

Vértigo, de Alfred Hitchcock: voyeurismo y surrealidad visual

Rafael Jackson-Martín

RESUMEN

Nadie duda que **Vértigo** es una de las obras maestras en la producción de Alfred Hitchcock. Sin embargo, pocos autores se han detenido en analizar las correspondencias latentes entre dicha película y las poéticas surrealistas. El siguiente artículo se aleja de las interpretaciones de género omnipresentes en la bibliografía desde el artículo de Laura Mulvey “Placer visual y cine narrativo”, para indagar en los aspectos visuales del filme, especialmente en aquellos relacionados con la cinematografía y la dirección artística, a fin de establecer una clara correspondencia con el concepto de *pensée en images* postulado por el surrealismo visual y literario, así como en los conceptos de shock e inconsciente óptico formulados por Walter Benjamin en su obra fundacional “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Las localizaciones y el diseño de decorados conforman la última parte del siguiente análisis interpretativo, en el que se combinan la naturaleza de algunos de ellos como hitos urbanos y la banalidad de otros espacios para materializar lo “maravilloso cotidiano” surrealista.

PALABRAS CLAVE: Surrealismo, Hitchcock, arquitectura, deseo.

ABSTRACT

Everybody knows that *Vertigo* is one of Alfred Hitchcock's cinematic masterpieces. However, only a few scholars have discussed the hidden correspondences between that film and the Surrealist poetics. The following text moves away from the gender interpretations omnipresent in the film's bibliography since Laura Mulvey's "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Instead, it will explore its visual elements, especially those associated with the art direction and the cinematography as well, in order to achieve a clear correspondence with the Surrealist *pensée en images*, and with the concepts of "shock" and "optical unconscious" enunciated by Walter Benjamin in his seminal work "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility". The last section of this paper is dedicated to the analysis of locations and set design in the movie, whose combination of architectural milestones in San Francisco and banal locations are the visual realization of the Surrealist "marvelous in the everyday".

KEYWORDS: Surrealism, Hitchcock, architecture, desire.

"Vertigo es el film-pasión, el primer gran filme surrealista"

—Guillermo Cabrera Infante^[1]

La cámara y el clóset

Con su contundencia habitual como crítico de cine, William Cain (seudónimo del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante) vino a sentar las bases para una nueva mirada sobre *Vertigo*, dirigida y producida por Alfred Hitchcock en 1958; unas claves que, sin embargo, en rara ocasión han interesado a los especialistas. Pocos son los autores que han señalado tal relación con la excepción, por ejemplo, de Chris Marker^[2], Camille Paglia^[3] y John Conomos^[4]. El artículo de Peter Wollen titulado "Compulsion" requiere especial atención; en él describe acertadamente al británico como un "surrealista en el clóset"^[5], si bien se limita a

establecer un detallado paralelismo entre **Vértigo** y la historia narrada por el fundador del surrealismo, André Breton, en su célebre libro *Nadja*[\[6\]](#).

El análisis propuesto en este texto desea aproximarse a dos objetivos principales. Por una parte, sigue sin concederse la suficiente importancia al influjo visual del surrealismo sobre el cine de Alfred Hitchcock, siendo **Vértigo** uno de sus ejemplos más ilustrativos. El propio cineasta llegó a admitir en 1960 que el surrealismo había influido en su producción, si bien lo limitaba a “las secuencias oníricas y las secuencias irreales de algunos de mis filmes”[\[7\]](#); sin embargo, da la sensación de que en realidad Hitchcock está ocultando una influencia mucho mayor de la que él estaba dispuesto a admitir. Hay toda una serie de referencias al surrealismo en partes de sus filmes que no son estrictamente oníricos ni fantásticos, y en ese sentido *Vertigo* no fue una excepción. Lo más curioso es comprobar cómo la mayoría de los trabajos de investigación que abordan sus elementos visuales siguiendo la perspectiva psicoanalítica se han centrado en aspectos feministas, a medio camino entre Freud y Lacan[\[8\]](#), pero han obviado sistemáticamente el puente entre la teoría feminista y las imágenes hitchcockianas a través del surrealismo visual. Por otra parte, me gustaría retomar el ingenioso concepto de Wollen sobre el *clóset surrealista* y profundizar en él: a estas alturas es manifiesto que la poética visual y conceptual del surrealismo superó al grupo oficial, cuyo catalizador fue Breton, y a otros grupos relacionados o enfrentados con él, de modo que actuó como una verdadera onda expansiva sobre artistas e intelectuales coetáneos, más mayores o más jóvenes, que no pudieron o no quisieron pertenecer oficialmente a él como, por ejemplo, Pablo Picasso en un extremo o Jackson Pollock en el otro.

Pero antes de ahondar en tales influencias es pertinente preguntarnos qué nos cuenta **Vértigo**. En realidad, podríamos resumir la trama en una historia dividida en dos partes. La primera de ellas estaría compuesta por la serie conceptual trauma/persecución/sueño/amor y

muerte. Trauma, porque el detective John –*alias* Scottie– Ferguson (James Stewart) vive entre dos de ellos: el vértigo y un pánico manifiesto al compromiso amoroso. Persecución, porque un viejo conocido, Gavin Elster, le pide que vigile a su esposa, Madeleine (Kim Novak) al temer por su extraño comportamiento –cree que está poseída por su antepasada Carlotta Valdés–. Sueño, porque toda esta parte está rodada en una clave claramente onírica. Y amor y muerte, porque ella y Scottie desarrollan una breve historia de amor entre un intento de suicidio y otro llevado a término.

La segunda parte podría definirse con la serie obsesión/representación/compulsión/repetición. Obsesión, porque Scottie, creyendo ver a Madeleine en varias mujeres, se cruza con Judy Barton (Kim Novak), que guarda un extraordinario parecido con ella. Representación, porque Judy en realidad suplantó a la auténtica Madeleine a ojos de Scottie para que Elster pudiera asesinar impunemente a su verdadera esposa sin levantar sospechas. Compulsión, porque Scottie desea transformar a Judy en Madeleine, imitando con ella el vestuario, maquillaje y peinado de la difunta. Y repetición, porque durante unos instantes Madeleine resucita en los brazos de Scottie para volver a morir minutos después cuando él resuelve el enigma policiaco[9].

El énfasis en la mirada, justificada por la profesión y la psicología del protagonista, se relaciona íntimamente con el concepto de *pure cinema* o “cine en estado puro”. Así lo explicó el cineasta británico a François Truffaut en una de sus famosas conversaciones: “En la mayoría de los filmes hay muy poco cine y yo llamo a esto ‘fotografía de gente que habla’. [...] Cuando se escribe una película, es indispensable separar claramente los elementos del diálogo y los elementos visuales y, siempre que sea posible, conceder preferencia a lo visual sobre el diálogo”[10]. Esto es especialmente evidente en **Vértigo**: más de un tercio de los 123 minutos que comprenden su metraje total carece de diálogo, convirtiendo así a la película en una de las

muestras más singulares del *pure cinema* hitchcockiano.

