

# La lógica del vértigo. Acerca de las lecturas filosóficas del filme *Vertigo* de Alfred Hitchcock



Juan M. Dardón

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recibido el 02/03/2024. Aprobado el 04/05/2024

## Resumen

El presente trabajo es una indagación filosófica en la que realizaremos dos operaciones que se intersectan mutuamente. La primera es un estudio acerca del modo en que la obra del cineasta Alfred Hitchcock ha sido interpretada por estos cuatro filósofos (Deleuze, Žižek, Rancière y Pippin), haciendo hincapié especialmente en su película *Vertigo* (1958). La segunda operación es un intento comprensivo sobre la mutación que sufrió el género policial (en tanto género literario y cinematográfico intelectual) en la obra de este cineasta, para lo cual presentaremos una lectura propia (aunque deleuziana) sobre el filme señalado y sobre otras piezas de este autor.

Comenzaremos reconstruyendo la lectura deleuziana sobre la obra del maestro del *suspense*, haciendo énfasis en las mutaciones que sufre la narrativa policial desde el cine clásico. En un segundo momento pasaremos a un análisis de las principales lecturas filosóficas sobre el filme *Vertigo*, recomponiendo las lógicas que se pusieron en juego en sus interpretaciones, e intentando explicar finalmente el motivo por el cual este filme es considerado una obra neurálgica del séptimo arte.

Palabras clave: conocimiento, deseo, filosofía del cine, género policial, suspense.

## The logic of vertigo. About the philosophical readings of Alfred Hitchcock's film *Vertigo*

### Abstract

The present work is a philosophical inquiry in which we will carry out two operations that intersect each other. The first is a study on the way in which the work of the filmmaker Alfred Hitchcock has been interpreted by four philosophers (Deleuze, Žižek, Rancière and Pippin), with special emphasis on his film *Vertigo* (1958). The second operation is a comprehensive attempt at the mutation that the detective genre underwent (as a literary and intellectual film genre) in the work of this filmmaker, for which we will present our own reading (although Deleuzian) on the indicated film and on other pieces. from this author.



We will begin by reconstructing the Deleuzian reading of the work of the master of suspense, highlighting the mutations that police narrative undergoes from classic cinema. In a second moment we will go on to an analysis of the main philosophical readings on the film *Vertigo*, recomposing the logic that was put into play in their interpretations, and finally trying to explain why this film is considered a neuralgic work of the seventh art.

Keywords: desire, knowledge, Philosophy of film, police genre, suspense.

## I. Introducción

*¿Qué hace un hombre que teniendo vértigo llega al borde del precipicio? Instintivamente fija la mirada en lo más próximo. [...] Es lo honesto, lo sincero, lo verdadero. El hombre que vive ese momento no hará filosofía de la caída o de la desesperación. Si su turbación es auténtica [...] hablará de todo salvo de esto.*  
(Ponge, 2016: 321-322).

Posteriormente a que Gilles Deleuze dedicara un apartado entero a estudiar a Alfred Hitchcock, su filmografía se ha convertido en una Bastilla que los filósofos y las filósofas del tardo siglo XX y del incipiente XXI han intentado tomar. Jacques Rancière, Slavoj Žižek y Robert Pippin, los autores aquí estudiados, son sólo algunos de los nombres más notables que han ahondado en la interpretación de este cineasta.<sup>1</sup> El presente trabajo es una indagación filosófica en la que realizaremos dos operaciones que se intersectan mutuamente. La primera es un estudio acerca del modo en que la obra del cineasta Alfred Hitchcock ha sido interpretada por estos cuatro filósofos, haciendo hincapié especialmente en su película *Vertigo* (1958). La segunda operación es una aproximación comprensiva sobre la mutación que sufrió el género policial (en tanto género literario y cinematográfico intelectual) en la obra de este cineasta, para lo cual presentaremos una lectura propia (aunque deleuziana) sobre el filme señalado y sobre otras piezas de este autor.

Comenzaremos reconstruyendo la lectura deleuziana sobre la obra del maestro del *suspense*, haciendo énfasis en las mutaciones que sufre la narrativa policial desde el cine clásico. En un segundo momento pasaremos a un análisis de las principales lecturas filosóficas sobre el filme *Vertigo*, recomponiendo las lógicas que se pusieron en juego en sus interpretaciones, e intentando explicar finalmente el motivo por el cual este filme es considerado una obra neurálgica del séptimo arte.

## II. Crisis del cine clásico y apertura de la terceidad

Hacia el final del primer tomo de sus estudios sobre cine, *La imagen-movimiento*, Deleuze describe la “crisis de la imagen-acción”, refiriendo al cambio artístico y técnico que vivió todo el ámbito cinematográfico luego de la década del '50. De la mano de Alfred Hitchcock, el filósofo introduce un nuevo tipo de imagen signica que clausura la

<sup>1</sup> En 1997, el filósofo español Eugenio Triás publica *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Más allá del valor de dicha obra, su análisis se centra en ciertos elementos filosóficos y formales, sin dedicarse a develar la lógica del filme, por lo que no tomaremos de referencia dicho volumen en el presente apartado.

imagen-movimiento: la terceidad. Dicho llanamente, este tipo de imagen es “un término que remite a un segundo término por mediación de otro u otros” (Deleuze, 2008: 275). Los síntomas, marcas e índices que constituían el cine clásico son sustituidos por los símbolos, que traen aparejados una serie de nuevas nociones: la ley, las interpretaciones, el sentido, los sentimientos intelectuales y las relaciones lógicas. Es decir, todas nociones exteriores a los elementos primarios que las componen. Las relaciones implicadas son de dos tipos y se implican y condicionan mutuamente: las relaciones naturales (de causa, de parentesco, de similitud, etc.) y las relaciones abstractas (no conectadas directamente). Dentro del paradigma cinematográfico que Deleuze designa como *Imagen-acción* (asimilable, a grandes rasgos, al cine clásico norteamericano previo a la Segunda Guerra Mundial), lo mental ya estaba presente, tanto en la deducción, el razonamiento, como en la estructura narrativa de medios y objetivos. No obstante, el objeto de esta imagen cinematográfica será lo mental mismo:

Es una imagen que toma por objeto relaciones, actos simbólicos, sentimientos intelectuales. [...] Necesariamente guardará con el pensamiento una nueva relación, directa, totalmente distinta de la de las otras imágenes.  
(Deleuze, 2008: 277)

La crisis de la imagen-acción no representa el acabamiento del séptimo arte, su hundimiento, sino la entrada de nuevas imágenes ante la fatiga de las precedentes. Uno de los tópicos centrales sobre el que quisiéramos detenernos es la idea romántica de *organización de la miseria*, que según Deleuze retorna al colapsar la imagen-movimiento, al mismo tiempo que el “alma del cine” deja de expresarse en afecciones, percepciones y acciones. Los tópicos interiores y exteriores postclásicos donde se desarrolla el vagabundo azaroso y atomizado de los acontecimientos no se abren hacia una perspectiva onírica o paradisiaca:

