*, n.º 115, Mayo/1984, p. 15). La intención del presente trabajo es desmentir precisamente el aserto sobre la falta de interconexión entre novela y película y la suposición de que entre los caminos seguidos por Hitchcock no había ninguno soñado previamente por Boileau y Narcejac.

10. Caro a Hitchcock, sin duda, y no solamente caro sino tratado por él precisamente a través de la adaptación cinematográfica de otro de sus epígonos, la novela de Daphne du Maurier *Rebecca*.

“genius loci” (imperera en un lugar concreto, generalmente doméstico), “figura” (pre-figura acontecimientos, profética) y “anima” (“que pintado en el presente novelesco guarda una relación mágica con su modelo”)¹¹. El retrato de la antepasada en cierto modo maldita y la mujer del presente no solamente supuestamente pre-figurada fatalmente por aquella sino clausurada y codificada en términos pictóricos artísticos (hasta llegar a provocar una patología del arte) nos hace pensar en que los escritores y el cineasta “ovalizaron” su ficción entorno al segundo y tercer modelo. Al segundo en tanto en cuanto —como en las obras de Nerval, Rosseti y Novalis, según Ziolkowsky— “nos encontramos respectivamente, con casos de reencarnación única, dual y múltiple y el efecto que dejan en el observador, cuando se percibe, va desde el sobresalto mortal hasta la anticipación eufórica pasando por el melancólico aturdimiento (...) ninguna interpretación racional puede dar una explicación lógica a las analogías de origen misterioso”¹² y al tercero porque los relatos con retrato como “anima”, además de ser el que dramatiza la relación imagen-modelo, son propios —y así aparecieron— de un momento en que los procedimientos de reproducción visual, los fotográficos concretamente, se estaban perfeccionando, lo que abrió la puerta y el dorso del espejo, a pictalizaciones metafóricas, independientes del reflejo realista —encomendado a las calidades fotográficas— o subterráneas a él. Y desde luego, del lado del espectador diégetico (el protagonista) y extra diégetico (nosotros) que se sitúa frente al fantasma, *D’entre les morts* y *Vertigo*, suponen una asimilación de la ficción romántica goticista pero ya pasada por el tamiz de Henry James, lo que permite “desplazar todo lo mágico a la conciencia del protagonista” y desplazar a la vez lo sobrenatural a “la conciencia de la persona que cree estar experimentando algo sobrenatural” alejándolo del “per se”¹³. Esta filiación quedará intensificada y ratificada por el lenguaje cinematográfico, el cual, permitiendo la visualización metafórica, accede a la representación a la vez que a cuestionar el significado y sintaxis de esa misma representación.

La teoría de que Boileau y Narcejac podrían haber escrito *D’entre les morts* pensando en Hitchcock podría explicar el decisivo concurso del cine. ¿Se trataba de un guiño al hombre de cine, al hombre-cine?

11. ZIOLKOWSKI, Theodore, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Taurus, Madrid, 1980, p. 91.

12. *Ibidem*, pp. 100-101.

13. *Ibidem*, pp. 126.

2. Un texto para Hitchcock o la mujer del ex-teniente francés

La noticia de que *D'entre les morts* pudo ser escrita para el cine y más exclusivamente para el cine de Alfred Hitchcock fue destapada delante del propio director por Francois Truffaut¹⁴ en agosto de 1962, a lo largo de sus ya legendarias conversaciones en la “Universal City”. Ante la perplejidad de un Hitchcock que, de pronto, se supo destinatario predilecto aunque azaroso al fin y al cabo— “¿Y si yo no la hubiera comprado?”, replica— de una novela después de cuatro años de haberla rodado, Truffaut expuso la hipótesis —no exenta de cierta simetría— de que Boileau y Narcejac, a su vez, habrían sido sabedores, en su día, de que el director inglés había querido comprar los derechos de una anterior novela suya titulada *Celle qui n'était plus* (1952), pero que este interés se había frustrado al haberse adelantado el director francés Henri-Georges-Clouzot, quien la convertiría en el hito de *Les diaboliques* (*Las diabólicas*, 1955). De esta especie de empatía remota entre el tándem de novelistas y Hitchcock¹⁵ sin que, a tenor de los testimonios, mediara comunicación directa, pudieron generarse las doscientas páginas de *D'entre les morts* pero *Vértigo* hubo de precisar, en esta ocasión sí, de la agilidad de la Paramount para adquirir los derechos de adaptación. *D'entre les morts* fue publicada en Francia por primera vez en 1958 por Editions Denoël. Por cierto que el título del estreno francés de la película, *Sueurs froides*¹⁶, se impondría en las posteriores ediciones de la novela sobre el original¹⁷.

14. TRUFFAUT, Francois, *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, 3ª Edición, Madrid, 1990, p. 209.

15. Sin embargo es discutido el grado de empatía paralelo entre Hitchcock y Clouzot, por ejemplo André Bazin se refiere en algunas ocasiones a las diferencias hipotéticas de intención y tono en ambos directores a propósito de historias que le serían presuntamente afines (Vid. BAZIN, André, *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, Mensajero, Colección Cinereseña, n.º 9, Bilbao, 1977. Traducción de *Le cinéma de la cruauté*, a cargo de Béatrice Meunier). También Cabrera Infante desconfía de la aptitudes de Clouzot frente a Hitchcock, precisamente entorno a *De entre los muertos*: “¿Qué hubiera sido *De entre los muertos* si esta novela necrófila cae, por ejemplo, en manos de Henri-Georges Clouzot? Habría corrido el mismo desastroso destino de *Las diabólicas*” (Op. cit, 1982, p. 370).

16. Título que, también por cierto, aprovechando el juego de palabras Froid/Freud podía haber constituido un filón para las interpretaciones freudianas de la película, que son abundantes (verbi gratia el artículo de Miguel Marías, “Mal de amores, Vértigo. De entre los muertos”. publicado en el el press-book del ciclo “Lo esencial de Hitchcock”, abril de 1984). No tengo constancia de que se haya sacado rendimiento teórico a esta broma —ni siquiera Cabrera Infante en sus dos trabajos sobre la película—, quien sabe si nada inocente por parte de algún distribuidor francés aficionado al diván. A buen seguro que el sobretítulo *Sueurs froides*, no disgustó a los propios Boileau y Narcejac, ambos psiquiatras además —o antes— que novelistas.

17. El título de la traducción de *D'entre les morts* en EEUU fue *Death Enters*. En España fue publicada por primera vez en 1959 por la colección Libros Plaza de Ediciones G.P respetando el título

No es la pretensión de este trabajo analizar ni justificar literariamente la novela de Boileau y Narcejac, pero sí considero clarificador el dejar anotadas algunas pistas al respecto porque, de entrada, la primera y fundamental de ellas ya está escamoteada en su edición española. *D'entre les morts* se abre con una dedicatoria a Pierre Véry, dato interesante habida cuenta que Véry transformó el "roman policier"/"roman problème" en "roman de mystère", terreno al que, sin duda, también trasladaron Boileau y Narcejac el caso policíaco de su novela. La descripción que estos dos mismos autores hacen del mundo novelístico de Véry —onírico, desconcertante, absurdo, poético e incluso infantil— en su manual *Le roman policier*¹⁸ puede ser pertinentemente reconocida en su aplicación al "problème" planteado en *D'entre les morts*:

Il a tout de suite compris qu'il y a aussi une logique de l'insolite, exactement comme il y a, en géométrie, une logique d'un univers à n dimensions (...) Roman de mystère, parce que les lieux, les personnages, l'intrigue, tout est choisi pour nous desconcerter, comme si nous entrions dans le monde d'*Alice au pays des merveilles* (...) Ce qui est absurde, dans le roman de mystère, c'est que des choses qui ne vont pas ensemble se réunissent comme par un ensemblier facétieux (...) Mais ce désordre poétique des apparences devra, en fin de compte, être réduit et discipliné par une explication rationnelle (...) La mystère va plus loin que son élucidation, la nimbe de mélancolie et de tendresse.

original *De entre los muertos* y traducida al castellano por Alfredo Crespo (es la edición que yo he consultado). La razón de su publicación obedeció al doble premio que la película acababa de obtener en su presentación el VI Festival Internacional de Cine de San Sebastián —con el título americano *Vértigo*—, celebrado en septiembre de 1958: "Concha de Plata" (*ex-aequo* junto a la película italiana *I soliti ignoti*) y Premio a la mejor interpretación masculina a James Stewart. De hecho, la portada del libro consiste en una ilustración —firmada por Chaco— que realmente es una adaptación del *affiche*/programa de mano publicitario que había diseñado el gran cartelista Albericio para el estreno español de la película. Tanto el cartel como la portada incluyen el reclamo de la presencia actoral de la pareja Stewart-Novak y de su éxito en el Festival de San Sebastián. Hay que advertir que en la traducción al castellano se acusan algunas lagunas de texto respecto al original francés, lo que no nos permite afirmar que dicha traducción sea íntegra (además hay un errata: en la segunda parte se repite dos veces la numeración de Capítulo IV, invadiendo el V, que realmente va de las p. 48 a la 58). Crespo traduciría más adelante otras novelas de Boileau y Narcejac. En su exhibición comercial en España, casi un año más tarde que su presentación en el Festival, (Estreno en Madrid: 29 de junio de 1959; cines "Palacio de la Prensa" y "Roxy B") mantendría la traducción literal del título de la novela *De entre los muertos*. En el reestreno español del año 1984 dentro del lote "Lo esencial de Hitchcock" constaría también entre parentesis el título americano *Vértigo*, por el cual, definitiva y coloquialmente, es universalmente reconocida. No obstante, Eugenio Tíras volverá a referirse a la novela con el título *Sueurs Froides* (Op. cit. p. 82). Hay que reseñar que en 1954, la legendaria "Série noir" de Gallimard había publicado con el n.º 251 de su colección la novela del americano Terry Stewart (qué casualidad onomástica) titulada —en francés— *Sueur Froid*.

18. Quadrigue/Presse Universitaires de France, París, 1994, pp. 67-69.

Todo este cuadro se irá cumpliendo en *D'entre les morts*: un juego de especulación espacio-temporal, una obsesión mantenida por una pulsión infantil — juego, encantamiento, reconstrucción afectiva— un caso desconcertante, el plan de un “ensemblier”, el descubrimiento final de ese plan racional y frío como pocos y un estado final de inconsolable melancolía¹⁹.

A partir del momento en que Paramount se hizo con la historia de Rogers Flavières, un ex-policía parisino, acrófobo y antiguo aficionado al esoterismo y la psicología, complicado, ya fuera de servicio, en un caso de amor metafísico, la producción comenzó una peripecia guionística y Hitchcock, en paralelo, acabaría sufriendo una aventura espiritual que no desmerecería de la de Flavières al tener que convertir a Kim Novak en el fantasma suplente de Vera Miles, la primera actriz elegida para interpretar a la doble mujer del argumento²⁰. De esta manera, Hitchcock tuvo su Madeleine/Judy particular. Tres guionistas más el propio director intervinieron en el proceso de adaptación de la novela de Boileau y Narcejac. Donald Spoto²¹ relató los turnos en el tratamiento de la historia y, de paso, incidió en un cierto desprecio por el material original de la novela que se ha ido legando de una forma crónica.