La manera en que Hitchcock entiende el cine se aproxima, pues, al concepto del “pensamiento en imágenes” postulado por el surrealismo. Es conocida la hegemonía que dicha vanguardia concedió a la vista sobre el resto de los sentidos: en 1924 Pierre Naville, expulsado del grupo principal poco más tarde, determinaba que la única estética surrealista posible era aquella que encerraba “la memoria y el placer de los ojos”^[11], y meses después Breton dictaminó en su texto *Le surréalisme et la peinture* que “el ojo existe en estado salvaje”^[12], describiendo así que la vista es un sentido inmediato, instintivo y benefactor si se concibe como fuente de placer, conocimiento o deseo no contaminados por la lógica o la moral. Y, de hecho, cualquier producto literario o visual debía ser fabricado como un objeto arrojadizo, con el fin de sacudir la conciencia dominante a partir del absurdo y de la provocación. Esta actitud, que Hitchcock siguió en varios de sus filmes, tiene en *Vertigo* su prueba más fehaciente. A lo largo del metraje, Hitchcock pone a disposición del público quizá el argumento más absurdo de toda su producción, pues resulta difícil no preguntarnos si resulta necesario urdir una coartada tan compleja para cometer un asesinato. Asimismo, pulveriza el amor romántico con la mayor variedad de patologías concentradas en una sola de sus películas: en *Scottie* conviven signos latentes de fetichismo, necrofilia, sadomasoquismo, delirio, complejo de culpa, acrofobia, escopofilia, voyeurismo, compulsión y carácter traumático, por citar sólo unos cuantos. No contento con eso, el cineasta propina una simbólica bofetada al concluir su película con un final abierto cargado de pesimismo: desconocemos si *Scottie* acabará arrojándose al vacío o, en caso contrario, cómo será su vida a partir de ese instante fatídico. Visto de ese modo, por tanto, no queda más remedio que calificar la proyección de ***Vertigo*** en los cines de la época como un acto surrealista en toda regla, y más si pensamos que aquella era una película comercial y que hasta ese momento las producciones de Hitchcock le servían al público para evadirse con historias que dosificaban magistralmente el *suspense* y unas gotas de *romance* y,

por tanto, solían culminar con un final feliz[13].

Microtraumas

En el artículo de Wollen citado previamente, el autor se refiere acertadamente al pasaje final de *Nadja*, de Breton, para definir la belleza del filme que nos ocupa[14]. Olvida, sin embargo, una característica fundamental que sirve para vincular al surrealismo con Hitchcock y con el cine en general. Escribe Breton: “[La belleza] Es como un tren que no deja de brincar en la estación de Lyon y del que estoy seguro que nunca saldrá, que nunca se ha ido. Se compone de espasmos [*shocks*], muchos de los cuales apenas tienen importancia, pero que nosotros sabemos que están destinados a producir el Espasmo [*Shock*], que sí la tiene”[15].

No cabe duda de que la mirada de Scottie circula de un *shock* a otro a lo largo del filme: su visión desde el filo del tejado, la del perfil de Madeleine/Judy en el restaurante Ernie’s y su falso suicidio, la caída de la Madeleine verdadera desde la torre, el reencuentro con Judy/Madeleine, etc. Todas esas miradas encierran un componente traumático, gracias al cual la experiencia de Scottie y la de los espectadores se (con)funden. Expliquemos este aspecto brevemente. Walter Benjamin, que pese a estar vinculado a la Escuela de Frankfurt también experimentó la influencia del surrealismo en su teoría crítica, relacionaba en uno de sus textos capitales –“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”– la contemplación relajada ante una pintura en oposición a la naturaleza visual del cine, cuyos planos se suceden rápidamente ante nuestras retinas. El “elemento de distracción” propio del cine, escribe Benjamin, “es táctil en primera línea, es decir, que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque”[16]. La sensación derivada de la aceleración y la sorpresa da lugar a lo que podría definirse como *microtraumas encadenados*. Según Benjamin, esta concepción traumática de la percepción cinematográfica se justifica

porque “la necesidad de exponerse a efectos de choque es una acomodación del hombre a los peligros que le amenazan [en la ciudad]”[17]. Pero lo cierto es que el shock excede el arte cinematográfico y se instala en el corazón de las obras surrealistas. Está presente en innumerables muestras: aparece en los collages surrealistas –montajes sorprendentes en los que, como en el cine, las tijeras son fundamentales–, en los cuadros de Dalí, siempre plagados de psicopatologías diversas, en las fotografías surrealistas o, volviendo al cine, en el comienzo de **Un perro andaluz** (*Un chien andalou*, 1929, de Luis Buñuel y Salvador Dalí), con el ojo seccionado por una navaja de afeitar. En **Vértigo**, el primer shock es el más radical de todos porque Hitchcock nos oculta hábilmente cómo Scottie ha sido rescatado del tejado y, de este modo, “el resultado es el de dejarlo, a lo largo de toda la película, metafóricamente suspendido sobre un gran abismo”[18]. De la misma manera que **Un perro andaluz** nos introduce en un sueño con el seccionamiento del globo ocular, el abismo es una cesura que nos empuja a la trama de *Vértigo* [Fig. 1 y 2].





Fig. 1

Fig. 2

Mirada y deseo: los deslizamientos visuales

La mirada de Scottie ha sido subrayada, por tanto, desde la traumática secuencia inicial. Es un personaje obligado a observar: tal es su profesión, pero también la fuente de su placer y de su angustia. Logra, por ello, convertirse en un ser alucinado, paranoico y compulsivo a lo largo del filme. Para realzar esta sensación, Hitchcock no sólo maquilla de color marrón oscuro los párpados superiores de James Stewart –práctica habitual con los personajes masculinos desde sus producciones mudas–, sino que además capta el azul de sus ojos con una intensidad insólita [Fig. 3], especialmente si lo comparamos con otros filmes rodados a las órdenes del director y, especialmente, con otro de ellos en los que su mirada voyeurista desempeña un papel fundamental: *La ventana indiscreta* (1954).



Fig. 3

El párrafo anterior parece conducirnos obligatoriamente a la mención de la “pulsión escópica” lacaniana en este contexto; sin embargo, es necesario recordar que los surrealistas antes que Lacan ya lo habían formulado visual y teóricamente. De entre sus numerosos ejemplos, nos quedaremos con dos muestras provenientes de Georges Bataille y del grupo reunido a su alrededor tras la expulsión de varios miembros del grupo oficial en 1929. El primero tiene la revista *Documents* como punto de referencia. En uno de los textos publicados se señala que el ojo encierra implicaciones simbólicas agresivas y sexuales en la lengua coloquial (“comerse a alguien con los ojos”) o defensivas en el ámbito de la magia, como la mirada apotropaica. Para ilustrarlo, el texto se ilustró con una fotografía de la actriz Joan Crawford, entre otras[19]. El segundo ejemplo se titula oportunamente *Histoire de l’œil* (Historia del ojo), y es un relato erótico escrito por Bataille con seudónimo –Lord Auch– en 1928: en él se desarrolla la obsesión voyeurista del narrador masculino y una cadena de desdoblamientos de acuerdo con la morfología del ojo y las lágrimas[20].



Fig. 4

Se cuentan por centenares las representaciones visuales de esta propuesta en las poéticas surrealistas. De hecho, el deslizamiento de los objetos o de detalles corporales en relación con el deseo supone uno de los repertorios más fascinantes de dicha vanguardia. De entre todos ellos, la *Bola en suspensión* (1930), del suizo Alberto Giacometti (MoMA, Nueva York), fue una de las obras que más dio que hablar en su momento. El montaje original constaba de dos piezas de yeso: una esférica suspendida de un cordel que se desliza sobre otra pieza con forma de media luna sin tocarla gracias a una ranura en su parte inferior. En principio estamos ante una escultura abstracta, pero al observarla detenidamente vienen a nuestra cabeza una cascada de referentes concretos. Eso lo supo detectar hábilmente el historiógrafo del surrealismo, Maurice Nadeau, al recordar que “cuantos han visto funcionar el objeto han experimentado una emoción violenta e indefinible, sin duda relacionada con deseos sexuales inconscientes. Esta emoción no se parecía en nada a la satisfacción, sino más bien a la excitación, como la que causa la irritante percepción de una carencia”[\[21\]](#) [Fig. 4].

Asimismo, la mirada de Scottie es el reflejo de una carencia cuya naturaleza resulta abiertamente hipnótica. Su vértigo se expresa literalmente como una espiral dinámica cuando asciende las escaleras de la torre –gracias al efecto combinado de la *dolly* y la apertura de la lente–; sus persecuciones siguen la forma de un “laberinto en espiral”, mientras que el sofisticado moño de Madeleine puede verse como una alusión velada al sexo de la perseguida[22]. Este detalle fue visto por Eugenio Trías como un *leit-motiv* que había de repetirse en el sumidero de la ducha en *Psycho*[23]. En este último ejemplo, sería interesante referirnos a las fotografías de sombreros femeninos por Man Ray, objetos que para Tristan Tzara eran el reflejo de la producción inconsciente de partes corporales erógenas en las prendas de moda[24].

