

VÉRTIGO, POESÍA Y CREDO DEL CINE DE ALFRED HITCHCOCK

Vertigo, poetry and creed of Alfred Hitchcock's cinema

Dr. Rafael J. Pascual
e-mail: rjimenez@nebrija.es
Universidad Nebrija. Madrid

Resumen: En este artículo se analiza la película *Vertigo*, una de las obras maestras indiscutidas del director de cine norteamericano Alfred Hitchcock, asimilada a la categoría de poema audiovisual e identificada con el sobrenombre característico y definitorio de *película-poesía*. Tratarán de mostrarse elementos propios del arte cinematográfico -el uso de la luz, del color, la música, la plasmación estética de la imagen y el movimiento de la cámara- como aspectos que determinan -junto a la trama- el ritmo, la forma y el fondo a la manera en que lo hace un poema, equiparando así el arte del cine con la poesía. Trataremos de describir también de forma esencial la relación de éste con artes como la música, la pintura y la literatura.

Palabras clave: *Vertigo* (película cinematográfica), Alfred Hitchcock, Cine, Poesía, Arte.

Abstract: In this article we analyse the film *Vertigo* -undoubtedly one of the North-American film director Alfred Hitchcock's masterpiece- as an audiovisual poem we could identify with such a characteristic and defining name as *film-poetry*. We will try to show some elements very typical of cinema -the use of the light, colour, and music, the aesthetic treatment of image and the camera movement- they all aspects that influence -as well as does plot- the rhythm, form and content in the same way as a poem does, in order to place cinema at the same level as poetry. We will try to describe in a very essential way the relations between cinema and arts such as music, painting and literature.

Key words: *Vertigo* (film); Alfred Hitchcock, Cinema, Poetry, Art.

Fecha de recepción: 19-III-2011

Fecha de aceptación: 12-IV-2011

«La última película de Hitchcock no fue aclamada como la obra maestra que, de forma casi universal, los críticos han reconocido que es. *Por su complejidad y sutileza, por su profundidad emocional, por su capacidad para inquietar, por la centralidad de sus preocupaciones, Vertigo puede representar, tan bien como cualquier otra película, la aspiración del cine a ser tratado con el mismo respeto que merecen las formas de expresión artística largamente establecidas*, escribió Robin Wood» (McGilligan, 2005: 521).

Vertigo, la película del director norteamericano Alfred Hitchcock, ha sido objeto de cientos de trabajos que han tratado de estudiar los misterios y detalles de uno de los títulos más admirados e indiscutibles de su filmografía. Hay, por tanto, pocas cosas que puedan decirse sobre ella sin riesgo de repetir lo ya constatado,

de no ser que el análisis y sus objetivos persigan una suerte de profundización; un enfoque y un tratamiento que logren rescatar nuevos aspectos de la visión poliédrica de una obra que, más de cincuenta años después de su producción, parece seguir siendo inagotable. Existen numerosísimos elementos dignos de análisis en *Vértigo*. Diríamos que hay muchas razones por las cuales resulta ineludible el estudio atento de este filme, pero no sólo por parte de cineastas y cinéfilos, sino también de literatos, humanistas y poetas.

En la filmografía de Alfred Hitchcock se dan títulos que pueden considerarse emblemáticos, no sólo en el marco de su producción cinematográfica personal, sino también en el de la universal. No obstante, no son pocos aquellos que señalan sin titubear *Vértigo* como la obra maestra del director, opinión a la que nos sumamos sin ambages. Razonar esta afirmación -algo que ha sido ya hecho anteriormente- llevaría tiempo y un análisis detallado, por lo cual nos centraremos en el objetivo único de este artículo, que estriba en presentar el filme como muestra principal del lirismo en la cinematografía de Hitchcock, eje poético y crisol fundamental de la creación lírica del director. De *Vértigo*, todos aquellos que la consideramos el paradigma del arte de Alfred Hitchcock, sólo podemos decir que es el resultado lógico de la traslación de un cuadro lírico y su poética a la imagen animada que le es propia al cine, hasta el punto de poder hablar de ella como de la película-poesía.

La obsesión por el *vértigo*

Vértigo es una película de obsesiones. Sus personajes se mueven alrededor de obsesiones que les llevan a perseguir el objeto de las mismas de principio a fin. El personaje de Scott Ferguson -interpretado por James Stewart- es el abanderado de este mundo de obsesiones, irredento en el empeño de lograr la posesión de una mujer que se le escapa de las manos irremediablemente y -cuando la vida le ofrece una supuesta segunda oportunidad para *recuperarla*-, afianzado en el intento de crear una ficción que le lleve a la única *realidad* soñada. Así también, el espectador se deja llevar por su propia obsesión alrededor de los personajes, por el halo de misterio y elegancia que destila toda la proyección.