Maxwell Anderson firmó la primera versión del guión, bajo el título de *Darkling I listen*, una versión que “no sólo era imposible de rodar sino también incomprensible”, según Spoto. Una vez descartado el trabajo de Anderson, Hitchcock se enfrentó al texto desglosándolo en las escenas que más le interesaban. Del asunto tuvo siempre una visión topológica: cuadros animados en medio de una ubicación metropolitana singular, que, a falta del París suspendido y al borde del abismo de la invasión nazi, fue un San Francisco espectral y declaradamente “gothic”. Sus proposiciones se recogieron bajo el título de trabajo *From amongst the dead*, homónimo del original, aunque “sabía que la Paramount nunca lo iba a aceptar”. Spoto describió muy desfavorablemente las posibilidades de la novelita francesa: “La historia, sin embargo, no estaba demasiado clara para él (Hitchcock). Sabía que tenía que rechazar no sólo los poco atractivos personajes

19. Boileau y Narcejac parecen sentirse más afines al tipo de “roman de mystère”, que representa Pierre Véry que al “roman jeu”, la cual, a diferencia de la anterior, basada en una cierta ligereza o suspensión infantil —atención: en absoluto identificable con el infantilismo o la inocencia sino con un teatro singular y peligroso, sólo aparentemente fantástico— “s'est complu dans le bizarre, mais un bizarre d'adultes, laborieusement construit et encore plus laborieusement justifié” (Ibidem, p. 68-69).

20. Vera Miles se había casado con Gordon Scott/Tarzán en abril de 1956 y cuando se iba a iniciar el rodaje de *Vértigo* con ella como protagonista quedó embarazada de su tercer hijo.

21. SPOTO, Donald, *La cara oculta del genio. Alfred Hitchcock*, Ultramar, Barcelona, 1985, pp. 383-404.

de cartón de la novela, sino los mecanismos baratos de la acción central; pero exactamente el cómo realizar todo eso a través de una narrativa coherente era algo que no conseguía ver. Lo que sí veía era una serie de tableaux vivants”.

Efectivamente, “tableaux” inspirados por el texto, que, a pesar de esta evaluación negativa, pasaron todas las cribas hasta llegar a la pantalla. Donde Boileau y Narcejac habían previsto el Teatro Marigny como escenario para el primer avistamiento que hace Flavières de Madeleine Gévigne²², Hitchcock resituó la acción en el Restaurant Ernie’s (aunque — y esto es indiscutible— el director proyectó poéticamente este espacio alternativo durante toda película como verdadero epicentro escópico, especular y afectivo mucho más allá que como una localización de trámite. Nada de esto sucede en la novela con el Marigny, desde luego); el cementerio de Passy se convertirá en el cementerio de la Misión Dolores, el “Family-Hotel” en el “Hotel Mckittrick”, el Pont de Neuilly (y muelles de la Courbevoie) en el Golden Gate, el Louvre en el Museo del Palacio de la Legión de Honor y la Iglesia de Saint Nicolas²³ en la Iglesia de la Misión de San Juan Bautista.

El dramaturgo Alec Coppel fue el segundo guionista a quien Hitchcock confió una nueva adaptación de *D’entre les morts* en febrero de 1957. Los resultados no solo no debieron ser buenos — de nuevo “imposible de rodar” (Spoto)— sino que sumados a una delicada operación quirúrgica y el abandono de Vera Miles casi consiguieron que Hitchcock dejar pasar sine die a Boileau y Narcejac. Un tercer guionista, también dramaturgo —el autor de la comedia *Sabrina Fair* (para entonces ya la película *Sabrina*, dirigida por Billy Wilder en 1954)— apareció como desatascador de la situación: Samuel Taylor, quien tenía la ventaja añadida de ser de San Francisco, dato importantísimo para Hitchcock

22. La correspondencia de personajes entre la Novela (N) y la película (P) es la siguiente: Roger Flavières (N)/John Fergusson “Scottie”(P); Gévigne (N)/Gavin Elster (P); Madeleine Gévigne (o Givors, apellido de soltera) (N)/Madeleine Elster (P); Renée Sourange (N)/ Judy Barton (P); Pauline Lagerlac (N)/Carlotta Valdés (P).

De toda la onomástica de la novela sólo pervivió el nombre propio de ella: Madeleine. Quizá porque un desglose fonético del nombre en inglés llevaba parejo un desglose semántico al desmembrarse en los términos “Mad” y “alone”, lo que permitía asociar los conceptos de soledad y locura e iconizarlos en la imagen prestada por Kim Novak. Esta conjetura —nada descabellada— también la apunta Eugenio Trías (Op. cit., p. 103). No obstante, en francés, Madeleine admite también una interpretación poética de su desinencia, “-eleine”, cuya pronunciación es muy similar a la de la palabra “élan”, que presenta una acepción como “impulso del corazón”. “Mad” también podría verse como apócope de “madame”, con lo cual tendríamos en Madeleine la mujer/señora que provoca una pulsión sentimental, una “corazonada”.

23. Según Gévigne situada al norte de Mantes, “un petit village de rien du tout, entre Sailly y Drocourt” (p. 95). La localización coincide con la descripción de la trayectoria del “Simca” en que viajaron Flavières y Madeleine: salida oeste de París por Longchamps, Passy y Castillo de Saint Germain.

porque él, decididamente, tenía visualizada la ciudad como una topología generadora de toda la acción, hasta el punto de que prefería vaciarla de argumento e imponer como único material matriz en manos de Taylor la descripción de las escenas claves, los “tableaux”. Taylor, de hecho, se encontró con la prohibición de Hitchcock de que leyera la novela original.

El plan, por lo tanto, era articular un bastidor narrativo y una dramaturgia para los personajes entorno a las piezas exentas que el director ya había pre-seleccionado del libro y a una idea de la ciudad de San Francisco. Todo lo cual, acerca la plasmación final de la historia en *Vértigo* a la primera y personal lectura que Hitchcock hizo de *D'entre les morts*. *Vértigo* —título a iniciativa de Taylor— resultará mucho más fiel a ese primer desglose coreográfico y escenográfico del texto de Boileau y Narcejac que lo que ha venido suponiendo la crítica filmica. Habrá que concluir en que Hitchcock encontró en aquel texto más pistas de las reconocidas habitualmente y que aquel destino subliminal que pretendieron los franceses para su historia surgió, en buena medida, su efecto.

3. De entre los muertos (del cine)

Podría decirse que el principal recurso descriptivo utilizado en *D'entre les morts* para conformar el fantasma de Madeleine Gévigne es el reflejo cinematográfico, el modelo ontológico, fisiognómico y psicológico prestado por los arquetipos cinematográficos. El monstruo fantomático de Madeleine se revelará tanto en la ocasión de su descripción inicial como en el momento de su reconocimiento en la segunda parte de la novela —en ambos ausente físicamente— como una máscara de naturaleza cinemática, un fantasma creado con materiales de naturaleza espectral, subrogada a una pre-existencia iconográfica: pendientes de otra vida anterior estampada en la pantalla. Tenemos en Madeleine un fantasma de doble generación y hasta de triple porque, en el segundo momento, el referente cinematográfico servirá para vehicular un modelo pictórico que se superpondrá a la reconstrucción virtual de su imagen filmica. El abismo —el panteón— del que Boileau y Narcejac extraen el fantasma de Madeleine es el cine: de entre sus muertos.

3.1 ¿Recuerdas Jacob Boehme?

Para la primera ocasión en que, en el curso del texto, ha de representarse diferida e idealmente el rostro Madeleine relacionado con su estado alterado de ánimo, Boileau y Narcejac inventan una analogía cinematográfica y la ponen en

manos del auténtico “inventor”²⁴ (el “ensemblier facétieux”) de la trama, el marido de Madeleine y amigo de Flavières: Gévigne, industrial del Havre. Es su voz la que, en tercera persona, ofrece a su interlocutor, el teniente retirado Flavières, una descripción del rostro de su mujer remedada por un supuesto precedente cinematográfico. La cita convertirá al interlocutor (y al lector) en espectador de un “primer plano” que corresponde, además, no a una mujer sino a un paradigma masculino de misticismo y enajenación importado del cine alemán de entreguerras.

Boileau y Narcejac regalan al maquinador Gévigne una cita que es, en consonancia, todo un artificio. Un cita falsa, pero provista con la suficiente verosimilitud cinematográfica. Repasemos el pie de la letra: en principio —hay que hacer esta salvedad, porque al final (mucho antes en *Vértigo*) la conspiración se revela de otra envergadura—, Gévigne ha reclamado los servicios de su viejo amigo Roger para la extraña misión de vigilar a su esposa, deprimida de un modo indefinible. Flavières comienza preguntando:

- Tu as eu l’impression qu’elle mentait?
- Pas du tout. J’ai eu l’impression, au contraire, qu’elle était effrayée... Je vais même t’avouer une chose qui va, peut-être, te faire sourire: tu te rappelles ce film allemand que nous avons vu, aux Ursulines, vers 23, 24...
Jacob Boehme
- Oui.
- Tu te rappelles l’expression du personnage, quand on le surprenait au milieu d’une crise mystique et qu’il essayait de nier, de s’excuser, de cacher ses visions... Eh bien, Madelein... elle a le même visage que l’acteur allemand... ce visage un peu égaré, un peu ivre, ces yeux qui tâtonnent...(pp. 14-15)

Respecto a la memoria cinematográfica, Gévigne no miente dentro de la ficción ya que Flavières también parece ser testigo de la existencia de *Jacob Boehme*. Le corresponde —asintiendo— que recuerde aquella película, el haberla visto juntos y la sala (¿sí lo recuerda?). Será en lo único en lo que, a lo largo de esta escena, el amigo no mienta al amigo. Los que mienten son Boileau y Narcejac o, mejor dicho, mienten a medias puesto que son fidedignos en la recreación del modelo cinematográfico expresionista y en su “background”; pero inventan su exponente,

24. De igual manera, está función rectora del marido, Gavin Elster en *Vértigo*, queda reflejada en la puesta en escena teatralizante de la secuencia de su primera entrevista con Fergusson, como afirman Juan Miguel Company y Vicente Sánchez Biosca en su artículo “La imposible mirada” (*Contracampo*, n.º 38, 1985, p. 49): “...su propio artifice, Gavin Elster. Personaje marginal en cuanto a su aparición en el relato, él es quien mueve los hilos de lo que va a desfilar ante nuestros ojos (y los de Scottie) durante una hora y media de película. Y Hitchcock, valiéndose de una sutilísima puesta en escena, explicita la dimensión teatral de su discurso...”

aunque tampoco en éste mienten del todo porque están muy atinados en la elección de personaje protagonista. Veamos cómo estética y filosóficamente aquella sesión de *Jacob Boehme* irriga sentido a la ficción planteada *D'entre les morts*.