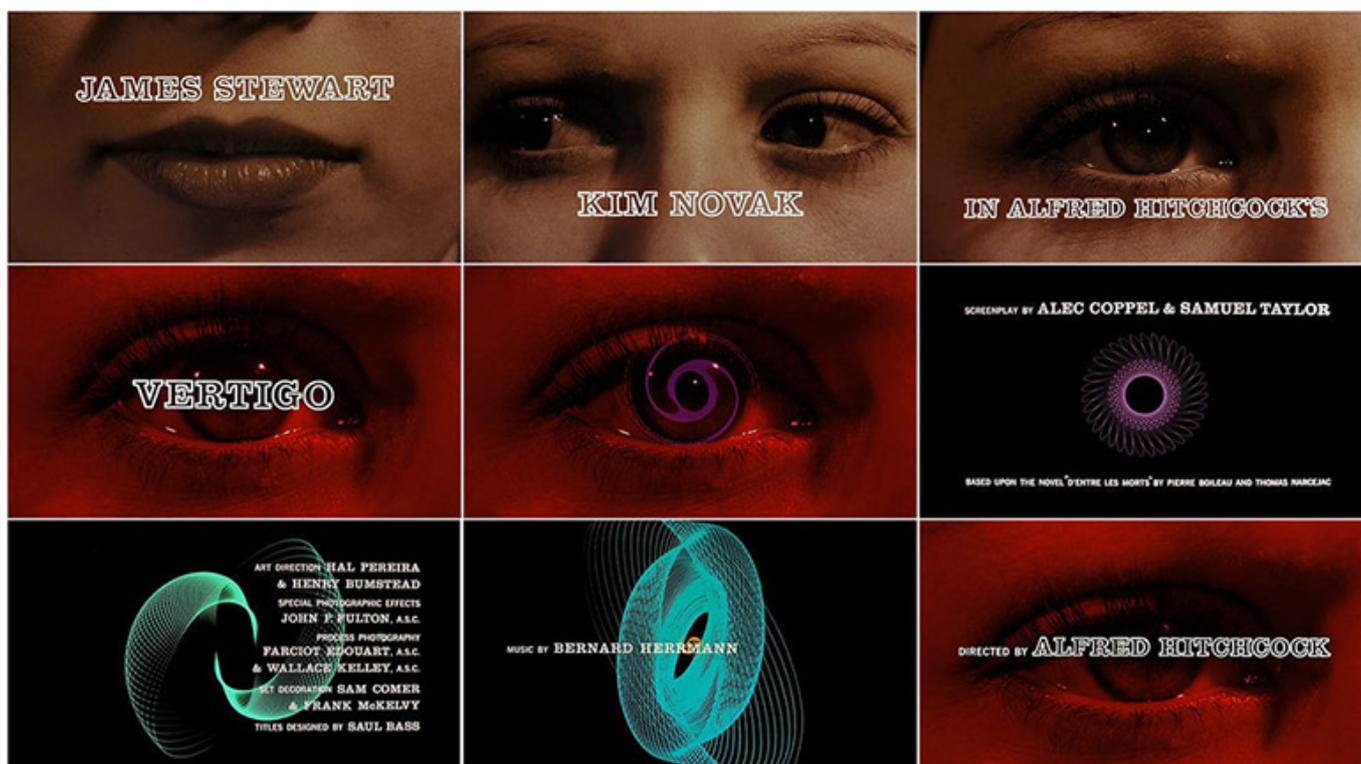


Fig. 5

Las contradicciones entre el carácter pretendidamente abstracto de la *Bola* y sus

deslizamientos figurativos guarda una especial vinculación con los títulos de crédito diseñados por Saul Bass con ayuda de las imágenes digitales de John Whitney, creadas adaptando el motor de antiguas ametralladoras colocadas en los aviones durante la Segunda Guerra Mundial [Fig. 5][25]. Se observan en las espirales que desbordan el ojo derecho de la mujer para recrear el vértigo de Scottie y, por qué no, la experiencia erótico-amorosa derivada de sus persecuciones y de la contemplación de Madeleine. Revisión mecanizada del automatismo psíquico surrealista –esto es, la libre materialización del verbo o del trazo para componer poemas u obras visuales– o del *dripping* de Jackson Pollock, las gráficas de Whitney son dignas herederas de las placas circulares diseñadas por Marcel Duchamp desde la década de 1920; uno de sus ejemplos más significativos es la película **Anémic cinéma**(1926), en la que grabó discos giratorios cuyas espirales eran, en opinión de Juan Antonio Ramírez, una metáfora de la obsesión voyeurista del propio autor [Fig. 6][26].

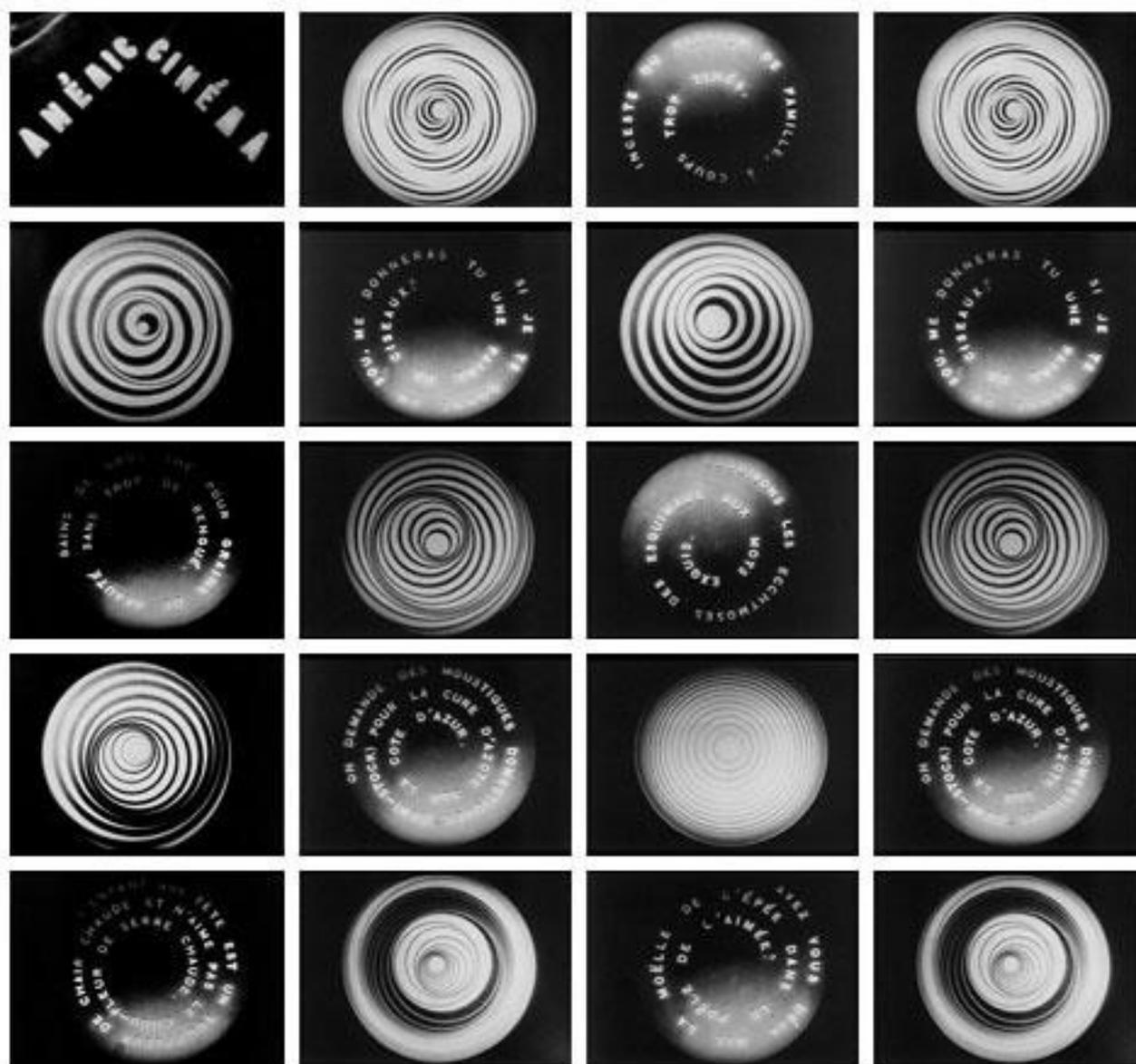


Fig. 6

Madeleine: sueño, deseo y aura

En sus diálogos con Hitchcock, Truffaut confiesa al británico que, en su opinión, muchos de sus filmes “como *Encadenados* o *Vértigo*, parecen sueños filmados”[\[27\]](#) y, un poco después, Hitchcock le replica que la lentitud y el ritmo contemplativo de la segunda se debe a “que