Hay un proceso de hipnosis en la película que atrapa al espectador, a poca sensibilidad que éste tenga al delicado andamiaje de elementos constructivos con que Hitchcock ha levantado su obra. Esta hipnosis se manifiesta con claridad desde el momento en que se da la primera gran escena poética de *Vértigo* (arranque de la narración poética); aquella en que Ferguson ve por vez primera a Madeleine -interpretada por Kim Novak-, y queda prácticamente hipnotizado, sorprendido, amarrado a la imagen pretendidamente fantasmal y hechizadora que Hitchcock proyecta de ella. Igual queda el espectador anclado a esta imagen, espoleado por el *silencio* con que se nos presenta un personaje definido en gran parte por el maravilloso leitmotiv musical que Bernard Herrmann -el compositor de la música de *Vértigo*- le construye. La intriga por saber quién es realmente esta mujer, cómo habla, qué piensa, ayuda en ese proceso de hipnosis que nos conduce a lo largo

de las siguientes escenas por las que acompañamos a Ferguson -*Scottie*, como le llamará Madeleine cariñosamente- en su silente persecución de un fantasma que nos ha conquistado.

Tal hipnosis se hace más marcada cuando la confirmamos en el ánimo torturado de *Scottie* que, más adelante en el filme, perseguirá el recuerdo de Madeleine tratando de hallarla, de recuperarla de entre los muertos en cualquier mujer y objeto que se la recuerden. El estado semicatatónico que el personaje masculino arrastra tras su indisposición anímica, después de la muerte de Madeleine, se asemeja a este estado de hipnosis por una imagen, un recuerdo que el espectador comparte con él y por el que se deja llevar en su compañía a través de las calles de un San Francisco nostálgico y triste, escenario perfecto para la bohemia y el romanticismo de una historia para la que Hitchcock precisaba una localización concreta, que respondiera al perfil del marco creíble y coherente de una historia que bebía del romanticismo del pasado, de un tiempo con un ritmo más lento y pausado, y «la ciudad en sí, sus notables y vertiginosas calles, y las zonas en torno a Santa Cruz, podían proporcionar con profusión fotogénicas localizaciones para un film que veía permeado de coloreados silencios las nieblas del tiempo, los recuerdos y las añoranzas» (Spoto, 2007: 338).

El discurso narrativo que se desarrolla a lo largo del filme está marcado por este carácter hipnótico, que lo es de la propia fuerza del contenido de la narración –lo que se nos traslada- y de la forma de la misma –el cómo se nos traslada-, y concretamente de la fuerza de la imagen pura y simple, del discurso visual, en líneas generales de la forma, una «[...] forma que, en el film que nos ocupa, se traduce en una capacidad seductora e hipnótica de las imágenes.» (Moldes, 2004: 19). La hipnosis comienza en el mismo momento de arranque de los títulos de crédito -diseñados por Saul Bass-, mediante el artificio de unas formas en espiral que se acercan al espectador expandiéndose con movimientos giratorios alrededor de un eje central, para diluirse finalmente dando paso a otras formas. Este juego de formas, colores y movimientos que emula el proceso de una larga caída, un vértigo, prende la vista del espectador en una sucesión de imágenes con carácter circular, sin principio ni fin, ya que comienza y acaba en la pupila de un ojo en pantalla.

La película-poesía

Vértigo puede definirse como una gran historia de amor envuelta en el calculado armazón constructivo de un suspense que gira en torno a tramas criminales, fantasmas y ecos del pasado: sin duda alguna el McGuffin de esta película. Si Hitchcock utilizaba un pretexto en sus filmes -el famoso McGuffin- como elemento a partir del cual desarrollar una historia que se va apartando de la pretendida y supuesta idea inicial, en *Vértigo* asistimos al argumento¹ que responde a

¹ Basado en la trama criminal situada tras la historia fantasmal del antepasado de Madeleine Elster, según la cual su bisabuela, Carlota Valdés, vuelve de la tumba para repetir su triste historia de desamor y suicidio en la persona de su descendiente. Gavin Elster, el marido de Madeleine -interpretado por Tom Hel-

una gran arquitectura escenográfica y escrita (de puesta en escena y de guión) a modo de andamiaje para narrar, en realidad, la historia de un amor obsesivo y recurrente que no parece poder agotarse en la muerte.

Las múltiples lecturas del cine de Hitchcock, caracterizado por el inteligente y cuidado equilibrio entre un concepto de cine personalísimo y de cine comercial, no permiten la simplificación reduccionista de un etiquetado típico de sus obras. Por esta razón *Vértigo*, como otras de sus películas, no puede dejarse únicamente al amparo de la definición dada más arriba, sino que es preciso reconocer la presencia de otros de los temas típicamente Hitchcock en esta cinta. No obstante hemos de centrarnos en una cualidad esencial como eje alrededor del cual gira la película, y que permite -mediante el tratamiento adecuado de elementos componentes de la acción y la estética fílmica, como la imagen, el color, los símbolos, la banda sonora, los silencios, etc.- que *Vértigo* devenga en una suerte de poesía audiovisual alejada -en ciertos aspectos- del *modus operandi* narrativo y visual tradicional del autor, por lo que estaríamos de acuerdo con la afirmación de que «[...] *Vértigo* es lo que se ha dado en llamar un poema visual. No es sólo una película, reitero. Es un texto, un salmo. Pero sin perder jamás coherencia y credibilidad como filme, sin abandonar en ningún momento su comercialidad» (Izaguirre, 2005: 82).