Hasta donde me ha sido posible repasar los repertorios filmográficos habituales del periodo que interesa, no consta ninguna película con el título de *Jacob Boehme* lo que no quiere decir que sea imposible que exista, pero no parece probable; a no ser que haya algún problema de re-titulación o que se tratara de una producción muy poco relevante, supuesto éste último que le quitaría visos de realidad al dato de que fuera proyectada en el legendario "Studio des Ursulines", capilla de la "avant-garde" cinematográfica europea. Claro que en los años a que se refiere Gévigne —1923 ó 1924— ni la pretendida *Jacob Boehme* ni ningún otro film real o imaginario pudo ser proyectado en dicho *studio* porque aún no existía como tal. Por aquellas fechas, la "salle de quartier" del 10 de la "Rue des Ursulines" era todavía el muy popular "Coquet Cinema" hasta que en 1925 lo cogiera Armand Tallier para transformarlo en el "Studio", que no abriría sus puertas hasta el 21 de enero de 1926²⁵.

Sin embargo, no será provechoso en esta ocasión, el sumarse al club de lo que el propio Hitchcock denominó con sorna "Amigos de la verosimilitud" porque se corre el riesgo de perderse las buenas intenciones que seguramente guiaban a Boileau y Narcejac cuando intentaron fabular una quimera cinematográfica y filosófica idónea de la que poder hacer descender ese fantasma óntico de Madeleine Gévigne; fantasma que acabaría consumando Alfred Hitchcock en la propia textura del cine. Lo que hay que destacar, de entrada, es que el *dramatis personae* de *Jacob Boehme* sí es histórico, si, como todo parece indicar, este Boehme con crisis místicas es un alter ego de Jacobo Böhme, uno de los representantes de la teosofía alemana luterana²⁶. Un repaso somero a alguno de los temas, actitudes e ideas que Boileau y Narcejac debieron recordar del corpus filosófico del zapatero silesio Böhme nos aproximaría al dilema metafísico de Flavières: la nada eterna, el abismo del ser, los opuestos luz/tinieblas, naturaleza/espiritu, odio/amor, la imagen de lo divino y la caída del hombre. Debidamente secularizados es fácil detectarlos en *D'entre les morts*! *Vértigo*.

25. CHENEBAULT, Christophe y Marie Gausse, *Guide des cinémas à Paris*, Syros Alternatives, Paris, 1992, p. 108.

26. Jacob Böhme (1575-1624). Autor, entre otras, de las siguientes obras: *Aurora Naciente* (1612), *Los tres principios de la esencia divina* (1619), *La triple vida del hombre* (1619-20), *Psicología vera* (1620), *La encarnación de Cristo* (1620), *Sex puncta theosofica* (1620), *Sex puncta mystica* (1620), *Mysterium pansophicum* (1620), *De signatura rerum* (1622), *Theosopia* (1622), y *Mysterium magnum* (1623). Pertenecía al grupo de teólogos y místicos reformistas, donde le precedieron Felipe Melancton, Sebastián Franck o Valentín Weigel.

Cuando los dos escritores galos idearon el film *Jacob Boehme* estaban pensando, además de (o a la vez que) en las implicaciones psico-filosóficas del sujeto modelo —recuérdese: un profeta del abismo como “objeto puro de melancolía”, un “gran especulante del misterio”, un inspector abismático de “la nada y su dialéctica circular”²⁷— en las imágenes del expresionismo cinematográfico alemán y en la interpretación plástica y psicológica que hicieron algunos de sus directores de los mitos literarios románticos, principalmente del “doppelgänger” y del conflicto “faústico” (ninguno de ellos, se dirá, y con razón, es ajeno a *Vértigo*, sólo que la crítica suele vincularlos a la película a través de asociaciones más lejanas y caminos comarcales que no pasan por rastrear el texto base, de donde yo parto). No se podrá negar que esa secuencia tipo que describe Gévigne nos es familiar; que al leerla volvemos a visionar ese rostro, el de Emil Jannins, el de Conrad Veidt, el de Werner Krauss o el de Alfred Abel etc; que no podía habernos facilitado ni a Flavières ni a nosotros mejor atajo: una coartada visual. Antes de que el ex-policia —y ahora “inspector abismático”— conozca físicamente a Madeleine y, por ende, antes de que el lector pueda guiarse focalmente, planea sobre la diégesis una fantasmagoría muy aproximada de la mujer que el industrial se ha propuesto crear; una fantasmagoría que se ancla para regir y manipular —enrareciéndola— la percepción de lo que bajo especie única resulta ser un monstruo de dos mujeres solapadas —el recuerdo de la verdadera señora de Gévigne y de su impostora— fundidas en un personaje ensamblado y contorneado psíquicamente por Gévigne: la tal “Madeleine” (tras conocerla, Flavières aún tiene que cavilar un tiempo hasta ajustar este nombre “doliente” con la idea previa que se había fabricado de ella: “Madeleine, oui, c’était un prénom fait pour elle” [p. 31]). Lo que consigue Gévigne es que Flavières la recuerde antes de verla. (Y nosotros).

Su condición de creatura injertada viene acentuada por el hecho de que Gévigne utiliza para su caracterización a un modelo masculino, siendo el resultado—Madeleine— femenino. No quiere ésto decir que Madeleine sea una creatura asexuada (del todo imposible en la encarnación de Kim Novak, aunque no diría lo mismo de la opción Vera Miles, sin duda menos carnal y más “vanished lady”, más pictórica, más gótica), pero también se convendrá en que excede la sexualidad para culminar en un ideal femenino inaprehensible y turbador que participa de universales como el sentimiento de enajenación que Gévigne vislumbra en el recuerdo del actor alemán y Boileau y Narcejac en el inventario expresionista. Aunque prefieren inventar su propia película, no cabe duda de que conocían suficientemente el catálogo. En las temporadas de 1923 y 1924, a las que correspondería la apócrifa *Jacob Boehme*, se estrenaron películas con las que la fábula de *D’entre les morts* y

27. REGUERA, Isidoro, “Jacob Böhme: La razón melancólica”, *El Urogallo*, 67, 1991, pp. 16-23.

Vértigo sintoniza en más de un punto. Por ejemplo *Mikael* (1924) de Carl Th. Dreyer. Esta historia del pintor enamorado de su modelo inevitablemente nos remite no sólo al Flavières aficionado del Louvre y pintor ocasional, no sólo al narrador que interfiere con disquisiciones pictóricas sino, más de lleno, al Fergusson que realiza operaciones obsesivas de sutura entre pintura y realidad confeccionando el fantasma de Madeleine y al director de cine que fija sus dos perfiles como dos retratos en dos películas que se encierran en una sola como una moneda de dos caras.

Orlacs Haende (*Las manos de Orlac*, Robert Wiene, 1924): no se olvide que el patético final de *D'entre les morts* consiste en que Flavières, con sus propias manos pero empujado por una voluntad extraña estrangula a Renée Sourange y que a Fergusson se le escapa entre el arco de sus brazos y empujada por un reflejo incontrolable Judy Barton, abismada hacia la muerte (¿De la que procede? En la novela; Flavières se despide del cadáver de Renée murmurando un bellissimo "Je t'attendrai" que indica que él aguardará con naturalidad el que ella regresa otra vez de donde una vez ya regresó: de entre los muertos, aunque es ese momento es difícil determinar cuál de los dos se siente más cadaver).

De ambos asuntos han hecho algunos ensayistas trasuntos de *Vértigo*, adjudicándoles sus correlatos literarios. Así, respecto a la fatalidad pictórica, Eugenio Trías señaló *El retrato ovalado* de Edgar Allan Poe (*The oval portrait*) como "una de las claves que deben tenerse en cuenta"²⁸ y sobre la neurosis no menos fatídica que conduce a la destrucción de lo amado, el mismo Trías apuntó vehementemente a *El hombre de la arena* (*Der Sandmann*, 1817) de E.T.A. Hoffmann, "obra literaria que de forma directa y sin mediación prefigura enteramente *Vértigo*"²⁹. Pero yo diría que resuena antes, en la escena final de *D'entre les morts*. Cuando Flavières coge por el cuello a Renée, se vuelve completamente fuera de sí desesperado ante la imposibilidad de conocer la verdad sobre Madeleine/Renée y su relación amorosa. La angustia se agudiza al ir afixiando la vida de quien puede desvelarla y al ir mezclando en el acto criminal odio y amor:

Un amour qui a ressemblé à une tapisserie merveilleuse: à l'endroit, il racontait une légende extraordinaire; à l'envers... je ne se pais... je ne veux pas savoir... Mais quand je t'ai tenue dans mes bras, quand j'ai senti que tu serais la seule femme de ma vie... Madeleine... c'était cela, l'endroit... Et nos promenades... tu te rappelles?... La campagne pleine de fleurs... Le Louvre... le pays perdu... Madeleine!... Je t'e en prie... Dis-mois la verité. (p. 186)

28. Op. cit., p. 101.

29. Op. cit., p. 106.

Nathanael, el enamorado en el relato de Hoffmann, sufre de una manera súbita—mediante una trampa óptica servida por los gemelos del doctor Coppelius— una interferencia análoga entre la imagen de su anterior mujer, la muñeca Olimpia y su actual prometida, Clara. Nathanael se ve dividido entre la resurrección de Olimpia y la presencia de Clara, sin posibilidad alguna de discernimiento del anverso y reverso (o del pasado y presente) del objeto de su deseo:

Sus venas comenzaron a batir con violencia, unas chispas brillaron en sus ojos, y empezó a rugir como un animal feroz. Después dió unas volteretas, riendo a carcajadas y diciendo:

— ¡Muñeca hermosa! ¡Baila alegremente!... ¡Alegremente, hermosa muñeca!
Luego cogió violentamente a Clara, y quiso echarla por encima de la galería...”³⁰

A propósito del instrumento óptico de los gemelos, en la escena del Marigny en *D’entre les morts*, unos gemelos nacarados de teatro juegan un papel importante como objeto tensional. Los gemelos aparecen en manos de Flavières como la posibilidad de una cercanía casi táctil entre él y Madeleine, acomodados en localidades distanciadas, pero renuncia a ello por pudor y, quizá, por miedo de atravesar la idea que ha concebido de esta mujer. Prefiere un encuadre más general que retrase el contacto físico, una mirada oblicua, aparentemente involuntaria que no le comprometa. Si en *El hombre de la arena*, los gemelos son casi una linterna mágica, una fantasmagoría, en *D’entre les morts* son un tabú y una metáfora de la impotencia que le provoca la tenaza del miedo. En ambos casos se resalta que lo que está al otro lado de la lente no es inocuo:

Je dois avoir l’air idiot”, songeait Flavières. Il faisait semblant de jouer distraitement avec ses petites jumelles de nacre et cherchait à paraître important et blasé, mais il ne pouvait se décider à porter les jumelles à ses yeux pour regarder Madelaine.

(...)