contamos la historia desde el punto de vista de un hombre emotivo”[28]. Al igual que había ocurrido con otros filmes rodados por Hitchcock en los años cincuenta, como **Rear Window**(Lemire 65-74), la trama detectivesca se desliza al terreno del melodrama y la pulsión que gobierna la película no es otra que la emotividad del protagonista, que actúa exiguamente guiado por sus deseos (Castro 48-49) y que no puede desempeñar ningún rol social activo debido a su incapacidad laboral[29]. Scottie, pues, ocupa su tiempo exclusivamente deambulando, persiguiendo, espiando y deseando.



Fig. 7

El deseo, al menos en la primera parte del filme, está inmerso en una atmósfera onírica que no podemos dejar de relacionar de nuevo con Walter Benjamin, por medio en esta ocasión de la idea del inconsciente óptico. En opinión del pensador alemán, los recursos técnicos propiamente cinematográficos –como el primer plano o la acción retardada que alarga el movimiento– provocan que “la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que

habla al ojo”[30]. El efecto de vértigo rodado por Hitchcock, combinación simultánea de un travelling hacia atrás y de un zoom hacia delante, es una clara muestra del inconsciente óptico. Y lo mismo ocurre con secuencias tan fascinantes como los primeros planos de Madeleine en el restaurante Ernie’s: el perfil derecho de Kim Novak refulge sobre el rojo sangre de las paredes [Fig. 7]. Además, Hitchcock insistió en filmar de nuevo este plano durante otro día de rodaje para evitar que Novak mirase directamente a la cámara según el POV de Stewart, detalle que puede observarse en el trailer original del estreno [Fig. 8][31]. Ambos factores, el brillo alrededor de la cabeza de Madeleine y esa posibilidad de que nos devuelva la mirada –a Scottie y a nosotros–, nos conducen desde el concepto de inconsciente óptico a otro inherente a Benjamin: el aura. Como su análisis excede los objetivos de este trabajo, habrá que limitarse a rescatar las reveladoras palabras escritas por un íntimo amigo suyo, el dramaturgo Bertolt Brecht, en sus *Diarios*: “[Benjamin] parte de algo que llama *aura* y que se relaciona con el sueño (con soñar despierto). dice: cuando sentimos que se nos dirige una mirada, aunque sea a nuestras espaldas, la devolvemos. la expectación de que lo que miramos nos mire a nosotros procura el aura”[32].



Fig. 8

Enamorado de la efigie, Scottie recrea a una mujer enigmática e idealizada, un arquetipo que

evoca a las bellas del amor cortés actualizadas por los surrealistas. En uno de los más célebres fotomontajes del grupo, reproducido en el último número de *La Révolution Surréaliste*, aparecían los componentes masculinos del grupo oficial con los ojos cerrados, rodeando una obra de René Magritte con una mujer desnuda y la frase: “*Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* (No veo a la [mujer] escondida en el bosque). Como ellas, Madeleine vive dentro de una torre de marfil fabricada con riqueza y sofisticación. Su actitud cambiará cualitativamente solo cuando realice el ritual del falso suicidio en el Golden Gate; al salvarla y entrar en contacto físico con ella, Scottie desempeñará el papel de protector. Con este detalle, se confirma que Madeleine sigue el patrón de las mujeres protagonistas en la mayoría de los filmes rodados por Hitchcock, pues todas ellas suelen necesitar la ayuda de un hombre que les brinde su lugar en el mundo o que las saque de él. Cabe mencionar, a propósito de esto, a la casquivana Alicia Huberman (Ingrid Bergman), salvada por el amor y el cumplimiento del deber en *Encadenados*; a la cleptómana y frígida *Marnie, la ladrona* (Tippi Hedren, 1964), redimida por su esposo millonario mientras juega al psicoanálisis; a la indómita Melanie Daniels (de nuevo, Tippi Hedren), domesticada en *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) por un pragmático abogado o, en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), a la delincuente Marion Crane (Janet Leigh) expiando sus pecados en cada cuchillada asestada por un demente (Norman Bates en la piel de Anthony Perkins). En *Vértigo*, y pese a que la actitud de Scottie se ha relacionado con el “efecto Pigmalión”^[33], creemos que los medios y los fines son muy distintos: más que dar vida a la mujer latente en la obra de arte, Scottie se propone convertir a la mujer en obra de arte empleando la psicoterapia con Madeleine y la estética con Judy.



Fig. 9

La actitud de Madeleine se advierte principalmente en sus ademanes, con los que desarrolla los *phoney trances* que le echa en cara el protagonista al final del filme. Su mirada de soslayo [Fig. 9], sus arrobamientos, el abandono y la lasitud corporal en las secuencias románticas con Scottie parecen evocar la iconografía de la histeria documentada por su inventor, el doctor Eugène Charcot, en el Hospital de La Salpêtrière de París en el último tercio del siglo XIX que tanto fascinaban a los surrealistas por su carácter poético y subversivo [Fig. 10], celebrando el cincuentenario del descubrimiento de la histeria en las páginas de *La Révolution Surréaliste*[34]. Las fotografías de aquellas mujeres en actitudes pasionales, claramente

eróticas, o contorsionadas por el tetanismo, podría ponerse en paralelo con la creación de una obra de arte *–protoperformance* o estatua– y, por tanto, con la realidad entendida como representación. Incluso alguna de ellas presentaba signos de dermatografía, es decir, símbolos o letras grabados espontáneamente en su piel, en un fenómeno que irónicamente se ha visto como la “firma” de su estatus como obra de arte[35]. Como vemos, algo muy similar a lo que acontece desde el principio de *Vértigo*, con una Madeleine *construida* con la firma de Gavin Elster en la primera parte y de Scottie Ferguson en la segunda.



Fig. 10

Incluso el detective se atreverá a descifrar el contenido del sueño que se repite en el falso inconsciente de Madeleine. Y ahí es donde Hitchcock comparte con el surrealismo una

interpretación pseudopsicoanalítica de los sueños: a Breton y los suyos les interesaba fundamentalmente su contenido manifiesto porque su tono poético podía ser aprovechado artísticamente, mientras que para Freud aquel en realidad enmascaraba el contenido latente, verdadera expresión del inconsciente. En cuanto a Hitchcock, se aproximó sin complejos al psicoanálisis, aprovechando su popularidad social desde los años cuarenta, y lo empleó en sus filmes como una fuente deformada por la ironía. Dos pruebas bastarán para demostrarlo. En sus diálogos con Truffaut, justificaba el disgusto de éste hacia las debilidades del guión de ***Cuéntame tu vida*** (*Spellbound*, 1945) explicando que “se trata, una vez más, de una historia de la caza del hombre, solo que aquí envuelta en pseudopsicoanálisis”[\[36\]](#). Por otra parte, el personaje de Mark Rutland (Sean Connery) en ***Marnie, la ladrona*** actualiza el lema “Do it yourself”, ya que es capaz de leer por su cuenta sesudos tratados de psiquiatría y de someter a su esposa cleptómano-frígida a curiosos tests de asociación de ideas con el fin de resolver sus problemas conyugales, lográndolo increíblemente al final de la película.