No parece exagerado definir *Vértigo* como la *película-poesía*, tomando como base y préstamo la definición que se ha dado de *película-concierto* sobre *Fantasia*, de Walt Disney. Hay numerosos ejemplos en el cine de obras que pueden responder a esta definición, quizás más certera en el contexto abstracto de un cine donde la narración se concreta en un discurso visual más propio de una esencia primitiva que ya se ha perdido, que se aleja de la palabra y teje una historia que no depende tanto de la sucesión ordenada de pensamientos que cristalizan en el fundamental guión escrito, como de la construcción visual de la obra de una manera menos convencional (en el sentido al que está acostumbrado el espectador contemporáneo) y más abstracta. En nuestro caso, *Vértigo*, sin apartarse de un esquema narrativo *al uso*, aspira a la consecución de un cine más puro que entronca con el género poético mediante recursos como un uso determinado del color, los símbolos, la estética de una imagen cuidadosamente pretendida, etc. Hemos de acudir, no obstante, a la contextualización de la película que comentamos en la obra total de su creador, Alfred Hitchcock, y en comparación, por tanto, con otras películas del director, para situar ésta en un punto concreto y particular de su universo fílmico.

more-, convence al detective de la policía Scott Ferguson -retirado por causa de un accidente que le ha dejado como secuela una molesta acrofobia: miedo a las alturas- para que siga y vigile a su esposa en previsión de que pueda sobrevenirle algún daño. Tras un primer intento de suicidio, *Scottie* y Madeleine profundizan en su relación y él se enamora profundamente de la mujer, sin poder evitar el éxito de un segundo intento de suicidio. Tras la muerte de su amada, *Scottie* cae en una profunda depresión y se obsesiona con su pérdida y muerte, cuya responsabilidad se achaca a sí mismo, iniciando la espiral obsesiva que le lleva a reconstruir en la persona de Judy Barton -una chica de gran parecido con Madeleine- la imagen de su amada en todos sus detalles, anulando progresivamente la personalidad de Judy en favor de la de la difunta.

Como en la obra de otros cineastas -y de otros autores al margen del área creativa- hay en la de Hitchcock una serie de temas que podríamos llamar recurrentes, a los que el director acude para expresar su visión del mundo, del hombre y de las relaciones interpersonales, utilizando sus películas como instrumentos vehiculares capaces de transmitir tales mensajes, el fondo de sus impresiones sobre lo que le rodea (contenido) siguiendo unas pautas de expresión, de forma (estilo), para darles cuerpo.

Estos temas y su forma de representación por parte de Hitchcock llevan implícitos, muchas veces, el necesario desarrollo de un ritmo narrativo rápido y trepidante, poco dado al reposo de la acción. Películas como *Falso culpable*, *Con la muerte en los talones*, *Frenesí*, *39 escalones*, *Inocencia y juventud*, *Sabotaje*, *Cortina rasgada* o *El hombre que sabía demasiado* responden a este esquema. *Vértigo*, no obstante, desarrolla un ritmo diferente, pausado y enlentecido, que facilita el desarrollo de una historia que precisa de la tranquilidad específica y propicia a la reflexión y a la asimilación de la torturada historia de amor que se nos presenta. François Truffaut (1992: 202) lo refleja bien en sus palabras al director cuando afirma que «hay, en *Vértigo*, una cierta lentitud, un ritmo contemplativo que no encontramos en sus otras películas, construidas a menudo en la rapidez, en la fulguración», a lo que Hitchcock le responde: «exacto, pero ese ritmo es perfectamente natural porque contamos la historia desde el punto de vista de un hombre que es muy emotivo.» La respuesta del director nos da la clave de la visión que desea transmitir a través del sujeto principal de la acción: el personaje de *Scottie* es *muy emotivo* y es, sin duda, esta emotividad la que precipita su obsesión cuando el desastre se desencadena. Si el carácter del personaje no incluyera este elemento clave en su perfil, ¿cómo podría desarrollarse la poesía?; ¿cómo podríamos asistir a la historia de amor que Hitchcock quiere trasladarnos?