Flavières en frissonna de dégoût. Honteusement, du coin de l’oeil, il chercha Madeleine.

(...)

Flavières faillit braquer ses jumelles, mais son voisin remua d’un air excédé; il baissa la tête, glissa ses jumelles dans sa poche, à petit gestes. A l’entreacte, il parlait. (p. 28-29)

30. *Obras maestras de la novela corta II*; Ediciones del Arce, Madrid, 1970 (pp. 249-297), p. 295.

Volviendo a las asociaciones cinematográficas a las que nos induce *Vértigo*, aún podría traer a colación un ejemplo próximo en fechas a los ya citados: *Phantom*³¹, de Murnau (*El nuevo Fantomas*, 1923), sobre la novela de Gerhart Hauptmann. En ella se relata la historia de Lorenz Lubota (Alfred Abel, otro buen candidato al papel de Boehme), ex-presidiario y mal escritor que acaba enamorándose subsidiariamente de Melitta, la hija de una supuesta baronesa, porque se parece a su primer y verdadero amor, Verónika Harlan. Tanto la Harlan como Melitta estaban interpretados por la misma actriz: Lya de Putti.

En definitiva: Madeleine pre-existe para nosotros y para Flavières gracias al troquel de *Jacob Boehme* en cuanto es inventada como sedimento de los estilemas expresionistas. Al ser el lector consciente de este modelo, Boileau y Narcejac, cual doctores Coppelius, lo interponen delante de su fruición del texto con el objetivo de hacer emerger a Madeleine mediante proyección, dotándola de una ontología frágil e invocándola como una criatura atravesada por una luz pretérita. De esta manera, el truco —casi un *gimmick*—, la quimera ingeniada por Boileau y Narcejac, no sólo queda justificada sino que convierte al cine en la metáfora de la muerte, aunque habría que puntualizar —con Jean Cocteau— que se trata de “la muerte en acción:” eso ya es *Vértigo*.

3.2 ¿Alguna noticia de la esposa de Mr. John Julius Angerstein?

Una segunda intervención de la representación cinematográfica se responsabiliza, digamos a modo de rima interna al relato, de desencadenar la acción trágica de la segunda parte de *D'entre les morts*. Si en la primera, la evocación preambular de un fantasma cinematográfico había condicionado la clausura de la percepción posterior y global del personaje de Madeleine, en la segunda una imagen registrada por el cine —y nada más y nada menos que en el seno del código documental, patentado como embajador de lo real, de lo existente— provoca una anagnórisis —o un principio de anagnórisis— en Flavières: la recuperación del fantasma de Madeleine. No obstante, la agnición —aquello que “indica un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio”, según la definición de Aristóteles³²— se presentará complicada para el protagonista, como se verá, y tardará en resolverse si es que concedemos que se resuelve. Esta agnición hará de la fabula que se plantea en *D'entre*

31. BERRIATUA, Luciano, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau. Etapa alemana*, Filmoteca Española, n.º 7, Madrid, 1990, pp. 191-219.

32. *Poética de Aristóteles*, (Traducción de Valentín García Yebra), Gredos, Madrid, 1974, capit. 11, p. 164.

les morts una “fábula compleja y trágica”³³, de acuerdo a la clasificación de fábulas que se realiza en la *Poética*. Sigamos, paso a paso, el proceso trágico de Flavières, en el que mediará determinadamente el cine anotado a pie de foto por la pintura.

Un encadenamiento de “lances patéticos”, impelirán a un peripatético Flavières a abandonarse al flujo indiscriminado de imágenes de un cinema parisino con el único fin de “matar” el tiempo. Después de que ha sabido a un mismo tiempo que su amigo Gévigne murió ametrallado por los alemanes en la carretera de Le Mans (Hitchcock, por su parte, preferirá matar a Gavin Elster cinematográficamente, por elisión), que la tumba de Madeleine en el cementerio de Saint-Ouen ha sido profanada (luego su espíritu está en condiciones de transmigrar... al cine) y que, por prescripción facultativa, su inmediato destino es un sanatorio mental de Niza “Il entra dans un cinéma. Peu lui importait le programme. Il cherchait simplement à oublier sa visite à Ballard, les questions de Ballard (p. 117).

Las primeras imágenes del programa no parecen contener más que un material documental bélico propio de la situación:

L'écran s'illumine et une tonitruante musique annonce les actualités. *La visite du général de Gaulle à Marseille*. Des uniformes, des drapeaux, des baïonnettes, la foule contenue difficilement sur les trottoirs. Des visages saisis en gros plan, la bouche ouverte, criant des acclamations qu'on n'entendait pas. (p. 117-118)

Pero, súbitamente, la información registrada en el documental del cual Flavières es espectador indolente y casi terminal revela un dato que pasará a ser procesado —fotográficamente: selección y ampliación— a tres bandas por el narrador, por Flavières y, subordinadamente, por el lector:

Une femme qui se retournait lentement vers la caméra: on voyait ses yeux très claires, son visage mince qui ressemblait à quelque portrait de Lawrence. Un remous la dérobait soudain, mais Flavières avait eu le temps de la reconnaître. A demi dressé, il avançait vers l'écran une face terrifiée. (p. 118)

Boileau y Narcejac hacen retornar a Madeleine de la muerte del cine; vuelven a accionarla y nos encontramos con otra quimera cinematográfica: el código documental certificaría la presencia de un fantasma editado junto a un ser histórico que es el mismísimo De Gaulle (claro que, en la superficie del cine, ¿qué no es fantasma? ¿qué no es virtual?). Bien es verdad que, en este caso —cuando el lector todavía es crédulo ante el curso de la narración y permanece inocente a la trama criminal subyacente— Madeleine tiene un estatuto diferente para él que para Flavières. El lector cree que Madeleine ha muerto efectivamente, no tiene razo-

33. *Ibidem*, capítulos 10 y 11, pp. 162-65.

nes para pensar otra cosa, pero Flavières “estimez que Madeleine pourrait bien revivre, puisque’elle avait surmonté la mort une première fois” (p. 116) (como reencarnación de Pauline Largelac).

En esta escena, Madeleine, deambulando inmortalizada “*gratia artis*” del documental cinematográfico, es más fantomática para nosotros que para Flavières, conocedor de su naturaleza mutante. Otra muy distinta es la lectura, cuando releemos *D’entre les morts* avisados del revés de la trama. Entonces el lector aprecia el interés y la ironía de Boileau y Narcejac por desrealizar cinematográficamente a Madeleine en sus comparencias claves, en convertir a su impostora en una actriz de cine como farsante que es —“Flavières avait l’impression de regarder un film mal doublé, avec une petite actrice perdue dans un rôle de vedette” (p. 130)— y en tratar poéticamente la pantalla como lugar abstracto de encuentro, espacio interpuesto, irreal, donde la coincidencia alcanza proporciones trágicas y nos hace pensar en que Madeleine/Renée se puso en Marsella a tiro de cámara con el deseo y la corazonada de ser reconocida por Flavières en cualquier sala oscura. Es decir, que quería hacer de su “primer plano” un mensaje. Trías, respecto a *Vértigo*, también consideró el efecto de lo que él llama “la segunda película”, aquella generada por el desvelamiento de la “lógica inflexible de la celada” y, en su ambivalencia, valora la posibilidad de que Judy, “esté poseída por su papel teatral, identificada con Madeleine hasta enajenarse y fundirse en ella (...) enamorada, en tanto que Madeleine, del detective, o Judy, más allá del papel que desempeña, enamorada, en tanto que Judy, la solitaria, la abandonada, la perdida en medio de San Francisco, de Scotty”³⁴.

No deja de ser sintomático el que la noche antes de que Madeleine se haga acompañar de Flavières al campanario para representar el suicidio, éste también decida rematar el día en el cine. Es un acto que lo realiza con la misma inercia que su asistencia posterior tras la muerte de Madeleine y también se proyecta un noticiario de complemento con el mismo paisaje de guerra:

Il echoua dans un cinema du centre, regarda distraitement les actualités. Toujours des troupes, des revues, des cantonnements, des manoeuvres. Les gens, autour de lui, sucaient placidement des bonbons. De tels spectacles n’interessaient plus personne (...) Flavières tomba dans une somnolence harassante, comme un voyageur perdu dans une salle d’attente. (p. 77)

Madeleine/Renée (sólo “Madeleine”, para Flavières) quedará incluida y subsumida en una especie de paréntesis marcado por dos sesiones de cine. Y aún podríamos arriesgar más en la interpretación —a sabiendas de que Boileau y Narcejac, con toda seguridad, no arriesgan tanto—: el hecho de que Flavières esté

34. Op. cit., pp. 103-104.

a punto de ser vencido por el sueño (de ser visitado por el arenero de Hoffmann) podría hacernos sospechar que el resto de la narración es producto de ese sueño y Madeleine/Renée su objeto duplicado.

Respecto a *Vértigo* también se ha ensayado una hipótesis extrapolada y equivalente en significado aunque no en extensión puesto que alcanzaría a la práctica totalidad de lo que vemos: los hechos consistirían y quedarían comprimidos en un segmento de “tiempo anodado” (término que tomo prestado a Barthes³⁵) de la semi conciencia de un Scottie igualmente suspendido físicamente sobre el abismo; es decir, que la película que sucede ante nuestros ojos sería una descompresión de aquella que, en una unidad indeterminada de tiempo transcurre, en la mente raptada del acrófobo, no como un recuerdo convencional sino como un recuerdo inventado, marcado por la presunción de muerte y simbolizado por el fantasma de Madeleine.

En este orden de cosas, el crítico Danny Peary, además de constatar lo evidente, que Scottie “has certainly withdrawn into a dreamlike state” y que tanto la tonalidades crómica como musical resultas por Robert Burks (director de fotografía) y Bernard Hermann (autor del “score”) respectivamente fantomatizan la pantalla “as if it were a series of events interpreted by the tormented Scottie while in the aforementioned dream state y una vez que we have left the conscious world”, sugiere que, “To be precise *Vértigo* is not a dream but a mystifying story of a man who while hanging on a collapsing drainpipe enters an existence between life and death”³⁶. Para Jacques Gerstenkorn (fundador de la revista de cine francesa *Vertigo*), la doble caída que enmarca la película —la inicial del colega de Scottie y la final de Judy— componen una rima interna y un “jeux d’échos” que presenta la virtualidad de poner en suspenso al resto de la narración al habersele sido transferido la cualidad de segmento de un círculo, de una eternidad: “Dans l’ultime scène de *Vertigo*, Scottie assiste impuissant à la chute de Judy, écho assourdi d’une autre chute qui ouvre le récit. Il faut cependant ajouter que cette double chute (narrative et diégétique) rappelle également la chute de Madeleine et le rêve de

35. BARTHES, Roland, *La Cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1990, p. 167.

36. *Cult Movies. A hundred ways to find the reel thing*, Vermillion, Londres, 1982, p. 376. Peary, por cierto, se toma la molestia de citar algunos fragmentos de la edición inglesa de la novela, aunque me temo se equivoca con el nombre de la sosias literaria de la Madeleine cinematográfica llamándola Pauline: “In the novel in which *Vértigo* is based, the ex-detective gives Pauline, the Madeleine counterpart, the nickname of Eurydice” (Ibidem). Peary confunde a la —también— Madeleine de la novela con su antepasada Pauline Largelac. (Este lapsus nos hace sospechar que la trama de Gévigne traspasó el texto hasta contagiar a los críticos y exégetas venideros).

