

Eugenio Trías

Vértigo y pasión

Un ensayo sobre
la película *Vértigo*
de Alfred Hitchcock



El cine fue una de las grandes pasiones de Eugenio Trías y a ella dedicó una parte considerable de su obra, desde sus inicios hasta el que fue su último libro *De cine* (2013). Y dentro de su trabajo con el séptimo arte, el papel principal se lo lleva *Vértigo* de Alfred Hitchcock, película que Eugenio Trías afirmaba haber visto más de cien veces desde que a los dieciséis años la vio por primera vez. Sobre ella escribió un ensayo titulado «El abismo que sube y se desborda», incluido en *Lo bello y lo siniestro* (1983), y en 1998 le dedicó el libro que hoy reeditamos.

El acercamiento de Eugenio Trías a las artes pivota sobre tres conceptos: lo bello, lo siniestro y lo sublime. Y el filme *Vértigo*, como afirma Eligio Díaz Garaygordóbil en el prólogo que abre la presente edición, «pone en juego esos modos de manifestarse la “conexión intrínseca” entre las tres categorías estéticas». De esta manera, *Vértigo y pasión* se revela como un libro central en el pensamiento estético de Eugenio Trías. Y una reflexión más, como hizo a lo largo de toda su obra, sobre la *humana conditio*.

Índice

Prólogo

VÉRTIGO Y PASIÓN

Introducción

Primera parte

LA ESPIRAL DE LA PASIÓN

1. El sujeto del relato
2. Ironía trágica
3. Cine dentro del cine
4. Categorías estéticas
5. De la convención realista al símbolo
6. El ritual erótico
7. Los grandes temas del cine de Hitchcock

Segunda parte

LA PELÍCULA VÉRTIGO

1. Primer Movimiento
2. Segundo Movimiento
3. Tercer Movimiento
4. Cuarto Movimiento
5. Quinto Movimiento

Listado de películas de Alfred Hitchcock que, además de Vértigo, aparecen comentadas en el texto

Sobre el autor

Notas

A mi hijo David, amante del cine

Prólogo

Vértigo y pasión (1997) es equidistante en el tiempo de *Lo bello y lo siniestro* (1982) y *De cine* (2013), en los que Eugenio Trías también analiza el filme *Vértigo* de Alfred Hitchcock. En el primero de éstos escribía que «El cine es hijo de la ópera: realiza el ideal de “obra de arte total” a que la ópera aspiraba», y en el segundo lo confirmaba: «El cine es un microcosmos de todas las artes. Wagneriano sin proponérselo», incorpora elementos del teatro, la pintura, la novela, la arquitectura y la música —enfaticando que «la banda sonora puede llegar a ser tan importante como la imagen en movimiento».

Al respecto, *Vértigo* sería paradigmático, y Trías, en *Vértigo y pasión*, mediante un pormenorizado análisis de sus elementos —y de la «mancomunada conjunción» de imagen y música— hace patente la síntesis que alcanzan en dicho filme, logrando una «unidad orgánica». Ello lo realiza en las dos variaciones en que se presenta este ensayo, a saber: un desarrollo y profundización de sus ideas sobre *Vértigo* en *Lo bello y lo siniestro*, estableciendo vínculos con más de veinte filmes de Hitchcock; y un minucioso estudio de los cinco movimientos que a su parecer conforman el filme, y del desdoblamiento de éste en dos partes —simétricas aunque con variantes en «sus contenidos argumentales»—, división propuesta que, como dice Trías, en sí misma es una interpretación. Es pues, *Vértigo*, un filme siamés, luego compuesto por dos películas gemelas; pero una de ellas lleva la cara en la nuca y sólo se nos muestra en la se-

gunda mitad del filme, después de que Madeleine cae al vacío desde la torre de la Misión. Entonces asistimos a una «repetición ritual» de momentos ya vistos: Scottie vuelve a los escenarios en los que seguía a Madeleine, igual que si persiguiera el rastro de un fantasma —y Madeleine de algún modo lo era, en tanto poseída por un muerto, su ancestro suicida Carlotta Valdes, y (lo sabremos) como «ente de ficción» interpretado por Judy Barton—; ocurren el encuentro, la relación pasional y la caída al abismo.