El complot criminal, como organización del Poder, cobrará en el mundo moderno un nuevo giro que el cine se esforzará en seguir y mostrar. No es en absoluto, como en el cine negro del realismo americano, una organización que remitiría a un medio distinto, a acciones asignables por las que los criminales se individualizarían. (Deleuze, 2008: 291)

Claramente el policial en el formato del cine clásico, o el *film noir*, muta luego de la década del '50, pero no podemos acompañar la idea de que esta mutación es una evaporación. El sujeto-agente, vagabundo de una trama dispersiva, tendrá desafíos aún más complejos que resolver o que no podrá resolver: no puede contra la maquinaria del crimen estatal y paraestatal, ni siquiera con soluciones parciales, como aparecían en Raymond Chandler -acuerdos que equilibren la situación momentáneamente. Es en este sentido que Jacques Rancière comenta la doble dimensión de la novela policial, respecto a *Vertigo*, y que nos sirve para fijar en el tablero sus elementos distintivos:

La novela policial es, en efecto, un objeto doble: modelo supuesto de una lógica narrativa que disipa las apariencias al llevar de los indicios a la verdad pero que también corroe su contrario: la lógica de la defeción de las causas y de la entropía del sentido cuyo virus ha contagiado desde la gran literatura hasta los géneros “menores”. (Rancière, 2012: 19)

En “El género policial y la crítica marxista” (Dardón, 2022) hemos estudiado con detenimiento la forma en que una preconcepción de ciertos autores de formación marxista afecta su análisis en torno al género policial. En el caso de Rancière, conserva la dualidad clasista entre alta y baja literatura, y agrega dos elementos destacados de la novela policial (lo inconsecuente y el sinsentido) que estrictamente no son novedosos ni excéntricos en el género, como nos proponemos demostrar a lo largo de este ensayo.

### III. Antes del vértigo: *Spellbound*, *Psycho* y la tetralogía de James Stewart

En este apartado pensaremos una posible interpretación de las afirmaciones de Deleuze sobre la terceidad y su valor para el género policial, en particular cuando afirma que “con Hitchcock aparecen nuevos tipos de «figuras» de pensamiento” (Deleuze, 2008: 283). Recordemos que, en el cine clásico, como nos refiere Deleuze, la función del detective, definida aquí como sujeto-agente, es la de un protagonista que desarrolla la acción mediante *imágenes-razonamiento*. Estas imágenes guían el relato en base a una serie de caídas: el sujeto-agente cae en la verdad, la deduce. Su trabajo implica una tarea hermenéutica junto con la deductiva, ya que debe interpretar los signos o índices (veraces o falsos) que se le presentan para derivar las consecuencias acordes al objetivo de su misión. Al respecto, lo primero que debemos advertir es el desplazamiento o el transcurrir que acontece de Fritz Lang a Hitchcock en la formulación del sujeto-agente. Existe una insoslayable metamorfosis desde la *falsa huella* (el signo engañoso que permite diferentes interpretaciones) hasta el *falso-culpable* de la “imagen mental”. Esta última refiere a la implicación de un inocente que nunca se libera de una acusación, que nunca está libre de duda (por ejemplo, en *The Wrong Man*, *North by Northwest*, *Strangers on a train*, *Shadow of a Doubt*, etc.). Este es el modelo de la inestabilidad simbólica en la atribución de culpas.

Lo que en todos estos casos se manifiesta es que la relación introduce entre los personajes, roles, acciones, decorados una inestabilidad esencial. El modelo de dicha inestabilidad será el del culpable y el inocente. Pero, igualmente, la vida autónoma de la relación la hará tender hacia una suerte de equilibrio, aunque se trate de un equilibrio desolado, desesperado o incluso monstruoso: el equilibrio inocente-culpable, la restitución de su rol a cada uno, la retribución de su acción a cada uno, son algo que habrá de ser alcanzado, pero al precio de un límite que amenaza socavar e incluso borrar el conjunto. (Deleuze, 2008: 283)

Slavoj Žižek interpreta audazmente este dispositivo desde el postestructuralismo (más allá del juego verdad-engaño, o de “engañar-con-la-verdad”); la idea rompiente que presenta es la de un antiesencialismo de base mediante el cual cada uno *es* el lugar que ocupa en la red simbólica.<sup>2</sup> Basta un leve desplazamiento, dislocamiento, para que una nueva red de relaciones se cierna en torno del sujeto simbólico. No hay esencias, las relaciones son exteriores a los individuos. Este dispositivo es muy patente en la película *North by Northwest* (1959): recordemos que el protagonista, el publicista Roger Thornhill (Cary Grant), por levantar la mano en un momento equivocado es confundido con George Kaplan, un agente secreto, lo que le acarrea la persecución de organizaciones criminales y agencias de inteligencia. En el intento por escapar de sus perseguidores, Thornhill irrumpe en la habitación del hotel donde se hospeda el inexistente Kaplan y se da un diálogo cuasi kafkiano con una empleada de servicio que lo confunde con el agente:

- ¿Sabe quién soy?
- Seguro. Usted es el señor Kaplan.
- ¿Cuándo fue la primera vez que me vio?

<sup>2</sup> “De afuera hacia adentro es uno de los componentes clave de las relaciones intersubjetivas en las películas de Hitchcock: al fingir que “ya somos” algo, “nos convertimos” efectivamente en ello. Para captar la dialéctica de este movimiento debemos tomar en cuenta el hecho crucial que ese “afuera” nunca es sencillamente “una máscara” que llevamos en público, sino que se trata del registro simbólico.” (Žižek, 2013: 127-128).

- Recién, en el pasillo.

- ¿Cómo sabe que soy el señor Kaplan?

- Pues claro que lo es. Esta es la habitación 796, ¿no? Por lo tanto, usted es el caballero de la habitación 796, el señor Kaplan.

Kaplan era un lugar vacío creado artificialmente por agencias de inteligencia y Thornhill ocupó accidentalmente ese espacio provocando que todas las relaciones se ejecuten. Por esto las acciones pierden su valor en el cine de Hitchcock,<sup>3</sup> porque las interpretaciones las hacen ser lo que realmente son. Fingir ser alguien es convertirse en ese alguien, e interpretar como amenazante alguna acción la vuelve amenazante subjetivamente. Es esta noción la que da a todos sus filmes una inestabilidad esencial o un antiesencialismo.

Ahora bien, ¿es posible el policial en estos términos? Nuestra respuesta es que sí, aunque bajo nuevas formas de historias y de agentes. Iremos descomponiendo las instanciaciones de una nueva concepción en Hitchcock del sujeto-agente y que puede resumirse primeramente así: *la transformación desde el rol policial hacia la figura psicoanalítica*. No es nueva, bajo ningún punto de vista, la equiparación del detective con un terapeuta. La primera instanciación se dio ya en Lang, cuando la función del sujeto-agente fue aperceptiva e introspectiva. sobre todo. El protagonista busca en su psiquis, en su pasado, en su propio relato personal e intenta intervenir en él para lograr la sanación. El culpable y el sujeto-agente coinciden, y el crimen es la psicopatología que sufre el protagonista. Debe reconstruirse el trauma original para lograr la curación y a la vez una cierta justicia: el perdón del sí mismo preso de las instancias psíquicas y sus castigos. El paroxismo de esta noción Lang lo alcanza en *Secret beyond the door* (1947).