Judy: representación, compulsión y retorno del aura

La aparición de Judy en escena sirve, entre otras cosas, para que el espectador caiga en la cuenta de lo que realmente ha sucedido en la primera parte. Antes de evocar el pasado, realiza una acción cargada de simbolismo: mientras recuerda lo sucedido –materializado en un *flashback*– mira directamente a la cámara, destruyendo así el simulacro de voyeurismo propio de un público que hasta ese momento se ha asimilado a la figura de Scottie. Con ello, viola la invulnerabilidad de la *cuarta pared* y provoca tres efectos interesantes. En primer lugar, Judy ocupa el papel de la realidad objetiva que hasta entonces había sufrido una situación marginal, limitada al personaje de Midge; en segundo lugar, se convierte en el “sujeto del relato”[\[37\]](#) y relega a Scottie a un segundo plano como artífice de la falsa resurrección de Madeleine; por último, el rechazo del perfil propio de la mujer efigie sirve para descubrir otra real y, con ello,

desvelar la verdad de la trama.

El universo onírico de *Vertigo*, dominado por el deseo, impone también que la realidad de Judy esté aliada con la vulgaridad. Ello explica la necesidad de Scottie por transformarla compulsivamente, dado que sutilmente deja implícito que un graduado en leyes en Stanford jamás se enamoraría de una mujer de extracción social baja, con una sexualidad algo burda y explícita, de gusto dudoso y modales inadecuados[38]. Por ello, su manera de actuar con Judy se nos antoja muy similar a la del escritor *dandy* e irónico Waldo Lydecker (Clifton Webb) con la protagonista de *Laura* (Otto Preminger, 1944). Solo que hay una diferencia insalvable entre ambas: Laura desea la metamorfosis para triunfar en sociedad, mientras que Judy se involucra en ella tan solo para recuperar el amor de Scottie. Gracias a este detalle, los dos sujetos del relato en *Vertigo* comparten la paradoja de su pasividad: Scottie en la primera parte por su voyeurismo y Judy en la segunda por su absoluta disponibilidad.

Las secuencias de la transformación de Judy en el salón de belleza resultan ilustrativas, además, porque nos muestran que el fenómeno de reconstrucción de Madeleine supone el de destrucción de Judy a partir de una planificación que la trocea –y, por tanto, cosifica– paulatinamente, dentro de un proceso visual de *performatividad de género* que podría inscribirse en la teoría de Judith Butler[39]. La observamos en planos generales dentro de la boutique; en la zapatería, ya predominan los planos medios; por último, en el salón de belleza, únicamente la intuimos en planos de detalle: primero la pintura sobre los párpados, luego los labios pintados, su cabello rubio mojado por el tinte rubio y la aplicación de laca de uñas en los dedos de las manos. Esos planos resultan fascinantes, además, porque no representan el POV de Scottie –se supone que él la está esperando en la habitación del hotel–, sino que se trata del propio director y, por tanto, traicionan su naturaleza como planos objetivos de un narrador omnisciente [Medio 1]. Asimismo, atestiguan como ningún otro ejemplo la materialización del

inconsciente óptico benjaminiano y la propia naturaleza del deseo como fragmentación, fenómeno que el cine y la fotografía pueden registrar de manera privilegiada gracias al encuadre y a las lentes de aumento. La visión troceada de Judy, que repite la planificación y la música obsesivas de los créditos iniciales, incide en ese aspecto y evoca su materialización radical, muy próxima al fetichismo en algunas fotografías de Man Ray [Fig. 11].

Medio 1: http://www.dailymotion.com/video/xneewv_making-judy-into-madeleine-part-3-from-vertigo-1958_shortfilms

Fig. 11

Me refería más arriba a *Un perro andaluz* y puede comprobarse que las similitudes entre ambas películas son inagotables. Una de ellas es la mezcla de absurdo e ironía, algo que ha sido enunciado en relación con *Vértigo* pero no desarrollado [40]. Toda la sección dedicada a la transformación de Judy en Madeleine representa la puesta en imágenes del deseo compulsivo de Scottie, que da lugar a una “narrativa paranoica” [41]; no obstante, como los espectadores conocemos la verdad del relato con anticipación, su conducta puede llegar a parecernos ridícula, sobre todo cuando pide a Judy que se pruebe el traje gris en la *boutique* y cuando da instrucciones a la estilista sobre el maquillaje y el peinado en color rubio ceniza. Sus correspondencias con el joven protagonista de *Un perro andaluz* son significativas, aunque el final de este filme resulte mucho más moderno: sus muestras de deseo y amor hacia la mujer tienen como respuesta el abandono de ésta, que se ríe de sus objetos simbólicos varados en la playa mientras pasea con un nuevo pretendiente más seguro de sí mismo. El hecho de que las escenas románticas del filme de Buñuel y Dalí se acompañen de *Tristán e Isolda* de Wagner y que la partitura de Bernard Herrmann delate el influjo de esa composición en los clímax de *Vertigo* tampoco debería pasar inadvertido, aunque se trate de una casualidad netamente surrealista.

Espacios para el deseo y el trauma

El último elemento que denota la surrealidad visual de *Vértigo* se concentra en las localizaciones de San Francisco donde transcurre la acción. Algunos medios de comunicación criticaron este énfasis inusual de Hitchcock por presentar sus rincones más singulares; de este modo, *Los Angeles Times* describió el filme como “un Thrillorama, en parte un thriller y en parte un panorama (de San Francisco)” [42]. Sus rincones elegantes y su pasado aristocrático, unidos a elementos singulares como el Golden Gate Bridge o las Portals of the Past, debieron

impresionar a Hitchcock hasta el punto de convertirla en una excelente sustitución de París, capital donde transcurría la acción de la novela original de Boileau y Narcejac[43].



Fig. 12

Los espacios urbanos filmados se engloban en dos categorías: unos son hitos en la historia de la ciudad y otros son lugares banales. La presencia inquietante del primer grupo se debe a su apariencia solitaria y al empleo de perspectivas forzadas. La ausencia de personas en esos planos [Fig. 12] relaciona claramente los panoramas de Hitchcock con las vistas urbanas del pintor estadounidense Edward Hopper, influjo del que se hizo eco una magna exposición que, con el título *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales*, se celebró en el Musée d'Art Centre Pompidou de París en 2001. Y no sólo porque al artista pop Jim Dine considerara a Hopper “como surrealista más excitante que Magritte”[44], o porque algunos planos de Hitchcock sean traducciones fílmicas de algunos de sus cuadros, sino porque en ambos late una cualidad indefinible, eso que el director alemán Wim Wenders calificaba como “imágenes en espera” en el caso del pintor pues “siempre parece que se vaya a producir una transformación”[45]. Esa