Scottie, comme si la chute, dans *Vertigo*, n'était qu'un éternel retour, en même temps qu'un aller simple pour l'éternité"³⁷.

En esta última consideración de Gerstenkorn diríase que parafrasea a Rohmer y Chabrol cuando, interpretando la "metafísica latente" del cine de Hitchcock animan a una lectura subyacente de los fetiches significantes, lectura que concluye en la revelación de una estructura geométrico-poética común a varias películas del director (lástima que, por fechas, Rohmer y Chabrol no llegaran al análisis de *Vertigo*, en la que hubieran visto la ratificación de sus ideas): "Se trata pues de seguir adelante, de no contentarse con descubrir cierto fetichismo de las situaciones y de los objetos, sino de buscar la relación que une esas situaciones o incluso esos objetos. Hay que volver hacia las esencias más puras de la figura y del nombre (...) Materialicemos pues la idea de cambio bajo la forma de una referencia, de un vaivén. Crucemos esa recta con un círculo, turbemos esa inercia con un movimiento giratorio"³⁸. Gerstenkorn y los dos cineastas franceses estarían de acuerdo es que es el retorno, el círculo una figura constituyente de la dramaturgia de Hitchcock y paradigmáticamente la de *Vertigo*.

Podríamos remontar filmicamente el mito "ovalado" —"framed"— de Pauline/Carlotta/Madeline a dos antecedentes cinematográficos en los cuales la estructura fictiva onírica está enunciada explícitamente o queda expuesta al posibilismo re-interpretativo. Se trata de dos películas que datan —qué casualidad— del mismo año: *The woman in the window*³⁹ (*La mujer del cuadro*, Fritz Lang, 1944) y *Laura*⁴⁰ (Otto Preminger, 1944). En el primer caso, la mujer del cuadro, Alice (Joan Bennet) y todo el "plot" que genera la irrupción su personaje envolviendo al profesor Richard Vanley (Edward G. Robinson) y con él al espectador acabará marcado narrativamente como un lapsus onírico, como una ficción enmascarada en la ficción⁴¹, aunque ciertas huellas se encuentren intranquilizadamente a ambos

37. GERSTENKORN, Jacques, *La métaphore au cinéma*, Meridiens Klincksieck, París, 1995, p. 63.

38. Citados por André Bazin en Op. cit. p. 187.

39. El concepto de "window", en este caso ni se ajusta al de la traducción "cuadro" ni se reduce literalmente al de "ventana". "Window" disfruta de un campo semántico amplio que permite extenderlo a la idea de lo que está enmarcado y de lo que se puede visionar en el interior de un marco —lo que ya le presupone a lo enmarcado un valor añadido, una excepcionalidad, una singularidad, incluso un misterio—. Este "Window" de Lang —puesto que el relato original de J. H. Wallis en que esta basada la película se titulaba *Once off Guard*— se encontraría muy próximo en sentido al de "window" en *Rear Window* (*La ventana indiscreta*) de Hitchcock, donde se presenta figurado como metáfora de la pantalla cinematográfica.

40. *Screenplay* de Jay Dratier, Samuel Hoffstein y Betty Reinhardt sobre la novela homónima de Vera Caspary.

41. Vid. BOGDANOVICH, Peter, *Fritz Lang en América*, Fundamentos, Madrid, 1991, pp. 56-58.

lados del cuadro. En *Laura* no se enseñará el envés del truco, sirviendo, en cambio, la opción de permuta de sentido al espectador en lo que vendrá a ser una especie de posibilidad interactiva. La narración está pautada de forma que el fantasma de Laura pueda producirse. No se sanciona esta posibilidad, pero tampoco se desautoriza: ¿Es Laura (Gene Tierney) sólo un sueño del teniente Mark McPherson (Dana Andrews)? Cuando menos, nada dice que no. De hecho, en el caso de *Laura*, Preminger mantuvo narrativamente una “dreamlike quality”⁴² acorde con la primera idea de su productor Darryl F. Zanuck (“Twenty Century Fox”) que era convertir la acción en un sueño de MacPherson. Incluso se llegó a rodar la secuencia en que éste despierta, pero no fue incluida en las copias.

En ambas películas, el umbral —el requisito— para ingresar en la ficción re-alimentada es el acto de “caer” en el sueño, puesto en escena de forma similar: el protagonista se duerme en un sillón de una casa o establecimiento ajeno (véase como la trampa está fuera y es continua amenaza de lo doméstico). Descubriremos con posterioridad a los acontecimientos que Vanley se ha adormilado en el Club leyendo un ejemplar de *El cantar de los cantares* y que esta lectura, mezclada con el deslumbramiento que le ha producido un cuadro visto en una galería cercana y con las bebidas espirituosas de la sobremesa le ha hecho crear la pesadilla. Cuando McPherson cede al sueño —del que supuestamente se espabila— Laura aparece y la acción se desencadena. Flavières, hundido en una butaca de cine, es susceptible de estar en el mismo trance que Vanley o que su colega de profesión McPherson y “en trance” de animar a su mujer del cuadro.

Pero volvamos al punto en que, por el contrario, nuestro protagonista intenta “despertarse” de lo que parece una ensoñación: el sueño del cine. Flavières tendrá que tomarse un tiempo para descodificar en su fuero interno este mensaje de Renée, “la solitaria, la abandonada, la perdida en medio de Marsella” y rescatada por el cinematógrafo. Su reaparición es una imagen fugaz que la mirada excitada de Flavières no tiene tiempo ni de congelar pero se mantendrá en su retina lo mínimo para incoar la agnición y reclamar un segundo visionado y hasta un tercero. En el proceso de identificación de la mujer del documental, el narrador incluye una pista iconográfica que, justificada por la afición pictórica del ex-policía, facilita al lector la focalización haciéndola cómplice de su competencia personal en este campo cultural. Se trata de una suerte de juego de “veo-veo”: resulta que la mujer de la película se parece a un retrato de Lawrence.

La referencia, como antes con *Vértigo*, está muy bien orientada por Boileau y Narcejac. No se trata de ningún retrato en concreto; como en el caso del cine

42. Peary, Op. cit., p. 202.

expresionista, en que los autores no comprometieron las imágenes de ninguna película reconocible, al remontarse ahora a la escuela retratista inglesa del XVIII, sólo les interesa imaginar un ejemplo. También a nosotros nos es lícito el hacerlo. Al fin y al cabo, el narrador pretende eso literalmente: que pensemos en esa mujer como en un modelo de Thomas Lawrence⁴³. Pues bien, se me ocurre uno que a Boileau y Narcejac les quedaba tan cerca como a Flavières, un cuadro de Lawrence expuesto en el Louvre: *M. John Argestein y esposa*⁴⁴. Y pienso en Lady Angerstein como modelo para la sosias de Madeleine por caracteres como su cabellera plateada y bien recogida y su rostro iluminado. Aunque también sería el figurín perfecto para Pauline Largelac. Lo que, en cualquier caso, parece que creó escuela fue la peluquería de damas como Lady Angerstein. El principal “punto de fuga” de la

43. Thomas Lawrence (Bristol, 1769- Londres, 1830). Contemporáneo de otros retratistas de la misma escuela como Reynolds, Gainsborough (1727-1788) —cuya retrato de Lady Sheffield (1786), por cierto, inspiraría la Lady Lyndon de Kubrick (*Barry Lyndon*, 1975)— o Romney (Vid. DE SANTI, Pier Marco, “La cultura planetaria degli apolodi: Kubrick”, en *Cinema e pittura. Art Dossier*, n.º 16, Giunti, Firenze, pp. 58-61). Lawrence pertenece a la escuela de pintores ingleses que tomó el relevo de la generación, por ejemplo, de William Hogarth (1697-1764), a quien es pertinente traer a colación por una cierta y curiosa asociación que ahora explicaré: de la obra de Hogarth es recordada sobre todo la serie titulada *The Rake's progress* (1733-1735), compuesta por 8 piezas grabadas o *plates* que relatan algunos episodios de la vida del “caballero a la moda” Tom Rakewell. La octava y última de esas piezas lleva el epígrafe *Bedlam. Plate 8* y muestra el ingreso de Rakewell en el manicomio de Bedlam (Moorfields, Inglaterra). En el grabado se puede ver al caballero semidesnudo, rapado, apesado de pies y manos y rodeado de otros inquilinos de la institución, dementes y lunáticos. En 1946, el director americano Mark Robson dirigió para la R.K.O. la película *Bedlam*, que según sus propios créditos iniciales — los cuales presentan como fondo la serie citada—, fue sugerida concretamente por este grabado de Hogarth (*screenplay* de Carlos Keith y Mark Robson). Lo interesante es que el arranque de esta película guarda una evidente similitud con la secuencia inicial de *Vértigo*. Los planos de apertura de *Bedlam* muestran a un tipo pendiente de la cornisa de un edificio. El primero de los planos es un plano general con *travelling* en avance y el segundo ya es un contraplano corto picado sobre el tipo que hace esfuerzos sobre humanos para agarrarse. Este segundo plano es muy parecido al de Scottie en el inicio de *Vértigo*. La acción de *Bedlam* transcurre en el Londres de 1761 y el personaje referido es un tal Colby, poeta tenido por lunático, medio protegido por Lord Mortimer pero odiado por Sims, el siniestro boticario del St. Mary's Bethelam Asylum (Boris Karloff). Sims organizará el asesinato de Colby que consistirá en dejarlo escapar aparentemente del “Asylum” —un manicomio, como el de *Bedlam*— pero atacarlo cuando esté a punto de conseguirlo. Colby caerá al vacío con resultado de muerte cuando un guardian del Asylum le pisa las manos que le aferraban a la cornisa.

44. Aunque Boileau y Narcejac, a la búsqueda de un prototipo pictórico idóneo, podían haber aludido a otro retrato de mismo fondo del Louvre. Pienso en el retrato que Tomas Gainsborough realizó a Lady Gertrude Alston. También hubiera sido buena candidata: Lady Gertrude, vestida de azul cobalto, tocada con toquilla de encaje negro y capa de seda blanca, aparece figurada sobre un bosque sombrío, romántico, cuya penumbra sólo es abierta por un punto de luz que proviene del fondo. Diríase que se encuentra posando en el Bosque de secuoyas de *Vértigo*. Sabemos que Gainsborough la pintó de noche, sin otra iluminación que la luz de las velas.

caracterización de la secuencia Pauline/Carlotta/Madeleine es el cierre de su peinado: el moño (le chignon).