La segunda instancia es un desplazamiento dentro del *opus* hitchcockiano. En *Spellbound* (1945) el sujeto-agente comienza siendo la protagonista, una psiquiatra psicoanalista que ayuda a un hombre a recuperarse de un bloqueo de la memoria causado por un complejo de culpa. Ya en *Psycho* (1960) *el sujeto-agente acaba siendo la narración misma, incluso la cámara que nos lleva escena tras escena*. En lugar de entender, como se hace habitualmente, que con *Psycho* Hitchcock ha constituido progresivamente el clímax del voyeurismo, sostenemos que este filme logró alcanzar la mirada terapéutica sobre el caso. Hitchcock alcanza aquí un punto altísimo: la narración es el desarrollo de una investigación psicopatológica, sin caer en didactismos ni prolongadas exposiciones de todo lo acontecido en el filme, tan comunes en Lang y en las películas previas del mismo director. Una visión interiorizada de las relaciones psíquicas y las psicopatologías hace que la cámara sea la portadora de estas relaciones, como sostendrá Deleuze:

Los personajes pueden actuar, percibir, experimentar, pero no pueden dar testimonio de las relaciones que los determinan. Únicamente los movimientos de cámara, y sus movimientos hacia la cámara. (Deleuze, 2008: 281)

Proponemos comprender al sujeto-agente no como un personaje ni como un arquetipo, sino como una *función*, y en tanto tal puede ser ocupada por cualquier tipo de personaje, e incluso por el espectador mismo. Y esta concepción no es estrictamente hablando cinematográfica, es la concepción clásica del lector de relatos de misterio/aventura que comenzó en el siglo XIX; un lector capaz de adelantarse al final, interpretar por su cuenta los indicios

<sup>3</sup> "En las películas de Hitchcock, dada una acción (en presente, futuro o pasado), ésta se verá literalmente rodeada por un conjunto de relaciones que modificarán su tema, naturaleza." (Deleuze, 2008: 279).

y realizar juicios analíticos sobre la intrincada trama que se le presentaba. No consideramos como privativa de Hitchcock esta operación, es solo que la inestabilidad de un cine de relaciones e interpretaciones, de un cine de imágenes mentales, evidencia el rol de las funciones o los lugares vacíos, como lo mencionamos acerca de *North by Northwest*.

Aquí podemos entender el paso de las imágenes-razonamientos e imágenes-discurso al de imágenes-mentales. Toda *Psycho* es un largo pensamiento desarrollado con exactitud y fluidez, y el relato policial muta aquí a un nuevo subgénero: el relato patográfico. Con el traslado del sujeto-agente hacia la cámara y por tanto al espectador, un residuo narrativo se nos vuelve evidente:

Se observó con frecuencia que el detective sólo cumplía un rol mediocre y secundario (salvo cuando entra de lleno en la relación, como sucede en *Chantaje*); y que los índices tienen poca importancia. (Deleuze, 2008: 283)<sup>4</sup>

Es cierto que el rol de los detectives hitchcockianos decae o al menos tiene una importancia de contrapunto respecto a otros elementos, es decir, toma un rol pasivo, o en términos de Deleuze, vira progresivamente hacia una imagen óptico-sonora pura.

La tetralogía con James Stewart pone muy de manifiesto el cambio del sujeto-agente tradicional: en *Rope* (1948) Stewart interpreta a un detective inglés clásico (editor de libros de filosofía) que ante un homicidio que aún no se sabe cometido descubre primero a los autores y luego el crimen. Es una idea simple, y Hitchcock decidió filmarla en una sola locación mediante un plano secuencia solo interrumpido por fundidos a negro para cambiar de rollo. El filme resulta teatral a primera instancia, pero deja al espectador compartir el espacio de los actores, un espacio estrecho, y le da ángulos y perspectivas nuevas constantemente, como si fuera un invitado más de la fiesta que se desarrolla en la obra. El detective es físicamente endeble, y resuelve el misterio solo con el uso de su inteligencia y de su oratoria, como si se tratase una *res cogitans* que apenas interactúa con la *res extensa*. En *Rear Window* (1954) se ve privado de la movilidad por una pierna rota y se convierte en la cámara fotográfica con la que intuye todo y con la que especula un femicidio. *The Man Who Knew Too Much* (1956) juega con una ironía, ya que el personaje de Stewart se ve implicado en una trama de espionaje accidentalmente y sufre el secuestro de su hijo por conocer el plan de un atentado. No obstante, su personaje es completamente ignorante sobre el sentido del mensaje que le confiaron, no logra interpretarlo correctamente y es en general impotente para resolver la trama de la historia. La película es una sumatoria de fracasos y frustraciones, golpes del esquema senso-motriz de Stewart contra puertas cerradas, sin ver las relaciones que lo exceden. Y si avanza la trama del filme es por el accionar de su esposa, la acción no es detenida sino transferida a la protagonista femenina convirtiéndola en sujeto-agente (como en *Rebecca*, *Shadow of a Doubt* y *Spellbound*). Este protagonista padece de estupidez –en sentido etimológico, está aturdido o es torpe de mente–, es un incapaz semiótico. En *Vertigo* (1958) nuevamente un síndrome de origen traumático bloquea la capacidad de acción y de comprensión del personaje de Stewart; no obstante, estudiaremos ese filme en el último apartado.

<sup>4</sup> Hitchcock responde a Truffaut que la mediocridad de los detectives y de su relación con la trama se debe a los actores, dado que son papeles que requieren estrellas, y que solo se pueden pagar intérpretes de segunda mano (por ejemplo, en *Sabotage* y en *Shadow of a Doubt*). Sin embargo, elegimos una anécdota-fábula para minar esta idea accidental del mal actor-detective. Hitchcock abre las entrevistas con Truffaut confiando el relato de la vez que su padre lo castigara al cometer alguna travesura a los cuatro años. Lo mandó a la comisaría con una carta y un policía lo encerró durante unos minutos en un calabozo y le dijo "esto es lo que se hace con los niños malos" (Truffaut, 2014: 31). Cuando el entrevistador le sugiere que él odia a la policía, el director dice que no la odia, solo le teme. Si bien Hitchcock hizo cine de propaganda política cuando le fue necesario (*Notorius*, *Foreign Correspondent*, por ejemplo), lo cierto es que más allá de su mojigatería y moralidad, fue un profundo desconfiado de las inteligencias detectivescas en manos de las fuerzas de seguridad.

A lo largo de esta tetralogía se aprecia claramente cómo el sujeto-agente comienza débil y abstracto, se postra físicamente, luego física y mentalmente. Ahora bien, este lento agotamiento del esquema, sometido por sus limitaciones físicas e intelectuales, acaba con la instauración de un gran incapaz, al igual que en Artaud, de un impensador. Sin embargo, en un movimiento a la inversa, todo lo que le quita al personaje Hitchcock se lo entrega al público.