Vértigo y pasión y *De cine* comparten una clave de revisión de *Vértigo* a partir del giro que da el filme, faltando un tercio para el final, en la escena en que, por medio de un flash back, se revela al espectador lo que realmente sucedió en la torre de la Misión, algo que Scottie sólo sabrá tras la actualización de su idilio. Sin embargo, esa clave de revisión lleva a Eugenio Trías a dos aproximaciones diferentes, que a nuestro parecer se complementan.

En el aspecto nietzscheano del filme se centra *De cine*: «falsedad, mentira y belleza» es lo que se ha visto hasta entonces, todo por obra y talento de un demiurgo, Gabin Elster —en cierto sentido, trasunto de Alfred Hitchcock, sólo que aquél, malvado y éste, irónico—, pues él ha preparado el escenario, las escenas, el guión y la representación de Madeleine por Judy. Y para el fascinado Scottie, Madeleine —ser fraudulento, mera actuación, aunque él lo ignora— es el modelo a resucitar, con el que reanudar su historia de amor. Para ello, a quien «percibe como copia, simulacro y réplica, Judy», la convertirá en Madeleine, haciendo de la verdadera una falsificación, cuando él cree lo contrario.

En *Vértigo y pasión* Eugenio Trías ya adelantaba que la rememoración de Judy revela que lo que «se le dio a ver a Scottie» (y a los espectadores) antes de su encuentro con Madeleine es una falsificación, por lo que «al principio la película constituye una sucesión de *tableaux vivants* que

Elster ha dispuesto para que los interprete Madeleine», y el mismo Scottie es un espectador de ellos; esto es, que se nos ha dado a visión, en primera instancia, con los «cuadros vivos», una bella película secundaria cuya autoría es de Elster. Basándonos en la lectura que de Nietzsche hace Colli, diremos: los espectadores vemos a alguien, Madeleine, que no existe, que es sólo actuación, un espectáculo para Scottie. Esta visión que aparece a Scottie la vemos a la vez que a él, «que actúa y contempla al mismo tiempo», y así somos espectadores del espectáculo que se nos da a ver mediante Scottie —se comprende que Alfred Hitchcock reivindique ser más un director de espectadores que de actores.

Ahora bien, por esa revelación perdemos la inocencia con la que hemos contemplado la belleza de la primera parte, tal si a los espectadores se nos inoculara una especie de memoria en los ojos —que al recordar (o volver a ver) esos momentos ya no serán los mismos de Scottie—, un suplemento necesario para poder ver «la verdadera película», la que contiene y sustenta a la otra (la de Elster). Cine dentro del cine, lo llama Eugenio Trías.^[1] Como transmisora de ese amargo fármaco, y por su influencia, es Judy Barton —o nos lo será en retrospectiva— el «sujeto de la narración» que permite reconstruir el relato de *Vértigo*, pues con los datos que proporciona de lo sucedido en la torre de la Misión (un crimen) se reconfigura el filme y cambia su sentido, descubriéndose su aspecto oculto, siniestro, su fondo de crueldad y horror.