Esta emotividad requiere un plano necesario de reposo y ralentización de la acción. La transmisión de los sentimientos que el espectador implicado comparte con *Scottie* necesita de un escenario en que las cosas sucedan con un *tempo* distinto al habitual en las obras del director. En este sentido, escasean en la película los pasajes en que discurre una acción precipitada, a excepción de la introductoria secuencia de la persecución por los tejados de San Francisco (que justificará el consiguiente vértigo de *Scottie*) y la secuencia de la persecución de Madeleine en la subida al campanario de la misión de San Juan Bautista. Todo lo demás es una sucesión de escenas que con un ritmo lento de la acción va conformando el metraje total, aunque en un sentido de ruptura se dan en la película otras escenas y secuencias, que figuran a modo de quiebra de la hipnosis que causa en el espectador el ritmo de la obra, como aquella en que *Scottie* se lanza a la bahía para salvar a Madeleine de morir ahogada, o aquella otra en que, junto a la costa, se entrega a ella confiéndole en guardián de su cordura y su integridad. La emotividad que se desprende de los personajes, de la propia historia y de su tratamiento estético y formal, está lógicamente conectada con el tema principal de la película: el amor obsesivo y pasional que se enquista y llega hasta la muerte; todo un espectro legítima e íntimamente reclamado por el feudo de la poesía universal. Tratados con

elegancia e inteligencia, el amor y la pasión amorosa, el deseo, se convierten en uno de los más grandes y reconocidos motivos de la poesía. El tratamiento estético y formal que de ellos se hace en este filme hacen de *Vértigo* un poema indiscutiblemente real.

Comienza el poema

Vértigo arranca su proyección como cualquier otro filme, iniciándose con sus famosos títulos de crédito, a continuación de los cuales atendemos a la ya mencionada secuencia de la persecución por los tejados de San Francisco. Inmediatamente a ésta sigue una en que asistimos a la conversación entre *Scottie* y Midge -su antigua novia y amiga de confidencias, interpretada por Bárbara Bel Geddes- durante el transcurso de la cual se nos cuentan las circunstancias en que ha ocurrido el accidente sufrido por *Scottie*, y se nos adelanta el devenir de la siguiente secuencia, aquella en que éste se entrevista con su antiguo compañero de estudios Gavin Elster, quien le hace el encargo de vigilar a su mujer, ya que teme por su integridad. A partir de ahí, desde la siguiente secuencia, se prefigura el carácter de *Vértigo* como el poema de que hemos hablado.

En esta secuencia, ambientada en el restaurante *Earnie's*, *Scottie* puede observar a Madeleine por vez primera, acompañada por su esposo. Esta famosísima secuencia nos presenta ya el personaje de la amada y el comienzo del sueño. En ella se conjugan todos los elementos para hacer surgir en el espectador el efecto deseado: el uso del color surgido del contraste entre el entelado en rojo de las paredes del local y la estola en color verde que lleva Madeleine, la forma en que la cámara nos lleva, desde la visión de *Scottie* -al que la cámara nos localiza primero- hasta la figura sentada de Madeleine, que nos da la espalda, acercándosele poco a poco, y por supuesto la finísima melodía compuesta por Bernard Herrmann que queda ya asociada al personaje femenino.

El uso de los colores en *Vértigo* tiene una gran importancia y está lleno de significado. El verde -un color capital a lo largo de todo el filme- aparece en esta escena en la estola que lleva Madeleine, prefigurándola como la representación de un ente fantasmal². No es casualidad que en la escena de exposición del personaje mediante un primerísimo plano, el fondo entelado de color rojo de la pared experimente un encendido fulgor -obra de un breve e intencionado efecto lumínico- que realza su perfil y le otorga un extraño resplandor. Este «[...] fondo rojo, difuminado y algo oscurecido, se ilumina súbitamente creando otra composición fuertemente pictórica. En el efecto, onírico e irreal, desempeña un papel determinante el uso del color: un fondo rojo, encendido, pasional, y el verde de su chal, el verde *frío* del pasado.» (Castro de Paz, 2000: 139).

² Desde el principio de la narración el color verde toma el significado de la dimensión mágica, sobrenatural, que impregna *Vértigo*, revistiendo de un marco fantasmal las apariciones del personaje femenino. Este es el color de la mencionada estela con que se presenta Madeleine por primera vez a la vista de *Scottie* y del espectador, del coche que conduce, o de la fachada y la luz intermitente del letrero del hotel Empire que envuelve el personaje de Judy y el de Madeleine resucitada de entre los muertos: «color de la memoria (del pasado) y de la esperanza (de su rescate y resurrección)» (Trias, 1998: 22).