Hitchcock tomará del cine policíaco o del de espionaje una acción particularmente impresionante, como «matar» o «robar». Integrada en un conjunto de relaciones que los personajes ignoran (pero que el espectador conoce ya o descubrirá antes), no tiene sino la apariencia de un duelo rigiendo toda la acción: pero es otra cosa, pues la relación constituye la tercedad que la eleva al estado de imagen mental. (Deleuze, 2008: 280)

El sujeto-agente deja de ser un rastreador, un hermeneuta, o actor-reflejo en un medio. Pierde la omnipotencia y la distancia respecto de su investigación y empieza a operar como un sujeto de deseo que no deja de ser un sujeto simbólico, y que fundamentalmente desea conocer. El sujeto-agente se transforma en un filósofo desesperado y rodeado de pulsiones.<sup>5</sup> Esta imagen, extremadamente poética aún, ya fue intuida por los escritores Boileau-Narcejac, tan valiosos para Hitchcock, como veremos en el último apartado:

El propio detective se convierte en asesino [...]. La víctima llega a serlo tan pronto como presencia acontecimientos cuyo significado definitivo es incapaz de descifrar, tan pronto como lo real se vuelve una trampa, tan pronto como la vida diaria se voltea de cabeza. La víctima se convierte en víctima porque busca en vano la verdad, y porque la verdad que obtiene no es genuina, y así sucesivamente; y mientras más echa mano de la razón, más va hacia la deriva. *La literatura policíaca, en vez de señalar el triunfo de la lógica, se dedica a consagrar el fracaso del pensamiento racional*: precisamente por eso el héroe es una víctima. (Boileau-Narcejac, 1975: 178)

Quizás demasiado deleuzianamente, el policial en Hitchcock revela esta posición filosófica tan extrema: el pensamiento fracasa, los signos se malinterpretan, las relaciones nos son ajenas y el sentido está tensado en la polémica. Todo pensamiento es un pensar a la fuerza.

#### IV. La lógica del vértigo

*Romance del enamorado y la muerte.* Ese podría ser el subtítulo preciso de *Vertigo*. Después de una persecución en la azotea, donde su miedo a las alturas y el vértigo provocan la muerte de otro policía, el detective de San Francisco John *Scottie* Ferguson se retira de la fuerza. Tiempo después, un conocido de la universidad, Gavin Elster, le pide a *Scottie* que siga a su esposa, Madeleine, alegando que se encuentra en

<sup>5</sup> La vinculación analista-detective-filósofo no es novedosa. Lacan ya ha observado en dos seminarios este mutuo intercambio. En *La transferencia*, su seminario dedicado al estudio del *Banquete* de Platón, equipara a Sócrates (en su relación erótica con Alcibiades) con el analista, el que ocupa el lugar del conocimiento y del afecto en tanto el paciente/amante lo coloca en esta misma posición. Es una equiparación más compleja que excede los límites de este trabajo, donde el deseo y el conocimiento juegan arduos intercambios. En el *Seminario sobre "La carta robada"* de Edgar Poe, compara al detective con el analista en torno al juego de miradas (aunque tematizando el automatismo de repetición). La serie continúa con la respuesta de Jacques Derrida en "El cartero de la verdad", y, por supuesto, con la réplica de Žižek en *Goza tu síntoma!* Hacer una crítica aguda de toda la serie de esquemas teóricos que se plantean en esta disputa de décadas es objeto de un futuro trabajo. Para una revisión de los principales puntos de la polémica véase Aguilar García (2013).



algún tipo de peligro. Aunque se resiste termina por aceptar el caso. El detective la sigue sigilosamente mientras ella visita una serie de lugares relacionados con Carlotta Valdés, su bisabuela: su tumba, su cuadro en el museo, la casa donde vivió y finalmente la misión franciscana San Juan Bautista donde se crió la misteriosa antepasada. Carlotta fue la amante de un rico hombre casado y dio a luz a su hijo; el hombre retuvo al niño y luego de echarla ella enloqueció y se suicidó. Elster revela a Scottie que Madeleine no tiene conocimiento de esto y no recuerda los lugares que ha visitado. Al día siguiente Scottie sigue a Madeleine, ella salta al mar bajo el Puente Golden Gate y él es quien la rescata. Comienzan a verse más seguido a partir de ese momento, viajan a Muir Woods y Cypress Point, donde Madeleine corre hacia el océano. Scottie la sujeta y se abrazan. Entonces ella relata una pesadilla en un sitio extraño al que Scottie reconoce como la misión franciscana, hogar de la infancia de Carlotta. La lleva hasta allí y en las caballerizas se expresan su amor mutuo. Madeleine de repente corre hacia la iglesia y sube al campanario. Scottie, detenido en los escalones por su acrofobia, ve a Madeleine caer sobre los tejados. Preso de un estado de shock y amnesia transitoria, se va del lugar. Una vez que se declara oficialmente el suicidio de la mujer, Scottie pasa de una gran melancolía a un cuadro catatónico que conlleva una internación psiquiátrica de un año.

Ya dado de alta, se dedica a un vagabundeo por los lugares donde transcurrió su amor con Madeleine. Una mujer a la que conoce accidentalmente, Judy Barton, resulta ser la persona que Scottie conocía como Madeleine Elster; se hizo pasar por ella como parte de un complot de asesinato. Comienzan a verse, pero él sigue obsesionado con la muerta y le pide a Judy que se cambie de ropa y de peinado para que se parezcan más aún. Después de la restauración de la imagen de su amada, el detective descubre que Judy guarda el collar retratado en la pintura Carlotta, y que había sido la amante de Elster antes de ser dejada a un lado. Scottie insiste en llevar a Judy a la misión. Allí le dice que debe volver a representar el evento que lo llevó a su locura, admitiendo ahora comprender que Madeleine y Judy son la misma persona. Cuando llegan a la cúpula finalmente el detective supera su acrofobia. Obligada a subir al campanario Judy confiesa y le ruega que la perdone porque lo ama. Mientras él la abraza, una sombra siniestra (la silueta de una monja) se eleva desde la trampilla de la torre, por lo que Judy retrocede aterrada y cae a su muerte. Scottie, desconsolado de nuevo, se para en la cornisa, mientras la monja toca la campana de la misión.

Comenzaremos nuestra búsqueda de una lógica en el filme con Slavoj Žižek, quien ha mostrado un continuo interés por Hitchcock y en particular por *Vertigo* (como también por *Psycho*) a lo largo de los últimos treinta años, considerándola su obra maestra y la obra maestra del cine clásico como tal.<sup>6</sup> Visitó el filme que nos ocupa al menos en cinco ocasiones, modificando progresivamente su teoría, pasando de un lacanismo fundamentalista al principio de los años '90 (*Looking Awry* y *Enjoy your symptom!*) hasta arribar a otra concepción más deconstruida sobre la subjetividad y más crítica sobre la libido masculina después del año dos mil (*Órganos sin cuerpo* y los documentales *Guía perversa del cine*, principalmente).