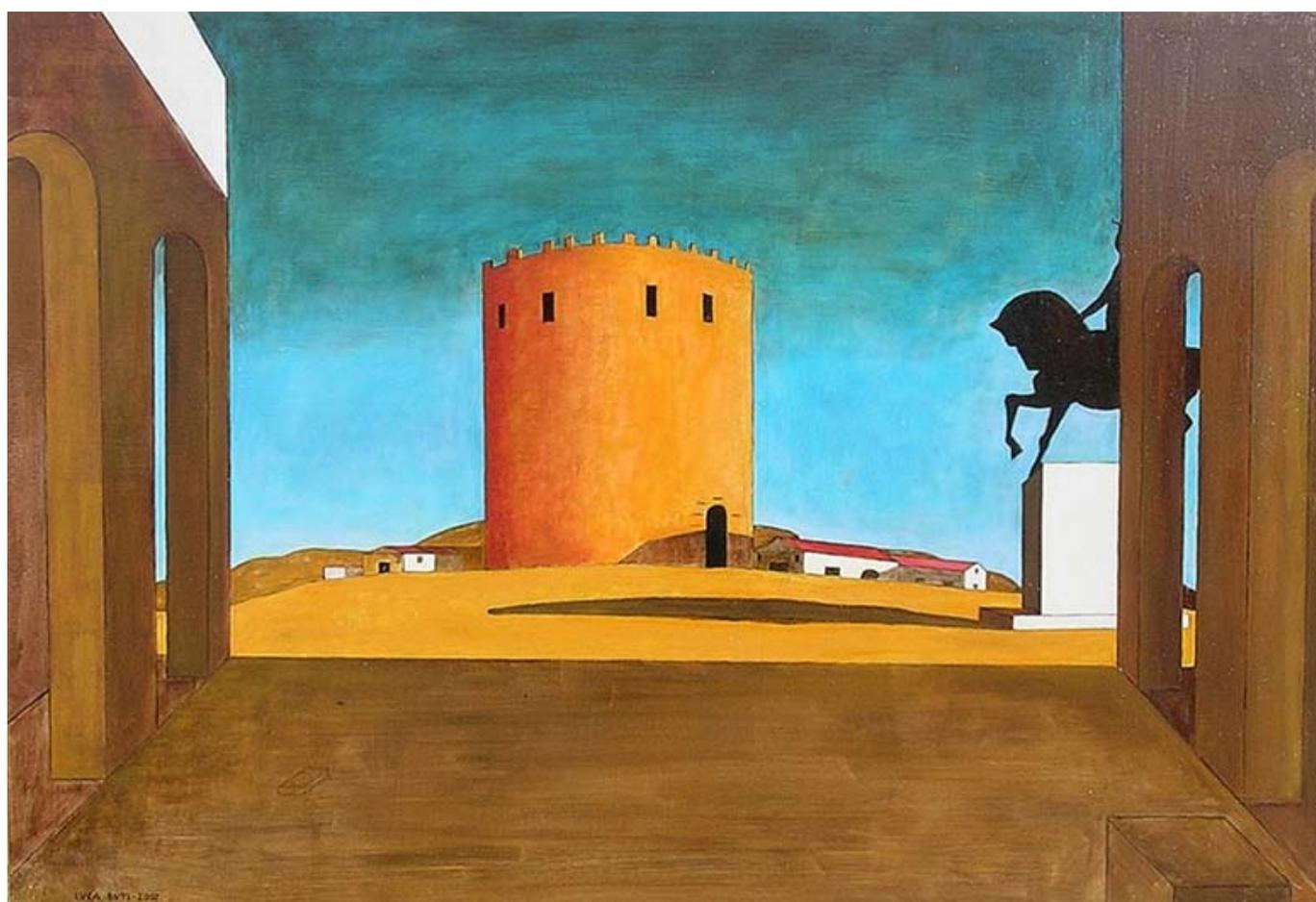
“espera” supera con creces el dominio del suspense y entra de lleno en el terreno de lo maravilloso surrealista, un concepto que a veces llega a confundirse con la presencia de lo fantástico en el entorno cotidiano [Fig. 13].



Fig. 13

La mayoría de los espacios registrados en **Vértigo** están vinculados al carácter o al estado anímico de los protagonistas, de manera que la pretendida objetividad del espacio se desliza a un ámbito *pulsional* cercano a las poéticas surrealistas. Justamente eso era lo que suscitaba la fascinación de Breton y los suyos en los paisajes *metafísicos* de Giorgio de Chirico, presididos por elementos arquitectónicos colosales de estructura horizontal y vertical –logias y arcos, torres y chimeneas– en un espacio esencialmente vacío y carente de figuras humanas. No en vano, las escenas oníricas de *Spellbound*, diseñadas por Salvador Dalí, remiten a la influencia

manifiesta de De Chirico[46]. Una relación que la subjetividad surrealista ya había dejado de manifiesto en una de las varias encuestas realizadas por el grupo oficial [Fig. 14]. A propósito de uno de ellos, *El enigma de un día* (1914; MoMA, Nueva York), los surrealistas formularon las siguientes preguntas de raíz parapsiconanalítica: “¿Dónde haría el amor en ese cuadro? ¿Dónde se masturbaría? ¿Dónde haría sus deposiciones?”[47].



El pronunciado escorzo del Golden Gate Bridge en la famosa escena del simulacro de suicidio de Madeleine [Fig. 15] posee una perspectiva forzada que remite, evidentemente, a los enigmáticos parajes de De Chirico, los escenarios dalinianos y los de otros surrealistas como Paul Delvaux René Magritte. De un modo eficaz narrativamente, Hitchcock vincula el célebre puente a la subjetividad de Scottie al principio del filme, cuando éste conversa con Midge, su

amiga y eterna enamorada, en su apartamento. Sorprendido por la forma de uno de los sujetadores sin tirantes que ella está dibujando, recibe como respuesta que “se basa en el principio de los puentes en suspensión” y minutos más tarde, cuando Midge lo recrimina por intentar superar su acrofobia subiéndose a un taburete, Scottie le responde: “¿Qué quieres, que comience con el Golden Gate Bridge?” [Fig. 16]. Así pues, desde entonces el instinto sexual y el instinto de muerte de Scottie está asociado a esa joya de la ingeniería moderna de San Francisco.



Fig. 15



Fig. 16

Otro ejemplo ilustrativo de la combinación entre espacio y subjetividad en ***Vértigo*** es la aparición de varias torres, otra tipología que haría las delicias del psicoanálisis por razones obvias: en la novela de Boileau y Narcejac la impotencia del protagonista (de apellido Flavières) es manifiesta. Esta es quizá la causa de que Hitchcock incluyera la Coit Tower en el panorama que rodea el apartamento de Scottie; su contenido erótico fue claramente enunciado por Hitchcock a su equipo artístico[48]. Y por si quedaba alguna duda de ello, Madeleine la utiliza como punto de referencia para reconocer la dirección del domicilio de Scottie cuando vuelve allí por segunda vez [Fig. 17]. En otra torre, la de la misión de San Juan Bautista, Madeleine y Judy se precipitan fatalmente al vacío, en un juego donde el orgasmo se asocia con la muerte. Varios son los ejemplos surrealistas que vinculan a la torre con el erotismo, pero baste recordar cómo Salvador Dalí relata en *Vida secreta* la primera relación sexual con Gala desde su óptica delirante, utilizando como culminación similar al orgasmo la petición de Gala para que acabe con su vida –“Quiero que me revientes”, le ruega con placer– y el deseo insatisfecho de Dalí

de arrojlarla desde lo alto de una torre como, por ejemplo, la de la catedral de Toledo^[49] [Fig. 18].



Fig. 17



Fig. 18

La segunda categoría de espacios, marcados por su pretendida banalidad, adquieren peso tras el *suicidio simulado* de Madeleine. En primer lugar, el propio apartamento de Scottie es muy

ilustrativo de la mentalidad de la época sobre cómo debía ser la vivienda de un soltero con profesión liberal: un interior formado por un mobiliario en el que se combinan las formas rectilíneas del diseño moderno con otras inspiradas en el siglo XVIII, especialmente la mesa y las sillas del *living-room* [Fig. 19]. Un interés masculino por la decoración que está en onda con la nueva imagen del hombre estadounidense soltero, viviendo en un apartamento del downtown en lugar de hacerlo en la casa suburbana, tal como ha estudiado oportunamente Beatriz Preciado en *Pornotopía* [50]. La puerta de entrada al domicilio, de brillante tono bermellón, no debería pasar inadvertida –un detalle que fue incluido por el director durante el rodaje [51]–, pues denota un interés por la estética de Scottie que más tarde, acompañada de la compulsividad del deseo, explica mejor aún la secuencia en el salón de belleza.



Fig. 19

Tras la muerte de Madeleine, Scottie ingresa en un sanatorio mental y, tras su salida, tan solo se dedica a deambular por San Francisco con su deseo insatisfecho, de manera muy similar al protagonista masculino de *Un perro andaluz* que pedalea sin rumbo fijo sobre su bicicleta surcando las calles de París [Medio 2]. En sus paseos se nos muestran las avenidas de San Francisco, la fachada del edificio donde vivía Madeleine, el restaurante Ernie's o la floristería Podestà [Fig. 20]. Al observar estas imágenes proyectadas, triviales y solitarias, resulta difícil no relacionarlas desde una óptica surreal con las vistas fotográficas de París que ilustran algunos relatos de André Breton, como *L'amour fou* y principalmente *Nadja* [Fig. 21]: si bien su inclusión puede resultar chocante, ese shock es el que Walter Benjamin utiliza para asociarlas al efecto de unas "puertas giratorias"[52]. O, dicho con otras palabras, al síntoma de combinar la objetividad del exterior con la subjetividad del observador, dando lugar a un componente de misterio que "anticipa los hechos de la historia que está 'a punto de ocurrir'"[53]. Relacionado con esta síntesis es interesante destacar la compulsividad con la que Scottie cree ver de nuevo a Madeleine en mujeres que transitan por los lugares donde él la observó por primera vez. Hitchcock emplea un truco magistral para transmitir esa sensación en el espectador: graba a Kim Novak en los planos generales y emplea una sustituta –la misma en dos ocasiones– en el momento que ellas se aproximan a la cámara. Incluso da una vuelta de tuerca a este efecto cuando el protagonista cree ver a la fallecida en una muchacha pelirroja que contempla el retrato de Carlotta Valdés. De esta manera, se anticipa hábilmente a la aparición de Judy Barton y su melena del mismo color en las proximidades de la floristería Podestà.