Resulta imposible para el espectador no dejarse llevar por las artes de director y compositor, identificándose con *Scottie* en la impresión y el embelesamiento que éste siente por Madeleine. Esta identificación no es baladí, y se encuentra perfectamente construida sobre el arquitepe de una puesta en escena que busca deliberadamente el punto de vista externo del personaje masculino, y con él el del espectador, y justificada en la necesidad de que desde el principio el espectador emprenda el mismo camino que llevará *Scottie* durante la película, y por tanto se identifique con éste desde el comienzo. Es por esto que:

«toda la secuencia [...] está organizada a partir del punto de vista del protagonista masculino [...]. Si en ocasiones [...] un elaborado trabajo de montaje en el interior del plano propiamente a la lectura un complejo entramado de elementos metafóricos -efectos lumínicos, cromáticos, de reencuadre-, en otras [...] esto se combina con otras modalidades de montaje -plano/contraplano, movimientos de cámara- de tal forma que, en todos los casos, el sujeto de la enunciación busca hacer *comprensibles* para el espectador sensaciones que *sólo la interiorización de lo que Scottie ve* podría justificar» (Castro de Paz, 2000: 142).

Es decir, todos los elementos propios del trabajo de la cámara y las formas del lenguaje de la imagen cinematográfica se conjugan y articulan para hacer llegar al espectador la carga emocional que soporta el personaje, utilizando así la poética y la fuerza consustancial de la imagen, sin recurrir a artificio alguno (la palabra).

Toda la escena es muda: ni una sola palabra nos perturba. Sin embargo bastan las miradas, los contrastes, los símbolos visuales y la melodía ejecutada por los violines para comprender. Aquí la pieza musical adquiere toda su importancia, y se articula junto al recorrido de la cámara para contarnos lo que ninguna palabra podría describir mejor: el camino que lleva desde la primigenia ignorancia hasta el conocimiento de Madeleine, de una forma acompañada y coherente, tan minuciosa que se comprende sólo mediante un análisis a propósito, pero absolutamente real en un ejercicio de comunión fascinante entre dos artes, cine y música, que narran a una un único mensaje, existiendo «[...] una correspondencia exacta entre la construcción visual de esta secuencia y la música.» (Fernández de Sevilla Martín-Albo, 1991: 140). En definitiva, «la enunciación ha movilizad todos los recursos -incluida la música- para hacer comprensible el impacto emocional que ha provocado en el hombre. Es, en efecto, el Ideal, lo Inalcanzable, lo Infinito; es, por ello y sobre todo, el Objeto de Deseo, la *Imago* Fascinante [...] a la que se aferra obsesivamente esa visión de Scottie [...]» (Castro de Paz, 2000: 141).

Esta escena abre, como se ha dicho, el carácter de *Vértigo* como obra poética, y da principio al sueño que *Scottie* y el espectador vivirán juntos siguiendo la figura de Madeleine y la búsqueda de un amor irreductible e inútil. Desde la identificación que sufre el espectador con *Scottie* y el establecimiento del punto de vista en este personaje, se configura ya una ecuación que permite el desarrollo de la historia tal y como Hitchcock desea, pues «[...] la organización visual del film a partir del punto de vista de Scottie [...] así como el estar dicho *travelling* situado entre dos planos del protagonista [...] permiten de alguna forma leerlo como ligado a su mirada: el sueño comienza, para él y para el espectador, y la película adquirirá una sosegada textura onírica» (Castro de Paz, 2000: 136).

Las escenas que siguen gozan del mismo carácter mudo, y narran la discreta persecución de Madeleine por parte de *Scottie* para averiguar lo que hace, a dónde va, quién es... Una persecución silenciosa, ribeteada de una cadencia y un ritmo absolutamente medidos y lentos, a lo largo de la cual vemos a *Scottie* seguir a la mujer en coche por las calles de San Francisco, calle arriba y calle abajo, hasta la floristería donde compra un ramillete de flores y donde -creyendo no ser vistos- la espiamos junto a *Scottie*. Posteriormente seguimos hasta el cementerio donde reposan los restos de Carlota Valdés. La secuencia está recreada en la finísima melodía de Herrmann, que parece nos meciera junto a los protagonistas mientras desentrañamos el extraño recorrido de Madeleine por el cementerio, hacia la tumba en que se encuentra su bisabuela. Esta secuencia resulta hipnótica y sobrecogedora a lo largo de todo su desarrollo. El eco del silencio que nos acompaña, junto al efecto de una atmósfera irreal, velada, provocado intencionadamente y ribeteado por la melodía lenta y lánguida, suave, tremendamente hipnótica, casi nos estremece. En este pasaje, la composición de Herrmann alcanza uno de sus logros más reconocibles al caracterizar con gran efectividad el ambiente misterioso, discreto y extraño, profundamente romántico. Puede, de hecho, que una de las más marcadas razones de ser de la composición musical se halle en esta secuencia, que podría abanderar todo el metraje, pues:

«la banda musical de Bernard Herrmann sostiene este espíritu onírico, y el mundo perdido del pasado español de California es evocado constantemente. Recuerdos y fragmentos de esperanzas olvidadas flotan como ramilletes de lilas en la banda sonora, que resuena con las referencias de Herrmann a la mágica música ígnea de *Die Walkure* y del *Liebestod* de *Tristán e Isolda* [...]. La música y los efectos sonoros son elusivos y solitarios, frágiles y fantasmales... la sirena de un barco en la niebla de la Bahía de San Francisco, susurros y conversaciones ahogadas como fondo en lugares públicos, hueco resonar de pasos en el sendero de un cementerio» (Spoto, 2007: 355)