Su lectura tratará transversalmente sobre una *lógica del deseo*.<sup>7</sup> Madeleine es en sí un *objeto sublime*, una sublimación. Nociones lacanianas aún no problematizadas le

6 "Vertigo se afirmará como la película que representa directamente el cine como tal, *tout court* (o, por decirlo con mayor precisión, la única competencia que puede imaginarse se establece entre las dos obras maestras del autor: *Vertigo* y *Psycho*)" (ŽIŽEK, 2006: 174).

7 La lectura sobre los elementos sexuales en la película no es novedosa, fue tematizada incluso en la célebre entrevista de Hitchcock con Truffaut. Hasta tal punto que en las enciclopedias y medios de difusión cinéfilos estas nociones son marchitas. En la novela de Boileau y Narcejac, *De entre los muertos*, sobre la que se realiza la adaptación, el protagonista es impotente sexual. Por su parte, a lo largo del filme veremos múltiples alusiones a la sexualidad de Scottie. En el diálogo con su amiga Midge maneja un bastón sin saber qué hacer con él, mientras que ella habla de su corto noviazgo interrumpido por decisión de ella. En esa misma escena él intenta subir una escalerilla y se desvanece, lo que suele interpretarse como una fallida erección. La famosa Torre Coit de San Francisco se suma a la serie de significantes



hacen sostener a Žižek juicios del tipo de “la mujer no existe”, “la mujer es síntoma del hombre” y “no es posible la relación sexual”. No intentaremos aquí echar luz sobre Lacan, ni justificar o criticar esta posición, sino extraer de ella lo más valioso para nuestra lectura. Madeleine presenta y representa para Žižek el proceso de la sublimación lacaniana:

No el objeto de la satisfacción supuestamente “bruta”, directa, sino lo inverso, el vacío primordial en torno al cual circula la pulsión, la falta que asume una existencia positiva en la forma informe de la Cosa [...], la sustancia imposible-inalcanzable del goce. (Žižek, 2013: 141)

Del mismo modo que observamos en el apartado anterior acerca de la dinámica de las redes simbólicas, no existe aquí una naturaleza sublime, sino un lugar que el objeto sublime ocupa (o no) durante la sublimación. La *Madeleine auténtica* no aparece en el filme más que como cadáver, asesinada, como en *Rebecca*, y como en *Beyond a Reasonable Doubt* de Lang. Scottie es un detective romántico y un poeta trillado, anhelando a una Mujer Pura (Virgen María, María Magdalena-Madeleine) sumido en la videncia y el vagabundeo constante. La enfermedad del protagonista potencia esta búsqueda del objeto de deseo imposible. La lógica del deseo prohíbe que haya una unión más que en la fatalidad, por la confusión entre apariencia y sustancia:

Esta identidad cómica del “parecerse” y el “ser” anuncia sin embargo una proximidad letal: si la falsa Madeleine se parece a sí misma, es porque en cierto sentido *ya está muerta* (...): la sublimación de la figura de la mujer equivale a su mortificación en lo real. (Žižek, 2013: 143)

El camino del sufriente amante será, bien lo sabe el lacaniano Žižek, el de una “pérdida de la pérdida”. Al final del primer bloque extravía su amor carnal con el falso suicidio de Madeleine; mientras que al final del segundo bloque pierde a Judy y a su amor ideal al descubrir que la Madeleine que amó nunca existió realmente.

Por otra parte, en *Órganos sin cuerpo* Žižek despliega el intento de una crítica extensa a Deleuze-Guattari y vuelve sobre *Vertigo*. Sin embargo, el contexto cambia, regresando al film luego de hacer una indagación sobre los dos distintos tipos de conocimiento (la ciencia y el arte), y su relación con los objetos de su saber. Aquí es donde *Vertigo* se presenta (al igual que *Lógica del sentido*) como una obra máxima del antiplatonismo:

La furia asesina que se apodera de Scottie cuando descubre por fin que Judy, a la que había tratado de convertir en Madeleine, es (la mujer a la que conoció como) Madeleine, es la furia del platónico defraudado al percibir que el original que quería rehacer en una copia perfecta ya es, él mismo, una copia. El *shock* no se produce en esta ocasión porque el original resulte ser simplemente una copia -una frustración habitual frente a la que el platonismo nos previene en todo momento- sino que (lo que tomábamos por) *la copia resulta ser el original*. (Žižek, 2006: 182)

Todo el desmadre ontológico que acompaña la aventura criminal y erótica son de una angustia neural visto desde una óptica platónica. Nunca se alcanza la idea, el objeto de deseo,

fállicos, ya que el departamento de Scottie está cercano y la falsa Madeleine logra encontrarlo gracias a esa referencia. Scottie le contesta que es la primera vez que le es útil para algo. Hitchcock, en su entrevista con Truffaut, habla a su vez de necrofilia: el detective es incapaz de hacer el amor con una mujer de carne y hueso. Más adelante tendrá una relación sexual con Judy sólo después de haberla transformado en Madeleine. Nos abstendremos de esta interpretación centrada en la sexualidad (machista, patriarcal y falocéntrica) porque anhelamos presentar una hipótesis más creativa y sugestiva.

el auténtico criminal, la verdad, aunque es inalcanzable no por lo sublime de la idea, sino por su vulgar cercanía. El planteo final de Žižek (2006: 186) es que *Vertigo* compone un “silogismo hegeliano” con dos premisas (Scottie busca a Madeleine en Judy, Judy es reducida a proto-ente que aguarda la formación de la Idea Absoluta de Madeleine) y una conclusión inevitable (Judy se vuelve repulsiva ante Scottie). Si bien consideramos que este esquema no acaba de dar una definición satisfactoria de la totalidad de la película, si retomaremos la intención de encontrar la forma lógica y dinámica que estructura el filme. Y por supuesto, recuperaremos la vinculación formal entre estos tipos de verdad que llamamos amor y conocimiento.

En el año 2007, Jacques Rancière publica una nueva indagación sobre *Vertigo* en contraste con *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, aunque la posición de este filósofo es la de un espectador-marxista y sus críticas son en gran medida quejumbrosas. Se trata de una denuncia de la *lógica de la manipulación* cinematográfica.

El filósofo divide el filme (todos los filmes) en dos despliegues: el de la trama de intriga y el de las imágenes. Simultáneamente, tres vértigos van conectando estos dos planos: la acrofobia del protagonista, la intriga femicida y la pasión desenfadada del detective por la mujer muerta. Criticando el epitafio deleuziano de la imagen-movimiento, Rancière descrece del síntoma fatal que la pasividad visual y sonora representa en el protagonista y argumenta que la imagen-acción *se sirve* de esta contemplación para avanzar.<sup>8</sup> No obstante, Rancière parece ignorar que en Deleuze la crisis no solo ataca al esquema sensomotor mediante la parálisis o el vagabundeo, sino también mediante la *videncia*. *Vertigo* es un complejo juego de enroques entre contemplaciones y pasividades: en el primer bloque ocurren una serie de giros que van desde Madeleine fascinada falsamente por su bisabuela, y Scottie fascinado por la falsa Madeleine fascinada con su ancestra, hasta Scottie fascinado por Madeleine muerta; en el segundo bloque Scottie fascinado por Judy, una falsa Madeleine, luego Judy fascinada por Scottie enfermo se deja disfrazar o descubrir para sanarlo, y finalmente Judy fascinada y aterrorizada ante la imagen de la Madre Superiora cae al abismo, al vértigo final. El sueño-locura que divide al medio el film, o que marca el inicio de la segunda parte, es la presencia óptico-sonora pura, donde el sujeto-agente no puede sintetizar el relato, no puede ordenarlo y su cabeza se separa del cuerpo y del espacio en una videncia casi absoluta. Esperablemente, Rancière desprecia o menosprecia este episodio.