“Le chignon prenait forme, renforcé, soutenu par trop d’épingles” (p. 160). Así relata el narrador la emergencia del moño ante un Flavières de estirpe frankensteiniana. O cómo espera ansioso, días después, que ella salga de la peluquería: “Madeleine sortit. Elle semble surgir du trottoir, comme une apparition. Elle était tête nue, les cheveux noués sur le nuque et délicatement teints au henné...” (p. 173). Flavières, claro, reconoce el acabado retroactivamente puesto que ve el retrato de Pauline después que Madeleine ha desaparecido —“Le coiffure était celle de Madeleine” (p. 88)— pero Fergusson puede completar el anverso y el reverso del peinado en el primer seguimiento de Madeleine al Museo y con Fergusson el espectador, quien está sometido a un proceso de construcción del fantasma paralelo al del protagonista.

Para Boileau y Narcejac el moño, la cabellera es pintura. Alcanzaría, como mucho, el volumen y la tridimensionalidad de la escultura, pero no dejaría de ser una estructura estática, “lacada” —nunca mejor dicho— cuya incidencia psicológica en Flavières no se hace visible, no se representa. Hitchcock y Saul Bass, no contradiciendo la consideración anterior, aplican al dibujo de la cabellera anudada en la nuca una vuelta de tuerca representacional y semiótica. El moño, transformado en fetiche óptico reversible —se ve y te ve—, en “fondo de ojo”, depurado como ornamento, alcanzará autonomía semántica, icónica y cinematográfica mediante una intervención cinética. Hitchcock siempre se pone en el lugar del espectador —aquí Fergusson y nosotros— y no podía desprenderse la oportunidad de asomarse/nos a través de ese moño pintado o esculpido, igual que imitando la rotación circular de un espectador en torno a *El Beso* de Rodín, su escultura preferida, pudo coreografiar —la intuición se debe a Spoto⁴⁵— alguna de las “secuencias-beso” más hermosas de su filmografía, entre las que ocuparía un lugar en la cumbre ese beso centrípeto que Scottie y Judy se dan a través del tiempo y del espacio.

El moño de Madeleine, en definitiva, en *Vértigo* ya no es pintura ni escultura sino puro cine, con efectos secundarios. Ese moño será metáfora del abismo y de la delineación del vértigo. Hitchcock y Bass jalonarán la narración con otras versiones del moños metamorfoseados en ojo —secuencia créditos—, en banda de Moebius —créditos y affiche diseñado por Saul Bass—, en sección de una sequoya —metáfora natural del abismo temporal, escultura silvestre de las edades concéntricas, bosque de sequoyas como cementerio del tiempo, en “rac-

45. Op. cit., p. 397.

cord” con el cementerio humano que ella acaba de visitar— o en dédalo de escaleras. Este moño siniestro, abisal, está fundado para la historia de la mirada en *Vértigo* y volverá a formarse en la nuca de Marnie, en la de la madre de Norman o en el desagüe de la ducha de su poco recomendable Motel.

La pictorización en *Vértigo*⁴⁶ no es inmotivada y sería aconsejable cotejarla con el tono de comentario pictórico que continuamente desliza el narrador de *D'entre les morts* (comentarismo que no dudaría en identificar con algunas digresiones al respecto provinientes de narradores de Poe). No se trata ya únicamente de datos de la personalidad de Madeleine Givors, quien —según su posterior marido y homicida— estudiaba pintura en Roma antes de convertirse en una de esas esposas parisinas a la que le falta tiempo para todo, o de su remedo Renée Sourange, la cual afirma pintar sólo en los ratos de ocio, o de Flavières, *amateur* de la pintura en general (préstese atención a cómo en *Vértigo* está eximido de esta cualidad, que se transfiere a la diseñadora Migde Wood, de una manera fatal, pues en un momento crítico para Scottie ella cortocircuita involuntariamente su proceso sentimental, pictórico y fantomático al posar para un autorretrato con la vestimenta de Carlotta Valdés) sino que la pintura es una forma de configuración de la ficción que se narra, incluidos sus agentes.

La ficción en la novela y en la película quedarán fijadas como una “ficción oval”, Flavières/Fergusson como su “autor” y Madeleine será su “mujer del cuadro”. Esta pictorización —un “ovalización”, por seguir el adjetivo de Poe— será traducida en la película *Vértigo* como escenificación dominante del objeto de deseo, escenificación —composición visual— inferida de la focalización de Scottie. La mirada de Flavières, en el palco del Marigny, instaurará en la novela el “enmarcado” de la ficción por pregnancia con el estatus estético concedido por la narración a Madeleine:

Dans le pénombre dorée, elle se détachait à la manière d'un portrait. Des bijoux scintillaient sur elle, à son cou, à ses oreilles. Ses yeux aussai paraissaient lumineux. Elle écoutait, le visage incliné, immobile comme ces inconnues admirées, au passage, dans les musées, la Joconde, la Belle Ferronnière... Elle portait sur la nuque une savante torsade de cheveux où couraient des reflets acajou. Mme. Gévigne
(...)

46. Vid. TRIAS, Op. cit., pp. 97-102; COMPANY y Sánchez Biosca, Op. cit., pp. 48-49 y CASTRO DE PAZ, José Luis, “Los ojos atrapados en el lienzo: entre el enigma y la pasión (a propósito de una secuencia de *Vértigo*)”, en GONZALEZ REQUENA, Jesús (Comp.), *El análisis cinematográfico. Teoría y Práctica del análisis de la secuencia*, Editorial Complutense, Madrid, 1995, pp. 254-269.

Il ne manquait qu'une signature, au coin du tableau, et Flavières, une seconde, crut lavoit, en petites lettres rouges: R. F...Roger Flavières. (pp. 28-29)

Flavières, tras la muerte de Madeleine Gévigne, encontrará pronto el espejo en que volver a admirarla: un autorretrato al óleo de su bisabuela Pauline Lagerlac —también pintora—, que se conservaba en el domicilio conyugal de la Avenida Kléber junto a otras obras extrañas salidas de la paleta de la propia Madeleine:

Au-dessus de la chimenée, il y avait le portrait d'une jeune femme dont le cou, un peu frêle, s'ornait d'un collier jaune, aux grains allongés: le portrait de Pauline Lagerlac. La coiffure était celle de Madeleine. Mais le visage, élégamment tourmenté, exprimait une sorte d'absence à la fois poignante et exténuée, comme si l'âme se fût meurtrie contre quelque obstacle connu d'elle seule.(p. 88)

A diferencia de Fergusson, Flavières no tiene la oportunidad de ver proyectado el retrato de la antepasada sobre la figura viva de Madeleine, como sí la tendrá aquél, en el Museo de la Legión de Honor, con el cuadro de Carlotta Valdés. Flavières tiene que proyectar a Pauline sobre su recuerdo de la que ya está supuestamente muerta y sobre los supuestos antecedentes en que le puso Gévigne en su entrevista: “Madeleine demeure des heures entières en contemplation devant ce tableau, comme si elle était fascinée. Mais il y a mieux: je l'ai surprise, il y a quelque temps, alors qu'elle avait posé ce tableau sur le table du salon, à côté d'un miroir. Elle avait mis le collier à son cou, et elle essayait de se coiffer à la façon du portrait” (p.18). Sin duda, la opción de Hitchcock se adapta a las posibilidades espectatoriales del cine, permitiéndosele al espectador participar activamente en la fusión entre Carlotta y Madeleine.

A lo largo de la novela, la imagen de Madeleine que Flavières va “iluminando” en su recámara atravesará varios formatos: el grabado, la pintura y la escultura:

...un livre de Kipling, inoubliable: *La Lumière qui s'enteint...*⁴⁷ Sur la première page, il y avait une gravure représentant une fillette et un garçonnet. Ils étaient penchés sur un revolver. Et une absurde phrase, qui avait toujours le don de l'é-mouvoir jusqu'aux larmes, lui revenait: C'était le Barralong qui faisait route vers l'Afrique australe... La fillette habillée de noir, il en était sûr, maintenant, ressemblait à Madeleine...(p. 42)

La reconstrucción que Flavières quiere hacer de Madeleine es cirugía “plástica” en un sentido que casi podríamos calificar de siléptico (literalmente: desea el

47. Referencia a la primera narración larga de Kipling titulada *The light that failed*, publicada en enero de 1891, en el *Hippicott's Monthly Magazine* (Philadelphia).

modelado directo; desea ser el escultor que da forma con sus propias manos a la masa y figuradamente: aspira a imitar un canon estético, a imitar los modelos sublimes)⁴⁸ y, que, en su complejidad psicológica, supone la consecución obsesiva de lo que Gerstenkorn denomina “programme métaphorique”⁴⁹ de Scottie. Véase cómo se esfuerza en rectificar la fisionomía de Renée pasando del pincel al cincel:

Il désirait seulement reconstruire cette noble et pudique masse de cheveux qui donnait au portrait de Madeleine la grace sereine d'un Vinci. Les oreilles, dégagées, montraient maintenant leur délicat dessin. Le front retrouvait sa courbe, son modelé. Flavères se pencha pour achever son ouvrage. Il lissa le noeud serré des tresses, lui conféra, d'un coup de peigne, uns souplesse, une onctuosité dont il corrigea aussitôt la sensualité. Il fallait modeler une tête de statue, à la fois fine et froide. Il plaça une dernière épingle et se redressa, cherchant en face de lui, dans la glace, le nouveau visage. Ah! Ce visage! Il le voyait enfin, tel que Gévine le lui avait dépeint si souvent. Il n'y avait plus, à la surface de la glace, touchée de biais par une lame de jour et brillante comme une aquarelle. (p. 160-161)

Eric Rohmer, en su espléndida crítica de *Vertigo* titulada “L’helice et l’Idée”⁵⁰, llegaba incluso más lejos, incluyendo a esta película en una “tríptico arquitectónico” junto a *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954) y *The man who knew too much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1955):

Vertigo m'apparaît donc comme le troisième volet d'un triptyque (...) Ces trois films sont des films d'architecture. D'abord par la abondance que nous rencontrons, en tous trois, de motifs architecturaux, au sens propre de term. Ici, toute la première part demi-heure est même una sorte de documentaire sur le décor urbaine de San Francisco. La toile de fond nous est fournie par un certain

48. Es inevitable referir, dentro del cine, otro caso de patología/paranoia amorosa y de fantomización conectable perfectamente con *Vertigo*. Se trata, por supuesto, del caso de Archibaldo de La Cruz, en la película de Luis Buñuel *Ensayo de un crimen/La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955). En ella, Archibaldo especula sexual, fetichista y afectivamente entre la mujer Lavinia y la mujer reconstruida y remedada, la Lavinia-mañiquí de cera (forma de escultura y por lo tanto, como el retrato, procedimiento performativo). Ambas son objeto de su pulsión y deseo. La conexión de Hitchcock con Buñuel es mucho más honda que lo que aquí he apuntado refiriéndome tan sólo a *Ensayo de un crimen*, pero sin alejarnos mucho más, también podemos asociar *Vertigo* a la otra película de lo que, por ejemplo Victor Fuentes (Vid. *Buñuel en México. Iluminaciones sobre una pantalla pobre*, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza, 1993) llama “díptico sadiano” de Buñuel: *Él* (1952-1953), en la que —a mayor coincidencia— el protagonista, Francisco Galván de Montemayor, intentará arrojar a su amante, Gloria, desde un campanario.