De hecho resulta indiscutible que «sorprende en este film la partitura musical de Bernard Herrmann, hasta el punto de que no se sabe muy bien si la película es una evocación de esa prodigiosa banda musical o ésta constituye el entramado rítmico y melódico que concede al film su verdadera armazón.» (Trías, 1998: 42). De la composición musical de *Vértigo* sólo puede decirse sin temor a equivocarse que acompaña tanto al filme como éste lo hace con ella, en el marco compositivo de una perfecta simbiosis que resulta determinante para la resolución poética de la obra. Es, así, «una obra ésta de naturaleza extraordinaria, prodigiosa, injustamente desconsiderada por la habitual pedantería de la crítica musical» (Trías, 1998: 44).

A esta secuencia sigue otra en que la persecución se reanuda hasta el Museo de la Legión de Honor, donde *Scottie* observa a la mujer a distancia, mientras ésta contempla el cuadro colgado en una de sus salas, donde se retrata a Carlota. Otra melodía distinta, al ritmo de una suave habanera que pretendiese reivindicar el origen español de la retratada, suena y se convierte en leitmotiv musical de este personaje. Apenas hay una interrupción hablada en la que *Scottie* inquiriere el nombre del retrato que Madeleine observa. La identificación entre ambas se produce para *Scottie* gracias al detalle con que la cámara nos muestra el cabello recogido en un moño en espiral de Madeleine y el ramillete de flores, a imitación de la ima-

gen de Carlota. La última parada de esta primera persecución se hace en el hotel Mckittrick -la antigua casa de Carlota-, antes de que Scottie le pierda el rastro. Tras algunos pasajes durante los que la acción avanza de otra forma, volvemos a la línea de secuencias que estamos describiendo. Partiendo de una nueva visita al Museo, emprendemos el viaje en el que acompañamos a los personajes a un lugar llamado *las puertas del pasado*, en la bahía de San Francisco, junto al puente *Golden Gate*. Todo el deambular al que hemos asistido acaba aquí, como si se tratara del final de un camino al término del cual Madeleine hace su primer intento de suicidio. Aquí termina el carrusel de *cuadros expositivos* que articula la primera parte de la película, que se configuran como verdadera encarnación poética de la obra y a los que podríamos definir como «escenas de exquisita belleza, auténticos *tableaux vivants* preparados por Elster e interpretados por Judy.» (Trías, 1998: 78).

Tales cuadros comprenden en realidad la información necesaria que debe atesorar el espectador en su periplo junto a *Scottie* a través del misterio. Forman, en sí, un verdadero hilo argumental no exento, en su configuración poética, de significado. Podemos colegir, pues, que el filme «[...] está tramado a partir de un entrelazamiento de sucesivas *revelaciones* que se ofrecen a la mirada del detective a través de imágenes que configuran *cuadros*, verdaderos *tableaux vivants*; a las cuales accede éste tras seguir a Madeleine y avanzar por un recorrido que desemboca en esas poderosas imágenes [...]» (Trías, 1998: 132).

Estos cuadros expositivos se dan también a lo largo de la siguiente parte del filme, aunque con menos dramatismo lírico y de forma más integrada en la acción de los personajes, si bien en ningún momento tales secuencias o poemas están al margen de la película, ni frenan su desarrollo en modo alguno, sino que se integran en la acción y contribuyen a que ésta avance. Son, de por sí, la parte más importante de la película y, de hecho, la base fundamental sobre la que se asienta y desenvuelve, de suerte que, como verdaderas imágenes poéticas, como ensoñaciones surgidas de la niebla de la fabulación de un hombre, nacen como primera esencia de *Vértigo* en la mente de su realizador, siendo el verdadero problema el de articular esas imágenes en el contexto corpóreo de un filme, y es que «... cómo realizar todo eso a través de una narrativa coherente era algo que no conseguía ver. Lo que sí veía era una serie de *tableaux vivants*... escenas en un antiguo cementerio, en un bosque de secoyas, en la iglesia de una misión, en unas viejas caballerizas, en un museo.» (Spoto, 2007: 338), siendo algunas de entre todas ellas «verdaderas obras maestras en las que la densidad lírica rivaliza con la progresión de intriga y suspense que suscitan.» (Trías, 1998: 135). Al rescate de Madeleine de las aguas de la bahía sigue la secuencia, en casa de *Scottie*, donde los dos personajes se conocerán mediante la palabra en una iniciática conversación. La primera parte del sueño ha terminado, pero «esta primera persecución dejará en la mente de Scottie, e irremediadamente en la del espectador una serie de imágenes inolvidables que se erigen en verdaderos *tableaux vivants* de una fuerza visual y expresiva inigualable» (Farré).