En realidad, Rancière se siente incómodo ante dos momentos cruciales del filme: el sueño de locura de Scottie y la revelación temprana de la maquinación. Aferrado aún al mecanismo del *whodunit* (la trama de intriga para descubrir a un culpable), es incapaz de perdonar que el espectador sepa la verdad sobre el complot media hora antes de terminar el filme. Rancière no comprende qué es el *suspense* hitchcockiano o prefiere considerarlo como una deficiencia del cine respecto de la literatura. Ahora bien, nos interesa indicar la preocupación política que atraviesa al filósofo. Lo que angustia a Rancière es descubrir a Hitchcock (como si alguna vez se hubiera escondido):

A través de la confesión de Judy, el director mismo se confiesa como el manipulador supremo que inventa libremente las ilusiones y los vértigos. [...] solo se trata de una ficción: espirales dibujadas para los créditos, la acrofobia de Scottie, el moño de Madeleine, la maquinación vertiginosa, las zambullidas

8 Al igual que Žižek, Rancière había acudido a *Vertigo* para realizarle la misma crítica a Deleuze en *La fábula cinematográfica*. “El vértigo de Scottie no pone ninguna traba, sino por el contrario favorece el juego de relaciones mentales y situaciones “sensomotrices” que se desarrollarán (...). Habrá que considerar entonces que esa parálisis es simbólica, que Deleuze trata las situaciones ficcionales de parálisis como meras alegorías para emblematar la ruptura de la imagen-acción. (...) La imagen-movimiento está “en crisis” porque el pensador necesita que esté en crisis” (Rancière, 2005: 139).

en el agua o el vacío, todo participa de una sola y la misma *lógica manipuladora* que combina simultáneamente el efecto de conjunto de la intriga y el de cada plano. (Rancière, 2012: 31, el subrayado es nuestro)

Su crítica es similar a la situación de un hombre que quiere abrir una ventana y no se atreve, entonces decide ir al cine y se enoja bastante porque existe la mediación de las máquinas y de sus operarios.<sup>9</sup> Compara el proyecto de Vertov con el del maestro del suspenso, y entiende que existe una superioridad moral del cineasta ruso debido al comunismo de las imágenes, al vértigo de los movimientos sin eje y sin relación con un ojo ordenador (“abolición del imperialismo óptico”), y a la libre comunicación de los movimientos entre sí, carentes de una narrativa que los estructure y los manipule. La máquina reproductora soviética libera al hombre de la representación y por tanto de la sumisión. Al contrario, Hitchcock sería el representante de una verticalidad radical, *sumo pontífice* de una *lógica de la manipulación* de los espectadores bajo los prestigios de la imagen y la intriga.

El cineasta se presenta como el manipulador de los argumentos de manipulación, el prestidigitador de buena fe que inventa al mismo tiempo y funde en un mismo continuo los prestigios de la confusión de lo verdadero y lo falso y los de su disipación. (Rancière 2012: 32)

Toda la crítica de Rancière se basa en gran medida en la subdivisión que ejerció al principio de su ensayo: por un lado, el relato y por otro las imágenes. No es posible seguir pensando esta dualidad y creer que se comprende al cine. Son indiscernibles porque el lenguaje cinematográfico no es un derivado de otros lenguajes, sino una creación *sui generis* que tuvo que esperar, articular e inventar sus propios medios. Diferenciar estos dos planos es no haber entendido el planteo de Deleuze, del que Rancière es tan crítico o del que se pretende superador. Más allá de estas carencias, el problema central es que este filósofo está disconforme con lo que el cine de Hitchcock le presenta, y toda crítica en base a lo que el cine *no es* configura un acto de mala fe o de falsa nostalgia de un cine que *no fue*.

Más cercano a nosotros, el profesor Robert B. Pippin es uno de los pocos filósofos en la actualidad que se dedica específicamente al estudio del relato policial. Ha publicado *Fatalism in American Film Noir: Some Cinematic Philosophy* (2012) y *The Philosophical Hitchcock: Vertigo and the Anxieties of Unknowingness* (2017), que lamentablemente no se encuentran traducidos al castellano. Su lectura en torno al filme se funda en una *lógica de la prolepsis*.

Como bien sabe Deleuze, *Vertigo* y *Rear Window* son parte de un tándem donde se extreman elementos diferentes de un mismo complejo. Presentan casos de imágenes ópticas puras, haciendo fracasar la imagen-acción mediante el colapso de la estructura senso-motriz, o al menos jaqueándola. Ambos protagonistas (interpretados por el mismo actor) son impotentes en lo físico, Jeff por su pierna quebrada, Scottie por un corsé y por la acrofobia; presas amorosas de una mujer que los desea y admira, estos varones son impotentes en lo afectivo, no pueden aceptar ni la ayuda ni la comprensión de sus compañeras. Y el acercamiento que se da con ambas mujeres tiene que ver con la trama misma de la historia, con la ayuda que ellas les prestan, en la que los

<sup>9</sup> La indignación un tanto *ludita* de Rancière se extiende a otros filmes hollywoodenses: “Las invenciones técnicas y las máquinas celebradas por la sinfonía unanimita de Vertov se convierten, en los cineastas emigrados que conocieron la Europa futurista y expresionista, en los instrumentos de una maquinación, una relación maléfica o una fascinación: cámara de fotos en *Beyond a Reasonable Doubt* (Lang), teléfono de *The Blue Gardenia* o de *Dial M for Murder* (Hitchcock), tren en *Strangers on a Train* (Hitchcock), avión de *North by Northwest* (Hitchcock). En *Vértigo*, ese papel está a cargo del automóvil.” (Rancière, 2012: 42).

protagonistas se ven envueltos debido a su impotencia (Scottie es seleccionado para el plan por su vértigo, Jeff presencia el femicidio por dormir frente a la ventana y reducirse a su carácter de ojo-lente). En el caso particular de Scottie, dispone de dos coprotagonistas que se desdoblán y sustituyen mutuamente, y sobre esta multiplicación es que se construirá un puente.