Medio 2: <https://www.youtube.com/watch?v=TH84tKpCY1Y>



Fig. 20



Fig. 21

Mención especial merece un espacio crucial para la conversión de lo cotidiano en maravilloso. No es otro que el interior de la habitación del Empire Hotel. Recreada como Madeleine, Judy emerge desde el fondo bañada por la luz verde del letrero exterior. Por un momento recupera el aura perdida y todo a su alrededor adquiere tonalidades verdosas, en un simbolismo que Hitchcock pudo haber tomado de los fotogramas coloreados de las películas mudas según el momento de la historia –rosado para los episodios de amor, azul para los de tristeza, verde para los de misterio...-. Es el prólogo al beso apoteósico entre Scottie y Judy/Madeleine, engullidos ambos por el ojo de una espiral dentro de la que se pierde la noción del tiempo y del espacio. Por un momento él levanta la cabeza para comprobar que está simultáneamente en el presente de la habitación y en el pasado de las caballerizas de la misión San Juan Bautista justo antes de la muerte de Madeleine: el deseo se ha impuesto a la realidad por tan solo unos segundos [Medio 3].

Medio 3. <https://www.youtube.com/watch?v=aXbH2XnZusY>

Scottie no ve cumplido su deseo totalmente porque se construye sobre una monumental falacia: vigila a una mujer que se sabe espiada, reconstruye un modelo que es en realidad una réplica del creado anteriormente por Elster, cree haber encontrado a la mujer ideal y entre sus brazos reposa un simulacro. Acertaba Donald Spoto al explicar que Cary Grant siempre representó en las películas de Hitchcock el tipo de hombre que el director querría haber sido –seductor, valiente, activo–, mientras que con James Stewart se representó tal como era –reflexivo, corriente, contemplativo–[54]. Asimismo, el hecho de que Kim Novak suplantara a Vera Miles, inspiración para el personaje principal y recreación del mito de Pígalión/Hitchcock dentro y fuera de la pantalla, es otro elemento que relaciona la compulsión de Scottie con la de Hitchcock. De hecho, odiaba el excesivo maquillaje empleado por Miles y pidió a su diseñadora de vestuario, Edith Head, que le preparara un vestuario completo, “de su uso general, de modo

que no se la viera por ahí en pantalones de mujer”[55]. Y el voyeurismo de Scottie no es más que la encarnación fílmica de su propia avidez por devorar con la mirada, en un acto que supera los límites de lo artístico para transformarse en una actividad tan necesaria como respirar.

NOTAS

[1] G. Cabrera Infante, “El bacilo de Hitchcock”, *Arcadia todas las noches*, Madrid: Alfaguara, 1995, pág. 140.

[2] Chris Marker, “A Free Replay: Notes on Vertigo”, *Positif* 400, junio 1994, págs. 79-84. Reproducido en <http://chrismarker.org/chris-marker/a-free-replay-notes-on-vertigo/>. En su original análisis, plantea la relación de *Vértigo* con la figura surreal del *Döppelgänger* o doble, así como con la atmósfera onírica que baña todo el filme y que le lleva a afirmar (quizá erróneamente a tenor de la confesión de Judy) que toda la segunda parte sólo sería una fantasía en la mente de Scottie. Por otra parte, no debe olvidarse que el propio Marker incluyó citas a *Vértigo* en *La jetée*. Sobre este asunto, véase Hervé Picherit, “Une ma- deleine peut en cacher une autre: un dialogue mythique sur le Temps entre Marcel Proust, Alfred Hitchcock et Chris Marker”, *French Studies*, vol. 66, núm. 2, pp. 193-207.

[3] Camille Paglia, *The Birds*, London: BFI Publishing, 1998, pág. 12.

[4] J. Conomos, “The Vertigo of Time”, *Senses of Cinema*, núm. 6, 2000. <http://sensesofcinema.com/2000/conference-for-the-love-of-fear/time/>

[5] P. Wollen, “Compulsion”, *Sight and Sound*, 7 de abril de 1997, pág. 16.

[6] A. Breton, *Nadja*. Paris: Gallimard, 1928.

[7] Alfred Hitchcock, “Why I Am Afraid of the Dark” (1960), en Sidney Gottlieb (ed.), *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995, pág. 144.

[8] Destacan al respecto el texto fundacional de la crítica feminista y el cine escrito por Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* 16, núm. 3, 1975, págs. 6-18, y el texto que sintetiza todas las corrientes del feminismo que han analizado el filme en Susan White, “Vertigo and the Problems of Knowledge in Feminist Film Theory”. *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*. Richard Allen y S. Ishii Gonzalès (eds.). Londres: BFI Publishing, 1999, págs. 279-306.

[9] Varios elementos relacionados con la repetición en <http://themovieprojector.blogspot.com/2012/01/deadly-obsession-alfred-hitchcocks.html>

[10] F. Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza, 2000, pág. 59.

[11] P. Naville, "Beaux-Arts". *La Révolution Surréaliste*. núm. 3, 1924, pág. 27.

[12] A. Breton, "Le surréalisme et la peinture". *La Révolution Surréaliste*, núm. 5, 1925, pág. 26.

[13] Solo en la década de 1950, de los once filmes dirigidos por Alfred Hitchcock, solo uno acaba con un final abierto e incómodo para el público, y es precisamente *Vertigo*. Aunque el final de *Strangers On A Train* (1951) acababa con Bruno denunciando la culpabilidad de Guy sutilmente antes de morir, en Estados Unidos se impuso un final feliz en el que Guy acababa feliz –si bien incómodamente– con su esposa.

[14] Wollen, op. cit., pág. 18.

[15] Breton, op. cit., págs. 241-243.

[16] W. Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Prólogo de Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1987, pág. 51.

[17] Benjamin, op. cit., pág. 52, n28.

[18] Robin Wood, *El cine de Hitchcock*. México D. F.: Era, 1968, págs. 85-86.

[19] G. Bataille y Marcel Griaule, "L'oeil", *Documents*, núm. 4, 1929, págs. 215-218.

[20] R. Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 2002, págs. 285-286

[21] M. Nadeau, *Historia del surrealismo*, Barcelona: Ariel, 1975, págs. 205-206.

[22] Lesley Brill, *The Hitchcock Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*, New Jersey: Princeton University Press, 1989, pág. 206.

[23] E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1982, págs. 109-113.

[24] T. Tzara, "D'un certain automatisme du goût". *Minotaure*. Núm. 3, 1933, págs. 81-85

[25] Dan Auiler, *Vertigo. The Making of a Hitchcock Classic*. Nueva York: St. Martin's Griffin, 1998, pág. 153.

[26] Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela, 1993, pág. 177.

[27] Truffaut, op. cit., pág. 153.

[28] Truffaut, op. cit., pág. 212.

[29] En relación con *Rear Window*, véase “Voyeurism and the Postwar Crisis of Identity”, en John Belton (ed.). *Alfred Hitchcock’s Rear Window*, Cambridge (Mass.): Cambridge University Press, 2000, págs. 65-74.; sobre este particular en *Vertigo*, véase José Luis Castro, *Alfred Hitchcock. Vértigo/De entre los muertos*. Barcelona: Paidós, 1999, págs. 48-49.