Lo bello, lo sublime y lo siniestro, al decir de Eugenio Trías en *Vértigo y pasión*, han de estar presentes en toda obra de arte. Y en *Vértigo*, leemos en *De cine*, consiguen un intenso grado de unión en la escena del «beso en circunvalación» entre la Madeleine resucitada y el nuevo Pigmalión, Scottie. No obstante, la secuencia en torno a ese beso anti-

cipa «imágenes que conducen directamente a la madre embalsamada de *Psicosis*». Llama la atención que este filme no sea abordado en *De cine* —y esa cita es la última línea del ensayo allí dedicado a Alfred Hitchcock—, como si Eugenio Trías nos remitiese a sus anteriores libros donde *Psicosis* es considerado en relación, entre otros filmes, a *Los pájaros* y a *Vértigo* (en *Lo bello y lo siniestro*) y, además, a *La ventana indiscreta* (en *Vértigo y pasión*). Efectivamente, ya al inicio de este libro se nos indica que dicha escena podría ser «el germen siniestro y terrible de la escena culminante de *Psicosis*»: el moño en espiral de Madeleine pareciera el mismo de la madre disecada por su enamorado hijo; una muerta enamorada pareciera recibir el beso apasionado de Scottie Ferguson, que ya comparte un aspecto de la necrofilia de Norman Bates. Recordemos: cuando encuentre a Judy y sustituya a Elster en el papel de demiurgo, Scottie será un Pígmalión que crea a su Galatea; pero un Pígmalión en «variante necrofílica»: hará la transmutación de Judy en su Madeleine porque «quiere hacer el amor con una mujer muerta», en palabras del director que hizo con la figura de su perfil de obeso un logotipo por firma.

Los cuatro filmes mencionados son magníficos ejemplos de cómo, de la tríada conformada por lo bello, lo sublime y lo siniestro, una de estas categorías estéticas puede ceder su jerarquía, despuntar o mantener su preponderancia en una obra de arte. Visto sucintamente:

Por el efecto del «punzón» de la locura en *Psicosis* y el del absurdo en *Los pájaros*, las imágenes de lo siniestro se van multiplicando en la pantalla hasta predominar en el último tramo de las dos historias. Y, subraya Eugenio Trías, «la dignidad artística» de ambos filmes se mantiene con el sabio recurso de la ironía, en estos casos el distanciador humor negro que permite sublimar «los momentos más terro-ríficos».

En *La ventana indiscreta*, a lo largo del filme prevalece lo bello sobre lo siniestro y lo sublime. Ocurre un tanto como se nos explicaba en *Lo bello y lo siniestro* acerca de *El nacimiento de Venus*. En esta obra de Botticelli, pese a estar omitida la revelación del «fondo tenebroso», lo siniestro se presiente en sus transfiguradas «salpicaduras» en el cuadro, sin trastocar, al vitalizarla así, su belleza. En el filme, el «fondo bestial de crimen y descuartizamiento» también está omitido, y sin embargo se le alude e infiere a partir de pequeñas anomalías que son las advertencias que generan el suspense, eventuales «manchas» indiciarias en las imágenes que desfilan por la ventana pantalla, «sugerencias sombrías» que no alteran el tono de comedia que mantiene de principio a fin.

El filme *Vértigo*, en cierta manera, pone en juego esos modos de manifestarse la «conexión intrínseca» entre las tres categorías estéticas. En su primera parte, la preponderancia de lo bello es imperial, si bien en algunos aspectos la tensión con lo siniestro se percibe; así en lo marmóreo del hermoso rostro de Madeleine que lleva la muerte enmascarada, o en la semejanza con el retrato de su ancestro suicida Carlotta Valdes, cuya imagen hechiza por «una absoluta posibilidad de vida en su expresión» (Poe). En su segunda parte, en la revelación de Judy, lo siniestro emerge con la desmentida violenta de la verdad (Bataille), mas el filme, con el impulso de la espiral de la pasión erótica que apunta hacia la infinitud, se orienta hacia lo sublime a la par que el melodrama da paso a la tragedia. Tragedia que se impone sin remisión al descubrir Scottie la complicidad de Judy en el crimen. Con la ironía trágica de que esto ocurre por la obstinación del «héroe» en «su deseo necrofílico», y en un momento cumbre del actualizado idilio con su Madeleine: en pleno disfrute de su romance, se da el descubrimiento, el cambio súbito de fortuna y el inevitable descenso hacia la catástrofe. Así, concluimos con Eugenio Trías, lo

siniestro es «dominado por la sublimidad trágica del relato y su compleja trama de amor y muerte».