Cuando en la segunda escena de la película Scottie conversa con Midge, una vieja amiga del detective, Pippin advierte que acontece una prolepsis al conversar sobre el prototipo de un corpiño sin breteles ni broche, construido con la misma lógica de *los puentes voladizos*. Es el mismo tipo de sostén que usará Madeleine en la primera visión que Scottie tenga de ella en el restaurante, lo sabemos por su espalda desnuda. Además del anticipo, Pippin considera que se nos está describiendo un atributo central del personaje de Midge<sup>10</sup> respecto de Scottie: “el principio del voladizo: mantener algo enhiesto, *impedir que se caiga, sin apoyo visible*” (Pippin, 2016: 7). Más adelante recae en esta idea del avance como estructura principal de la narrativa del film:

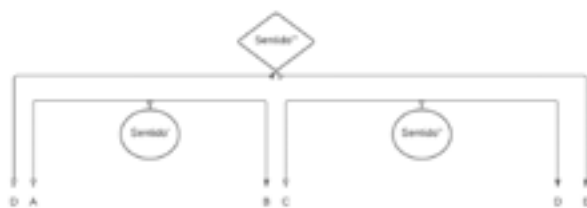
El presentimiento desempeña un papel importante en la película, un elemento cinemático que a menudo sugiere que el destino de un personaje ya está sellado, que apenas puede evitar lo que le va a pasar. El presente ya está cargado de futuro. (Pippin, 2016: 9)

Aunque esta idea pareciera muy superficial, enriqueceremos la metáfora del puente voladizo para radicalizarla. Presentaremos dos relaciones, una *natural* y otra *abstracta* con las que sostenemos se construye la imagen mental del film: *el puente voladizo* y *las prótasis-apódosis*. Los puentes voladizos constituyen una relación natural que atraviesa y conecta todo el filme. Estos se construyen desde los pilares, edificando un medio arco que se une con la otra mitad del arco que se arma desde otro conjunto de pilares: es una construcción en el vacío cuyo cálculo debe ser perfecto para coincidir en la unión. No debe caerse en el error de considerar que la lógica de *Vertigo* sea la de un crecimiento sin apoyos donde solo podemos descubrir prolepsis o presagios, sino la de una *lógica de la prótasis* (el problema principal de la idea *silogística* de Žižek es que no implica vértigo alguno, es pura predeterminación hegeliana). *La prótasis es la relación abstracta que estructura el film*. Recordemos que en los diferentes planteamientos filosóficos la prótasis es una parte inicial en que queda pendiente el sentido de lo que se expone, y que se completará en la apódosis.

Lo que a fin de cuenta estamos intentando indicar es que siempre se está presentando una hipótesis, un condicional, que requiere una apódosis; este deseo de saber, de completar el período, es un deseo de conocimiento que tiene varios momentos muy explícitos en el filme con tres diálogos de la pareja protagonista: 1) el diálogo en el bosque de árboles milenarios; 2) el diálogo en los acantilados frente al mar; 3) el diálogo final en el campamento. En ellos el detective pregunta de manera desesperada y ella responde como puede y mientras puede hasta que logra huir. Esta pulsión de saber se verá entreverada con una pulsión erótica y ambas llevarán a un colapso de todas las estructuras. Esbozaremos a continuación un esquema que nos sirva para comprender el filme:

Durante el filme se construyen dos puentes voladizos, donde toda la edificación choca con su otra parte en los momentos fatales. El primer encuentro real entre Scottie y la falsa Madeleine se da con el falso intento de suicidio bajo el puente Golden Gate (célebre por ser un epicentro de suicidios), mostrándonos con dimensiones monumentales lo que se está montando delante de nosotros (A). La primera prótasis llega a chocar con

<sup>10</sup> Ya desde su nombre Midge introduce en su fónica la temática del puente [*Bridge*].



su apódosis en la muerte de la auténtica Madeleine (B). El sentido ya estaba en cierto modo operando como un complot, un plan femicida, pero en este primer puente aún no lo sabemos, sólo tenemos fragmentos de sentido. El segundo arco se abre con la secuencia del delirio de Scottie (C) y se cierra en la habitación de Judy, cuando él descubre la farsa (D). El sentido es el proceso de la anagnórisis del detective. A la vez, cada una de las partes construye nuevamente un voladizo de prótasis-apódosis. Los puentes voladizos requieren que del otro lado haya una construcción simétrica y equilibrada (el sentido), y este trabajar en el abismo constante hasta que se llega a otro arco es el vértigo narrativo y visual, el *suspense* que el espectador y luego el protagonista sienten (aunque no Rancière). Ambos arcos, ambos puentes, surgen del deseo, su motor es el deseo, y su meta o resolución es la muerte. El deseo de Scottie por la falsa Madeleine (E), se encuentra finalmente con su deseo por la falsa Madeleine muerta (F). Y el sentido del relato es alcanzado hacia el final, en el mismo espacio que el primer arco, el campanario, con la muerte de Judy, cuando los puentes se cierran en un horizonte siniestro.

La forma de los puentes voladizos que estamos postulando permite unificar a la vez lo visual, lo espacial, lo lógico, lo narrativo y lo erótico: es la imagen-mental que Deleuze aseveraba. Hasta ahora nos ocupamos sólo de la forma en relación con el todo, pero ya desde el inicio de *La imagen-movimiento* nos fue advertido que el movimiento es bicéfalo:

En Hitchcock, el plano tiene efectivamente dos caras, una vuelta hacia los personajes, objetos y acciones en movimiento, y la otra hacia un todo que cambia a medida que el film va progresando. Pero en Hitchcock, el todo que cambia es la propia evolución de las relaciones, desde el desequilibrio que éstas introducen entre los personajes hasta el terrible equilibrio que conquistan en sí mismas. (Deleuze, 2008: 283)

Los tres puentes voladizos descritos son cambios en el todo de la película. La forma que elucubramos sirve además para los cambios internos del film. Volviendo al diálogo inicial descubriremos micro-puentes que se tienden sobre bustos de mujeres. Los desdoblamientos y sustituciones femeninas son laberínticos, al punto que se edifican sobre cada una de ellas una conjunción de prótasis-apódosis: 1) La auténtica Madeleine, esposa de Galvin Elster, para quien se ha montado realmente todo el plan femicida; y que Scottie se niega a ver, ya que si lo hubiera hecho se habría desbaratado la farsa; 2) La falsa Madeleine, cómplice de Elster, que engaña a Scottie; 3) Carlotta Valdés, la bisabuela de la auténtica Madeleine, que aparece de forma pictórica y luego *en carne y hueso* durante la alucinación de Scottie; 4) Midge Wood, la amiga de Scottie que se pinta a sí misma en un cuadro con el cuerpo de Carlotta, expresando su deseo de ser deseada por Scottie; 5) Judy Barton, una muchacha de clase media baja que Scottie descubre y convierte en su amada Madeleine (la Madeleine que nunca conoció), y que a la vez fue descartada por Elster al igual que Carlotta. Entendemos que queda amparada dentro de nuestra interpretación de las microprótasis el comentario de Deleuze al respecto:

Lo vertiginoso es, ciertamente, en el corazón de la heroína, la relación de la Misma con la Misma pasando por todas las variaciones de sus relaciones con los otros (la mujer muerta, el marido, el inspector). (Deleuze, 2008: 285)

Toda conexión con el sí mismo es protásica, es decir, el sentido está aguardando completarse con otro elemento que puede invertirlo, contradecirlo, desfigurarlo o aniquilarlo. Quizás este sea un punto de interés: no es Scottie la víctima (aunque sea el sufriente protagonista de la historia), sino un testigo necesario, un instrumento, y su tarea como sujeto-agente de este relato policial no está basado en su capacidad inductiva o su interacción con el medio, sino en su mórbido deseo. Nuevamente la tercedad agobiante, porque el crimen se comete *para* él, aunque no *contra* él.