De la intersección del cine con otras artes surgen, a veces, obras híbridadas que se adhieren con corrección al carácter propio de la naturaleza fílmica, pero

que saben incorporar lo mejor de otros lenguajes y disciplinas artísticas poniéndolo al servicio de las necesidades del mensaje cinematográfico, ensamblándose perfectamente con el lenguaje de la imagen fílmica. Otras veces este maridaje simplemente no funciona. Pero resulta un éxito en el caso que nos ocupa. En el ámbito de la música ya hemos referenciado momentos suficientes que lo ilustran, y aún reiteraremos. Otro caso a destacar es el de la fotografía y la imagen como representación pictórica que se evoca con toda claridad en la serie de cuadros expositivos –*tableaux vivants*- ya mencionados. De nuevo el ritmo lento del desarrollo de estas secuencias favorece la identificación de la representación, en este caso de carácter pictórico, en la consecución de escenas cuyo *tempo* se alía con la configuración visual –ayudados nuevamente de la música- para ofrecer al espectador la imagen propia de un cuadro, una pintura que se expone un breve instante, propiciada por la naturaleza efímera de la imagen fílmica en su estado natural de movimiento (de ahí que hablemos de *cuadros expositivos*).

En su estudio *La buella de Vértigo*, Diego Moldes expone esta idea de lo pictórico, haciendo interesantes identificaciones entre escenas concretas del filme y obras del movimiento decimonónico prerrafaelista -entroncado con el romanticismo- en las figuras de pintores como John Everett Millais (1829-1896) o Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), en el marco de las cuales resultan llamativos, cuando menos, los elementos comunes que enlazan la obra pictórica y la cinematográfica a través de la potencial influencia de la primera en el trabajo de Hitchcock. Para Moldes (2004: 33), «no sería exagerado afirmar que la escritura fílmica de Hitchcock emplea un léxico eminentemente pictórico.» Es éste el momento de llamar la atención sobre escenas de Vértigo donde la imagen se asimila perfectamente a una representación pictórica: en el cementerio de la misión Dolores, durante la contemplación lejana de Madeleine frente a la tumba de Carlota; en el instante previo al primer intento de suicidio de Madeleine junto al puente Golden Gate, y posteriormente durante el paseo en el bosque de secuoyas.

Pero la interrelación con *Vértigo* se produce también en el terreno de la literatura, con el que encontramos puntos conexos referenciados por Moldes en la influencia de la obra *El hombre de la arena*, del escritor alemán Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), que pueden concretarse en secuencias puntuales del filme. La atmósfera netamente romántica, por momentos oscura, puede relacionarse también -como plantea Moldes- con el universo literario del escritor norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849): otra de las grandes influencias de Hitchcock perfectamente rastreable en buena parte de su obra fílmica. Es cierto que hay una comunión plausible entre ambos, que puede localizarse en la lógica de la narración, en elementos y motivos comunes que, en el caso de *Vértigo*, se materializan sobre todo en el trazado indeterminado de las fronteras entre lo real y lo imaginado, y en el aspecto necrófilo tan caro a Poe y que en *Vértigo* impregna toda la historia de principio a fin. En definitiva:

«la interacción entre las artes también es un hecho innegable. En el caso de *Vértigo* no se trata de demostrar que Hitchcock introdujera evocaciones más o menos veladas de algunas narraciones de Hoffmann y Poe de modo deliberado. Lo hiciera consciente o incons-

cientemente, poco importa eso, lo cierto es que los nexos -como en el caso del Prerrafaelismo- están ahí, los lazos de unión entre estas obras existen, son copiosos vestigios presentes en buena parte de la obra de Hitchcock, y en *Vértigo* esta fecunda conjunción de enlaces se intensifica quizá más que en ninguna otra de sus películas» (Moldes, 2004: 49).

Pero además, nos resulta particularmente interesante la aseveración de que «Poe define la poesía como la ‘creación rítmica de la belleza’. Esta creación rítmica, ya sea un verso o un plano, una estrofa o una secuencia, tiene en Poe y en Hitchcock un mismo fin per se, la búsqueda de una cadena narrativa, una creación rítmica formal que articule y enlace una serie de imágenes, de atmósferas extrañas que alteren el espíritu del receptor de la obra (el lector o el espectador).» (Moldes, 2004: 49). Es decir, estamos ante el devenir de un discurso narrativo que enlaza fognazos -imágenes- valiéndose de una serie de elementos que se articulan de forma *rítmica* para crear el universo poético: el poema y el filme. Este sentido rítmico no se expresa como mera imagen decorativa y pretenciosa, sino que toma cuerpo y puede advertirse en la composición del filme como una sucesión ordenada y medida -que aspira a la rima- de elementos y maneras, haciendo uso para ello, por ejemplo, de la alternancia y el contraste de las horas de luz y oscuridad por una parte, y «de hecho en toda la película se van hábilmente combinando escenas diurnas, escenas de atardecer o nocturnas, tomándole el pulso a todas las vibraciones diarias de la ciudad.» (Trías, 1998: 128), y por otra de los espacios y ambientes abiertos y cerrados, despejados y claustrofóbicos (las secuencias previas y posteriores al pasaje claustrofóbico del paseo de los protagonistas por el bosque de secuoyas).