49. GERSTENKORN, Op. cit., p. 99.

50. *Cahiers du cinema*, 93, pp. 48-50.

nombre de demeures style 1900 sur lesquels l'objectif de la caméra aime à se reposer, de la même façon qu'elle se'était reposée jadis, dans *La Man au collet*⁵¹, sur les sites de la Côte d'Azur. Leur raison d'être immédiate, pragmatique, est qu'elles créent une impression de dépaysement dans le temps. Elles symbolisent ce passé vers lequel se tournent les regards du détective, en même temps que ceux de la folle supposée.

Esta observación de Rohmer ratifica la idea apuntada en el apartado anterior de que Hitchcock trabajó para "edificar" *Vértigo* con "tableaux" claves, que diseñó una "toile de fond" que fuera no sólo indicativa para el desarrollo de la acción sino significativa para el alcance de su dimensión dramática y poética, uno de cuyos ejes principales es la fractura temporal. Esa arquitectura europeizante de San Francisco será el signo de este abismo.

Un asunto interesante —al igual que el del sexo de las fantasmagorías, ya apuntado— es el del cromatismo de las mismas. Los dos iconos cinematográficos que nos son servidos en la novela como referente de Madeleine son dos primeros planos en blanco y negro, uno extraído de una película expresionista alemana y otro de un noticiario. Frente al color, código que pasa por inscribir más datos de lo real (lo deíctico) y de lo diurno, la fotografía en blanco y negro parece demostrar más capacidad para la abstracción y la vigilia. Madeleine es, en la (sub)conciencia de Flavières, fundamentalmente una criatura recordada, luminosa, de cualidad onírica. Y el color de los sueños para Flavières es el acuñado por la escala de grises del cine, según confiesa en una conversación con Madeleine, precisamente camino de El Louvre, donde, por cierto, no pasaran de las primeras salas en las que se recrean arcanos paisajes y "ruines énigmatiques autour des-quelles flottait une odeur de cire" (p. 65) (la impresión de "dépaysement dans le temps" que decía Rohmer):

A deux heures, il l'attendait place de l'Etoile. Elle était toujours exacte au rendez-vous.

- Tiens, dit-il, vous êtes en noir, aujourd'hui.
- J'aime beaucoup le noir, avoua-t-elle. Si je m'écoutais, je ne porterais que du noir.
- Pourquoi? C'est lugubre, le noir.
- Mais non. Au contraire, cela donne de l'importance à tout ce qu'on pense. On est bien obligé de se prendre au sérieux.

51. *To catch a thief* (*Atrapa a un ladrón*, 1955).

-
- Alors, si vous portiez du bleu, ou du vert?
- Je ne sais pas. J’aurais l’impression d’être un ruisseau ou un peuplier...
Quand j’étais petite, je croyais que les couleurs possédaient un pouvoir magique... C’est pourquoi j’ai voulu peindre.
- Elle lui prit le bras, de ce geste plein d’abandon qui le bouleversait de tendresse.
- Moi aussi, dit-il, j’ai essayé de peindre. Mais je dessine mal.
- Que’est-ce que ca peut faire? C’est la couleur qui compte.
- J’aimerais voir vos toiles.
- Oh! Elles ne valent pas grand-chose. Elles ne ressemblent à rien. Ce sont des rêves... Es-ce que vous rêvez en couleurs?
- Non. Je ne vois que du gris... comme au cinéma.(pp. 62-63)

Con la excepción de sus ojos —azules— Madeleine recorre la escala de grises para culminar en el negro: pelo negro y traje negro. Su rostro es un mapa de claroscuros desde la primera fijación óptica de Flavières en el teatro:

Il retrouvait sans peine le visage de Madeleine, ses chevaux noirs, discrètement passés au henné; il s’attardait aux yeux très bleus, si clairs qu’ils ne semblaient pas vivre, qu’ils ne pouvaient sans doute exprimer aucune passion. Les joues se creusaient sous les pommettes saillantes, abritaient un creux d’ombre qui ne manquait pas de longueur. La bouche était mince, à peine fardée, une bouche de fillette rêveuse(p. 30-31)

Entonces —la pregunta es obvia— ¿Por qué Hitchcock la ve en color?⁵² Si para la Madeleine de la novela en el pasado los colores tuvieron otro significado,

52. Muy curiosa, verdaderamente curiosa la apreciación al respecto de uno de los críticos de guardia del “rotativo gráfico semanal” *Digame*, quien finalizaba su crítica del estreno en Madrid de *Vértigo* con la siguiente afirmación: “Y la fotografía en color es de calidad, aunque con un asunto así sobra el colorido” (?). Por cierto, que no tienen desperdicio algunas de las reseñas y gacetillas con que fue recepcionada la película en su estreno español. No me resisto a reproducir dos de ellas, el texto de la inserción publicitaria en prensa para el estreno en Ávila —“Hitchcock, el extraordinario director norteamericano, creador de un nuevo cine de aventuras, policiaco, el CINE SICOLÓGICO... el mago del suspense... el hombre que enerva al espectador con dudas, con pesquisas angustiosas, en logradísimos climas de terror vuelve a Ávila en *De entre los muertos*, estrenada en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián con el título de *Vértigo* y que le mereció el premio al mejor director... es una película de técnica inigualable en atrevidísimos movimientos de cámara, pero difícil en su concepción enmarañada y misteriosa” (Vid. GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C., *Ávila y el Cine. Historia, documentos y filmografía*, Tomo I, Diputación provincial de Ávila-Instituto Gran Duque de Alba, Ávila, 1995,

la Madeleine de la película está significada por los colores de ese pasado (por uno de ellos: el verde). Si a la primera le gustaba imaginar que los colores “qui se touchent, qui se mangent, qui se boivent, qui vous pénètrent totalement” y que los seres se confunden con los colores que los iluminan, “ces insectes qui se confondent avec la feuille qui les supporte y ces poissons qui ressemblent à des coraux” (p. 63), la segunda, en consecuencia, no tiene otra consistencia ni razón de ser que ser color. Color, no obstante, sin brillo; color atenuado, brumoso, cerúleo: muerto. Esta tonalidad no rebaja ni un ápice la condición de ensoñación diurna que tiene *Vértigo*. Muy al contrario, la mantiene y además la imbrica con el sueño de la muerte “en acción”. Los colores que Hitchcock le saca a Madelaine provienen de la reanimación de un cadaver en blanco y negro.

A la postre de estas consideraciones, me resta describir los resultados del segundo y tercer visionado del noticiario por comprobar si Flavières culmina o no su agnósis vía cinematográfica. Acudamos al texto:

Non, ce n'était pas elle... Flavières était resté à la deuxième séance; il s'était obligé à regarder froidement l'écran; il avait attendu l'apparition du visage, toute son attention concentrée, prête à capter et à retenir l'image. El l'image avait surgi, l'espace d'une seconde...

(...)

Il revint le soir. Tant pis, il prendrait le train du lendemain... Et le soir, il fit une découverte: l'homme dont le visage, en plan rapproché, précédait celui de l'inconnue, était visiblement avec elle; mari ou amant. Il l'accompagnait...

(...)

Flavières s'amusait seulement à reconstruire l'image du film; il y avait si longtemps qu'il n'avait pas cédé à sa manie de raisonner...

(...)

Quant à cette ressemblance... Eh bien, oui, cette femme ressemblait un peu à Madeleine. Et alors?... La belle affaire! Était ce une raison pour être bouleversé?(p. 119-120)

Flavières iniciará la búsqueda de esas razones. Flavières procede a una tarea analítica, detectivesca: es ahora un detective de la imagen empeñado en recom-

p. 244)— y el de la ficha de censura de “FILMOR-CINE”, que le clavó un 3: “El accidente que sufre un comisario de policía durante la persecución de un malhechor, se traduce en un desequilibrio nervioso que le aparta de sus actividades profesionales. Y entonces surge el problema sentimental, cuyo desenlace es sorprendente. Pese a su magnífica dirección e interpretación, la película no alcanza la fuerza y calidad de otras producciones del mismo género. Morbosidad de ambiente, violencias y ligereza de costumbres, con insinuación de unas relaciones peligrosas” (Ficha 980-20-7-59).

poner el cuerpo (fantasmal) del delito. Ya no es un espectador pasivo; sino activo, apelado e implicado. Es un espectador crítico que observa el texto de la proyección como un mensaje cifrado. Como si se aplicara a sí mismo cierta discreción y displicina policiaca propia de su abandonado empleo no dará por cerrado el caso —no ratificará el reconocimiento absoluto del rostro de Madeleine, no clausurará la agnición— pero obrará en consecuencia de las pistas visualizadas. Llevado de los “visos”, del “élan”, emprenderá el viaje a Marsella para atender la llamada del mensaje y hacer coincidir su plantilla de mujer con la provista por las precarias imágenes filmadas.

Para acabar, sobre los cánones dictados por el estagirita, en los que me he apoyado a la hora de tratar la anagnórisis, aún me gustaría detenerme en determinar qué tipo de agnición supondría el reconocimiento a través del cine que propone *D'entre les morts*. Vaya por delante que la extrapolación de los tipos es difícil e impreciso, pero lo intentaré. El tipo de agnición de que es sujeto Flavières es complejo y por lo menos se articularía sobre dos especies de las catalogadas por Aristóteles y por este orden: la tercera, “que se produce por el recuerdo, cuando uno al ver, se da cuenta” y la cuarta, “que procede de un silogismo”⁵³.

En la primera etapa de la secuencia agnitiva, Flavières opera reconstruyendo el recuerdo: “Flavières se contractait, essayait de comparer le souvenir récent (el recuerdo del primer visionado del noticiario) au souvenir ancien (su recuerdo primordial de Madeleine)” (p. 119) —no olvidemos la interferencia del modelo femenino de Lawrence, aunque esté cruzada con el objetivo de modelar el recuerdo del lector más que el de Flavières— y en la segunda ya operará asociativamente; ya procesa datos documentales no fictivos inscritos —en la película— alineados con la presencia de Madeleine, o sea, de la mujer que ya ha asumido identificar como tal. A partir de este momento interpreta esos datos —realmente un conjunto, una escenografía: un hombre y un hotel en la Marsella visitada por De Gaulle— como extraídos de una realidad comprobable que viene a garantizarle la existencia análoga de Madeleine en el mismo plano de realidad. El procedimiento me parece en gran medida silogístico: Si Marsella, De Gaulle, el Hotel Astoria y el hombre existen (más seguridad acerca de los dos primeros que de los dos segundos) y Madeleine figura junto a todos ellos, Madeleine existe y es comprobable. Una vez más la quimera inventada por Boileau y Narcejac nos llevaría a reflexiones metacinematográficas en cuanto a que en virtud del montaje, todo lo que aparece editado participa de un mismo grado y supuesto de *imitatio*, es decir de ilusión de realidad, de “realia” fantomatizada.