No fue sólo Lewis Carroll, todo el pensamiento inglés demostró que la teoría de las relaciones era la pieza maestra de la lógica, y podía ser a la vez lo más profundo y lo más entretenido. (Deleuze, 2008: 285)

Tal vez podría cuestionarse que suponer un esquema lógico o formal es liquidar la singularidad del arte, subsumirlo bajo un modo digerible para la gula filosófica. No obstante, entendemos al igual que Deleuze que la forma abstracta es la que da la intensidad y riqueza al cine de Hitchcock.<sup>11</sup>

## V. Conclusión

Iniciamos esta indagación con un epígrafe del poeta Francis Ponge sobre la relación entre vértigo y filosofía porque entendemos que esta afirmación intelectual ante lo abominable y funesto es un modo de lúcida resistencia. El vértigo, que es la sensación subjetiva de movimiento de los objetos que nos rodean y, por tanto, del propio cuerpo y su relación con el espacio, nos patentiza el modo en que nuestra objetividad no es una conexión con lo exterior, sino un equilibrio de sujeto-objeto y un ordenamiento interno. Lo que cada filósofo analice en *Vertigo*, hemos querido defender, es el modo en que definirá dicha relación sujeto-objeto y dicho ordenamiento subjetivo. Y, en consecuencia, de allí derivará su definición filosófica de lo cinematográfico: como una lógica de la manipulación, una lógica del deseo o una lógica de la prolepsis. *Vertigo* es la obra maestra de Hitchcock, y es la que resume en gran medida toda su relación con el cine (que atraviesa el mudo, el sonoro, el blanco y negro, y el color), por esto al analizarla los filósofos estarán señalando al conjunto de la imagen-movimiento y del cine clásico, ya que es una obra conclusiva del cineasta y de la historia del cine. Como es de esperar, el filme se desdobra, porque el protagonista no sufre vértigo, aunque este sea el nombre del filme, sino *falso vértigo*, conocido como *acrofobia*. La diferencia es que uno es de origen fisiológico y el otro psicológico o traumático. Dentro del filme vemos operando estos dos niveles muy claramente (lo cual será advertido por Rancière), el del movimiento subjetivo y el del trauma psicológico, el de la imagen-movimiento y el del relato policial.

Cuando Deleuze afirma el final de la imagen-acción lo hace en un triple sentido, esto es, por una parte, quiere decir (1) que Hitchcock engloba todos los tipos de imágenes previas en sus filmes (percepción, afección, acción), (2) que los supera en una nueva imagen, la mental, y (3) que finalmente las clausura en tanto extrema el esquema hasta sus límites. *Vertigo* es el filme que realiza esta triple síntesis constitutiva, pero esto no quiere decir que se acabe allí el cine clásico, ni siquiera la obra del mismo

<sup>11</sup> Realizamos un estudio pormenorizado (Dardón, 2018) acerca de la lógica de la pulsión (es decir, de la imagen-pulsión) en el género policial, particularmente centrándonos en la novela *The postman always rings twice* (1934) de James Cain y sus cuatro adaptaciones al cine. Comparar ambos análisis permitirá a lectores y lectoras comprender la multiplicidad de dinámicas que pueden desencadenar las pulsiones como estructura nodal del género policial.

Hitchcock,<sup>12</sup> sino solamente que llevó la forma (después de cuarenta años de trabajo en el cine) hasta su saturación y perfección.

---

12 "Hitchcock inventa la imagen mental o la imagen-relación y la utiliza para clausurar el conjunto de las imágenes-acción, y también de las imágenes-percepción y afección. De ahí su concepción del cuadro. La imagen mental no sólo enmarca a las otras, sino que, penetrándolas, las transforma. Ello nos permitiría decir que Hitchcock completa, consume todo el cine llevando la imagen-movimiento hasta su límite. Incluyendo al espectador en la película, y a la película en la imagen mental, Hitchcock consume el cine" (Deleuze, 2008: 285).



## Bibliografía

- » Aguilar García, T. (2013). Reflexiones sobre *La carta robada*: Lacan, Derrida y Žižek. *Eikasía*, 51, 271-282.
- » Boileau-Narcejac (1968). *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós.
- » Dardón, J. Cuatro versiones de *El cartero siempre llama dos veces* de James M. Cain. *Letraceluloide. Revista digital de cine y literatura*, vol. 62, agosto de 2018. Recuperado de: <https://letraceluloide.blogspot.com/2018/08/publicacion-bimestral-issn-n-1851-4855.html>
- » Dardón, J. (2022). El género policial y la crítica marxista. *LETRAS*, 73, 13-38. Recuperado de: <https://doi.org/10.15359/rl.2-73.1>
- » Deleuze, G. (2008). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- » Pippin, R. (2016). Sobre *Vértigo* de Alfred Hitchcock. *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 20, 165-168.
- » Ponge, F. (2016). *Antología crítica*. Buenos Aires: Gog & Magog Ediciones.
- » Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica: Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- » Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- » Truffant, F. (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.
- » Žižek, S. (2006). *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Madrid: Pre-Textos.
- » Žižek, S. (2013) *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

## Recursos filmicos

- » Hitchcock, A. (1940) *Rebecca*, U.S.A., Selznick International Pictures.
- » Hitchcock, A. (1943) *Shadow of a Doubt*, U.S.A., Universal Pictures.
- » Hitchcock, A. (1945) *Spellbound*, U.S.A., Selznick International Pictures.
- » Hitchcock, A. (1946) *Notorious*, U.S.A., RKO Radio Pictures.
- » Hitchcock, A. (1948) *Rope*, U.S.A., Warner Bros.
- » Hitchcock, A. (1949) *Foreign Correspondent*, U.S.A., Walter Wanger
- » Hitchcock, A. (1951) *Strangers on a train*, U.S.A., Transatlantic Pictures.
- » Hitchcock, A. (1954) *Dial M for Murder*, U.S.A., Warner Bros.
- » Hitchcock, A. (1954) *Rear Window*, U.S.A., Paramount Pictures.
- » Hitchcock, A. (1956) *The Wrong Man*, U.S.A., Warner Bros.
- » Hitchcock, A. (1956) *The Man Who Knew Too Much*, U.S.A., Filwite Productions, Inc.
- » Hitchcock, A. (1958) *Vertigo*, U.S.A. Alfred J. Hitchcock Productions.

- » Hitchcock, A. (1959) *North by Northwest*, U.S.A., Metro-Goldwyn-Mayer Productions.
- » Hitchcock, A. (1960) *Psycho*, U.S.A., Shamley Productions.
- » Lang, F. (1948) *Secret Beyond the Door*, U. S. A., Diana Production Company.