ELIGIO DÍAZ GARAYGORDÓBIL
Profesor de Estética y de Filosofía del arte

VÉRTIGO Y PASIÓN

Introducción

Este texto tuvo su origen en una invitación que me hicieron Jordi Balló, director del ciclo «Cinema i Pensament», y Jaume Casals, director del Institut d'Humanitats, para que inaugurara esas lecciones con una conferencia sobre *Vértigo* (Vertigo, 1958) de Hitchcock.^[1] La ocasión era la celebración del centenario del cine. La propuesta consistía en visitar mi ensayo, escrito en 1982, dedicado a esta película, incluido en la parte central de mi libro *Lo bello y lo siniestro* (un ensayo que lleva por título «El abismo que sube y se desborda»).

Jaume Casals es testigo de que, al principio, presenté franca resistencia a la propuesta. Hacía bastantes años ya de aquella incursión aventurera en el ámbito cinematográfico. Y para colmo se había enfriado en los últimos tiempos, bastante sensiblemente, mi afición al cine. Además, hacía también tiempo (dos o tres años, quizá) que no había visto *Vértigo*. Y hasta me parecía que mi afición por su director, Hitchcock, se había vuelto más tibia.

Tenía, además, verdaderos deseos de cambiar de aires intelectuales. En la última década me había centrado sobre todo en temas estrictamente filosóficos; sólo en los últimos años había alternado éstos con incursiones en el ámbito de la filosofía de la religión. Mi libro *La edad del espíritu* fue el resultado de esta simbiosis de filosofía en sentido estricto y de interés por el abigarrado mundo de las religiones mundiales.

De pronto se me pasó por la cabeza, como una ráfaga, la idea de recrear antiguos esbozos, o de desplegarlos hasta el final. ¿Por qué no dedicaba ahora parte de mi esfuerzo y mi interés en desarrollar ensayos que, al formularlos por vez primera, tenían todas las trazas de un proyecto de reflexión tan sólo iniciado?

Pero la prueba de fuego consistió en volver a ver la película *Vértigo* de Hitchcock. Y esa visión fue decisiva, ya que el impacto que me produjo siempre esta película, desde que a los dieciséis años la vi por primera vez, se reprodujo ahora (ahora que ya rebaso con generosidad la cincuentaena). Fue, una vez más, un amor al primer golpe de vista. Y me puse manos a la obra. Prepararía, en primer lugar, el texto de la conferencia, que en caso de salirme correctamente me serviría de borrador para el libro que pensaba ponerme a escribir.

El resultado de este incidente es el libro que el lector tiene entre manos. Con él inicio quizá una suerte de ensayo que desarrolle esbozos que fui avanzando en libros anteriores, algunos muy alejados ya en el tiempo. En este caso, el ensayo central de *Lo bello y lo siniestro*. Como podrá comprobar el lector, no me aparto sustancialmente de las líneas maestras de ese ensayo. Pero añadido detalle y concreción a lo que, entonces, sólo fue un delineamiento general de la interpretación que aquí despliego.

Quiero también contribuir así, aunque con un año de retraso, a la celebración del centenario del cine. Soy poco amigo de efemérides. Mucho se ha abusado de éstas en los últimos tiempos, quizá como prueba de la esterilidad de propuestas culturales que nos embarga en el mundo actual. Pero el cine merece esto y mucho más. Pertenezco por edad y condición a la generación cinematográfica por excelencia, aquella que nació, creció y se educó sentimentalmente en el cine sonoro (y enseguida en el cine en color). He participado de toda su mitología y he sido seducido y hechizado por el poder cautivador de sus imágenes.^[2]

Barcelona, 1997

Primera parte

LA ESPIRAL DE LA PASIÓN