[30] Benjamin, op. cit., pág. 48.

[31] Auiler, op. cit., pág. 151.

[32] Cit. por Aguirre en Benjamin, op. cit., pág. 12.

[33] V. Stoichita, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid: 2006, Siruela, págs. 257-288.

[34] Sobre la iconografía fotográfica de Charcot, véase Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía de La Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007; sobre el homenaje a la histeria por el surrealismo, véase el artículo de André Breton y Louis Aragon, “Le cinquantenaire de l’hysterie”, *La Révolution Surréaliste*, núm. 11, 1928, págs. 20-22.

[35] Juan José Lahuerta, *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*. Madrid: Siruela, 2004, pág. 167.

[36] Truffaut, op. cit., pág. 153.

[37] Eugenio Trías, *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid: Taurus, 1997, págs. 15-66.

[38] Robert J. Corber, “You wanna check my thumbprints? *Vertigo*, the Trope of Invisibility and Cold War Nationalism”, en *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*, op. cit., pág. 304.

[39] Sobre el concepto de performatividad de género, veáse J. Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007, espec. págs. 263-275.

[40] Brill, op. cit., pág. 200.

[41] Charles Barr, *Vertigo*. Londres: BFI Publishing, 2002, pág. 76.

[42] Cit. por Auiler, pág. 171.

[43] Donald Spoto, *Alfred Hitchcock: la cara oculta del genio*. Madrid: T&B Editores/JC

Ediciones, 1998, pág. 348.

[44] Deborah Lyons, Adam Weinberg, *Edward Hopper and The American Imagination*, New York: Whitney Museum, 1995, pág. 111.

[45] Wim Wenders, *El acto de ver*, Barcelona: Paidós, 2005, pág. 167.

[46] Véase Vicente Sánchez Biosca, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona: Paidós, 2004, págs. 154-158.

[47] *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 6, 1933, pág. 13.

[48] Así lo expresó explícitamente al director artístico, Henry Bumstead: “Fui a ver a Hitch a su despacho y me preguntó si yo sabía por qué él quería que se viera la Coit Tower desde la ventana del apartamento [de Scottie]. Le confesé que no tenía idea. Sonrió y me dijo: ‘Porque la Coit Tower es un símbolo fálico’”, cit. en Auiler, op. cit., pág. 100.

[49] S. Dalí, “Vida secreta de Salvador Dalí”, en Félix Fanés (ed.), *Salvador Dalí: Obra completa. Volumen I*. Barcelona: Destino/Fundació Gala-Salvador Dalí/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, págs. 657-660.

[50] B. Preciado, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*, Barcelona: Anagrama, 2010, págs. 34-35.

[51] Véanse las fotografías en el siguiente website: <http://reelsf.com/reelsf/vertigo-scotties-house>

[52] W. Benjamin, “El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea”, en *Iluminaciones I*. Prólogo de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998, pág. 51.

[53] David Bate, *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Disent.* Londres: I. B. Tauris, 2004, pág. 94.

[54] Spoto, op. cit., pág. 364.

[55] Wollen, op. cit., pág. 16.

BIBLIOGRAFÍA

Auiler, Dan: *Vertigo. The Making of a Hitchcock Classic*. Nueva York: St. Martin's Griffin, 1998.

Barr, Charles. *Vertigo*. Londres: BFI Publishing, 2002.

Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 2002.

Bataille, Georges (1928). *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets, 1989.

Bate, David. *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Disent*. Londres: I. B. Tauris, 2004.

Benjamin, Walter (1934-35). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Prólogo de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1987. 17-57.

— (1929). *Iluminaciones I*. Prólogo de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998.

Boileau et Narcejac. *Sueurs froides (D'entre les morts)*. París: Flammarion, 1999.

Breton, André (1925). “Le surréalisme et la peinture”. *La Révolution Surréaliste*. Num. 5, 1925. 26-30.

— (1928). *Nadja*. París: Gallimard, 1928.

— (1928). “Le cinquantenaire de l’hysterie (1878-1928)”. *La Révolution Surréaliste*. núm. 11, 1928. 20-22.

— (1937). *L’amour fou*. París: Gallimard, 1998.

Brill, Lesley. *The Hitchcock Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1989.

Cabrera Infante, Guillermo. "El bacilo de Hitchcock". *Arcadia todas las noches*. 2ª ed. Madrid: Alfaguara, 1995. 83-118.

Castro, José Luis. *Alfred Hitchcock. Vértigo/De entre los muertos*. Barcelona: Paidós, 1999.

Conomos, John. "The Vertigo of Time". *Senses of Cinema*. Junio 2000. <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/6/time.html>

Corber, Robert J. "You wanna check my thumbprints? *Vertigo*, the Trope of Invisibility and Cold War Nationalism". *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*. Eds. Richard Allen y S. Ishii Gonzalès. Londres: BFI Publishing, 1999. 301-314.

Dalí, Salvador. *Obra completa. Volumen I*. Ed. Félix Fanés. Barcelona: Destino/Fundació Gala-Salvador Dalí/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.

Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie de La Salpêtrière*. París: Macula, 1982. [Ed. esp. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía de La Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007]

Documents (1929-1930). 2 vols. París: Jean Michel Place, 1991.

Hitchcock et l'art: coïncidences fatales. Dir. Dominique Païni. París: Musée National Centre Pompidou, 2001.

Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews. Ed. Sidney Gottlieb. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1995.

Hopper and the American imagination. Eds. Deborah Lyons y Adam D. Weinberg. Nueva York: Whitney Museum of Art, 1995.

Lahuerta, Juan José. *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933.* Madrid: Siruela, 2004.

Le Surréalisme au Service de la Révolution, núm. 6, 1933.

Lemire, Elise. "Voyeurism and the Postwar Crisis of Identity". *Alfred Hitchcock's Rear Window*. Ed. John Belton. Cambridge (Mass.): Cambridge University Press, 2000. 57-90.

Marker, Chris. "A Free Replay: Notes on Vertigo", *Positif* 400, junio 1994, págs. 79-84. Reproducido en <http://chrismarker.org/chris-marker/a-free-replay-notes-on-vertigo/>.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16, núm. 3, 1975. 6-18.

Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo.* Barcelona: Ariel, 1975.

Naville, Pierre. "Beaux-Arts". *La Révolution Surréaliste*. núm. 3, 1924. 27.

Paglia, Camille. *The Birds.* Londres: BFI Publishing, 1998. [Ed. Esp. *Los pájaros.* Madrid: Edhasa, 2006.]

Preciado, Beatriz, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la*

guerra fría, Barcelona: Anagrama, 2010.

Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela, 1993.

Sánchez Biosca, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona: Paidós, 2004.

Spoto, Donald. *Alfred Hitchcock: la cara oculta del genio*. Madrid: T&B Editores/JC Ediciones, 1998.

Stoichita, Victor I. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: 2006, Siruela.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel, 1982.

—. *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid: Taurus, 1997.

Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 2000.

Tzara, Tristan. "D'un certain automatisme du goût". *Minotaure*. Núm. 3, 1933. 81-85.

Wenders, Wim, *El acto de ver*, Barcelona: Paidós, 2005.

White, Susan. "Vertigo and the Problems of Knowledge in Feminist Film Theory". *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*. Op. cit. 279-306.

Whitney, John. http://www.siggraph.org/artdesign/profile/whitney/nobio_intro.html

Wollen, Peter. "Compulsion". *Sight and Sound*. 7 de abril de 1997. 14-18.

Wood, Robin. *El cine de Hitchcock*. México D. F.: Era, 1968.

Žižek, Slavoj et al. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Manantial: Buenos Aires, 1994.

Rafael Jackson-Martín

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Durante años ha combinado la docencia con la edición y con la traducción de libros y artículos de arte y arquitectura. Fue profesor en la Universidad Autónoma de Madrid y, en la actualidad, lo es en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez. Entre sus publicaciones destaca el libro *Picasso y las poéticas surrealistas* (Alianza Forma). Es miembro del Comité Español de Historia del Arte (CEHA) y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte-Capítulo de Puerto Rico (AICA-PR).