53. Op. cit., pp. 184-185.

Seguendo la tabla Aristotélica, nos encontraríamos, en cambio, con que la agnición conclusiva de *Vértigo*, el descubrimiento, mediante el reconocimiento del collar, de que Judy es la misma persona que “su” anterior Madeleine —descubrimiento que también se produce en *D’entre les morts* pero sin más valor que el de una sospecha sin resistencia— sería de la especie de las “menos artísticas y usadas por la incompetencia”, una agnición por “señales adquiridas fuera del cuerpo”; es decir, “como los collares o como en la Tiro mediante una cestilla”⁵⁴. De todas formas, esta aplicación de la tabla de la *Poética* no ha de hacernos pensar que ese reconocimiento es simple o pueril. Nada más lejos, ya que el mecanismo asociativo que dispara el apercebimiento del collar reproducirá en *Vértigo*, de nuevo, un mecanismo de agnición silogística, además, en este caso, complicado con una operación metafórica puesto que —como señala Gerstenkorn— en paralelo, Scottie producirá “la lien métaphorique” entre una secuencia de objetos: “Scottie n’étant pas pour rien un ex-policier reconverti en détective privé, il fait immédiatement le lien (métaphorique) entre le portrait de Carlotta, la bijou porté par Madeleine (héritière de Carlotta, comme Elster avait pris soin de le lui préciser) et le pendentif de Judy... chaîne associative exploitant la propriété de transitivité de la relation métaphorique (si z ressemble à x et x à y , alors z ressemble à y) qui prend dans le texte filmique la forme d’un fulgurant montage subjectif restituant le choc de Scottie”⁵⁵.

Me acabo de referir a la agnición conclusiva con no ser la más importante. Al decir conclusiva me refiero a técnica, a la que atañe a la conclusión del “caso” policíaco, del “MacGuffin” (en *D’entre les morts*, la solución del caso no viene facilitada por una agnición de él sino por una confesión de ella), porque la agnición que yo considero más importante en *Vértigo*, aquella estimulada por el cruce casual entre Fergusson y una vulgar dependienta de Kansas en Grant Avenue —una de aquellas “manchas de tiempo” de que hablaba el poeta Wordsworth—, consistirá poco más que en un impulso y permanecerá sólo alimentada por el misterio y por la obsesión de Scottie en prorrogar su ilusión rectora. Se trata de una agnición irresoluble, que sólo admitirá la solución parcial de descubrir que una farsante en connivencia con un amigo, representando el papel de una mujer oculta, se transformó ante los ojos de un tercero —Fergusson— en otra mujer que era el monstruo de un eterno. El fantasma de esa mujer, el fantasma de Madeleine quedará intacto, sellado; y el cierre del “caso” detectivesco no proveerá de consuelo a John “Scottie” Fergusson. Su vértigo será sustituido por una suerte de horror, en el sentido que le atribuye Roland Barthes al horror del espectador enamorado: “El

54. Op. cit., capit. 16, p. 183.

55. GERSTENKORN, Op. cit., p. 100.

horror consiste en esto: no tengo nada que decir de la muerte de quien más amo, nada de su foto, que contemplo sin jamás poder profundizarla, transformarla”⁵⁶.

Los mecanismos internos de esta agnición sostenida por pura inoculación son inefables y —en lo que nos incumbe como espectadores— materia reservada cinematográfica. Pero esta especie o subespecie agnitiva ya no la pudo predecir Aristóteles, si acaso el “cineasta” Platón, que imaginó un espectador condenado a contemplar copias sombrías de los modelos mayores.

Y recuérdese que, para Flavières, Madeleine “ne pesait plus qu’une ombre à son bras” (p. 67).

4. Conclusión

Considero a *D’entre les morts* y a *Vértigo* una secuencia, dos estados de un texto en continuidad. Si *D’entre les morts* imaginaba al cine como una naturaleza metafórica de Madeleine, se diría que Hitchcock, en *Vértigo*, legitima y fija esa naturaleza, convirtiendo a Madeleine en carne de cine y al cine en un formato sintáctico y poético de la ficción romántica, en el óvalo donde se inscriben sus fantasmas. Si para Boileau y Narcejac, la imagen cinematográfica era un recurso intertextual y analógico para Hitchcock es la superficie misma, es el discurso neto, es ya el referente adherido, que diría Barthes: “la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre”⁵⁷. Los materiales de Hitchcock ya no son prestados sino que trata con en primera instancia con la misma “fotogenia del alma”, en término de Lotte H. Eisner⁵⁸. De esta forma, *Vértigo* supone, también, una fábula sobre el cine como fenómeno esencialmente idealista porque la especulación cinematográfica “sigue planteando y explorando aquellos problemas de realidad, percepción, significado y conciencia que constituyen un aspecto vital de nuestra herencia literaria del romanticismo”⁵⁹.

[5. Un segundo final

Si todo en esta historia parece duplicado —dos novelistas, dos mujeres y, como se verá, dos finales y dos versiones— no será impertinente, tras habernos

56. BARTHES, Op. cit., p. 161.

57. Ibidem, p. 33.

58. *La pantalla demoniaca*, Cátedra Signo e Imagen, Madrid, 1988, p. 123.

59. McCONNELL, Frank D., *El cine y la imaginación romántica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 12.

ocupado de la “carpintería” dramaturgica que convirtió la denostada novela en la idolatrada película, una coda para aportar alguna noticia de última hora al respecto. Tan a última que el presente trabajo ya estaba cerrado, pero nada nos impide reabrirlo, como el ex-policia reabre el “caso” de aquella primera mujer muerta a la vista de su doble. La comparación, además, tiene su sentido. Veamos: afortunadamente, el re-estreno mundial en 1997 de una versión restaurada de *Vértigo*⁶⁰ (“versión”/resurrección que por su pulcritud y rigor morfológicos conduce de una manera turbadora y reveladora al “original” —desfigurado entre los muertos hasta la fecha, incluido el re-estreno de 1984—, lo que en cierto modo reproduce en esta última peripecia de la textura de la película la fábula que contiene en su espacio interior) ha ayudado también a restaurar en parte la visión de la novela y la consideración de sus autores como teóricos y prácticos de una transformación interna del género policiaco. Así, Christian-Marc Bosséno, en un folleto publicado por la revista francesa *Vértigo*⁶¹ con motivo del estreno de la nueva copia en París y bajo el título de “Vertigo de A à V”, reconocía en su artículo dedicado a la letra “D” —“D comme Deuil”, lo subtituló— que en “*D’entre les morts, Alec Coppel et Samuel Taylor, los scénarites, ont gardé l’essentiel (l’envoûtement, la filature, le clocher, le double), en ajoutant l’épisode de la fausse noyade, indispensable à ce mythe d’Orphée revisité, et en retranchant curieusement une très belle idée, que les auteurs avaient sans doute voulu souffler à Hitchcock: dans le livre, c’est au cinéma, en regardant distraitemment des actualités sur la visite de De Gaulle à Marseille, que le détective croit revoir pour la première fois, sur l’écran d’une scène de foule, la femme tombée du clocher*”.

Igualmente la filiación Órfica de la fábula vendrá a ser advertida en la novela por Bill Krohn, en *Cahiers du cinema*, que va aún más lejos al afirmar que hasta

60. Delicadísimo trabajo de reconstrucción del campo visual (1: 1, 85/Vistavisión), cromatismo y sonido originales realizado para la Universal por Robert A. Harris y James C. Katz sobre película de 70 m/m y banda sonora en estéreo-digital (DTS). Yo he visionado una copia que respetaba todas estos requisitos de la restauración en el cine L’Arlequin de París, donde se estrenó “en exclusivité” el 5 de marzo de 1997. En Londres se estrenó el 25 de abril. Por las mismas fechas y distribuida por Carles Balagué se presentó en España, en un único cine de Barcelona, en el que, al finalizar su metraje, se proyectaba en vídeo el famoso “otro final” de *Vértigo*, el que recoge un posterior encuentro, tras los hechos, entre Madge y Scottie y la noticia radiofónica de la demanda de extradición de Gavin Elster (Vid. CASAS, Quim, “*Vértigo*: restauración y doble final”, *Dirigido por*, 256, 1997, p. 97 y KROHN, Bill, “L’autre fin de *Vertigo*”, *Cahiers du cinema*, 511, 1997, p. 26)

61. Hay que recordar que en España, y concretamente en Galicia, se creó otra revista homónima —*Vértigo. Revista de cine*— en diciembre de 1991 auspiciada por el Ayuntamiento de de La Coruña y el Ateneo de A Coruña. En varios de sus números pueden encontrarse artículos dedicados a la película —por ejemplo “El delirio de la mirada” de José Luis Castro de Paz, en el n.º 2 (marzo, 1992)— y, en general, está inspirada por una vertigofilia militante.

ella llega vía Cocteau: “Que la vision furtive du plan divin refusé à Scottie vienne sous la forme d’une voix à la radio, ne peut que nous rappeler qu’*Orphée* de Jean Cocteau fut la principale source d’inspiration cinématographique du roman *D’entre les morts* de Boileau-Narcejac, dont *Vertigo* est l’adaptation”⁶². Peter Wollen, en *Sight and Sound*, investigará, precisamente, en el posicionamiento teórico y práctico de Boileau y Narcejac ante el “roman policier” a través de su estudio monográfico homónimo; describirá su alineación final al misterio (incluso al “uncanny”) frente al suspense — “The way forward, Boileau-Narcejac concluded, was to change the nature of the problem. The old intellectual-puzzle type of plot, once the mainstay of the detective, was long outmoded, as the genre had begun to focus first on suspense and then on the psychology of the victim. Boileau-Narcejac proposed that the puzzle to be solved should now be a metaphysical one, so to speak: one which could not be unravelled simply by fact-finding and reasoning, but which involved elements which were profoundly «enigmatic and inaccessible to reason»” — y su consciencia de estar apelando a Hitchcock desde el momento de la escritura — “*Vertigo* was so close to Hitchcock’s heart precisely because Boileau-Narcejac had been able to understand the historical logic of his development as an artist, as he too moved towards fusing the detective story with the mystery tale (...) *Vértigo* soon leaves the detective history behind, taking us instead into the realms of the uncanny”⁶³—.

La actual digitalización de los fantasmas de *Vértigo* le ha procurado a la película —y en qué pocas ocasiones la mención a la piel que encierra el término adquiere tal pertinencia poética, en qué pocas ocasiones ha logrado el cine densar una metáfora más dramática de su propia naturaleza dérmica— una segunda vida, a la vez que ha permitido, a quien quiera verlo, descubrir en la novela *D’entre les morts* datos analógicos de su fantomatización.]

62. KROHN, Art. cit.

63. “Compulsion”, *Sight and sound*, Abril, 1997, pp. 14-16.