Fruto de todas las interrelaciones mencionadas y su análisis (resultantes de una conjunción cinematográfica, pictórica y literaria) deriva la aseveración -que confirmamos- de que «esta intertextualidad produce auténtica poesía en imágenes [...]» (Moldes, 2004: 38). Por último, sería imposible obviar un sustrato más genérico y perfectamente palpable, localizado en la recurrencia al mito de Orfeo y Eurídice³, sobre el que se asienta la novela original que dio origen a *Vértigo: De entre los muertos*⁴, tan bien representado en el esfuerzo infructuoso de *Scottie* por recuperar a Madeleine de una muerte que se la ha arrebatado de las manos. En este cometido, él también ha de hacer un descenso al infierno de la desesperanza, de la quimera inútil que le lleva a través del sufrimiento hasta lograr una dudosa victoria. También en este sentido, se hace necesaria la referencia a la leyenda de origen medieval de Tristán e Iseo⁵, con la que se identifica el trasfondo de la pasión

³ «[...] Orfeo era hijo de Eagro, rey de Tracia, y de la musa Calíope, y según otros de Apolo y Clio, padre de Museo y discípulo de Lino. [...] Sobre todo se hizo célebre por su bajada a los infiernos. Habiendo robado la muerte a su querida Eurídice, se hizo una obligación el ir a buscar aunque fuese entre los muertos. Tomó su lira, descendió por el Tenaro a las orillas del Estigio, encantó con la dulzura de su voz a las divinidades infernales, las hizo sensibles a sus dolores y obtuvo de ellas que su mujer volviese a la vida, con la obligación de no mirarla hasta que se hallase fuera de los límites de los infiernos. Impaciente Orfeo olvidó la prohibición y volvió a ver a Eurídice por última vez; así es que, desesperado, se quitó la vida» (Nöel, 2003: 1001).

⁴ Boileau, Pierre; Narcejac, Thomas (2002): *Vértigo*. Nebular, Madrid. (ed. española).

⁵ «La leyenda tristaniana narra la historia de Tristán y de Iseo, hija de Anghin, rey de Irlanda, que es concedida en matrimonio al rey Marco de Cornualles. Durante la travesía de Irlanda a Cornualles, Iseo y Tristán, el sobrino del rey Marco que acompaña a la princesa, beben por error un filtro mágico, destinado al rey

amorosa que viven los personajes de ambas historias, pero también el triángulo formado por *Scottie*-Madeleine/Judy-Elster y Tristán-Iseo-Rey Marco de Cornualles. Aunque aparezca menos clara que la anterior, esta referencia está tan imbricada en *Vértigo*, que no hay más que prestar un poco de atención a la banda musical compuesta por Herrmann para, comparándola con la partitura de la ópera wagneriana *Tristán e Isolda*, comprobar los puntos de conexión existentes, y la forma en que el compositor ha recurrido a ésta para recrear el ambiente triste, nostálgico y profundo que comparten por momentos las dos composiciones. La identificación resulta cristalina en varios de los pasajes musicales de *Vértigo*, y de nuevo la música acude a respaldar el referente en que la historia recrea su fondo y su forma: puro derrotero poético.

A partir del momento en que *Scottie* y Madeleine entran en relación directa, se desarrolla la inevitable trama que afianza el amor de los dos personajes hasta la pérdida de ella, y a partir de ahí la búsqueda obsesiva de *Scottie* por recuperar a su amada en las mujeres que ve, en las cosas que le recuerdan aquellas que ella poseyera. En este periplo acompañamos de nuevo al personaje en la pantalla, doliéndonos de su pérdida, que hacemos nuestra. Nos conducen las melodías nostálgicas de Herrmann, lánguidas y lentas, crepusculares, en un recorrido por los lugares en que *Scottie* se enamoró de su amor perdido. De nuevo aparecen los silencios guiados de una banda sonora que transmite los sentimientos, las emociones, los recuerdos que atesora el personaje y que guarda tras su profundo dolor. De hecho «el hallazgo de *Vértigo* es que precisamente la música no diegética es el vehículo que va a ilustrar los procesos mentales de *Scottie*, sus pensamientos y emociones [...]» (Fernández de Sevilla Martín-Albo, 1991: 139). Después, cuando *Scottie* cree recuperar a su amor en la persona de Judy Barton, y tras el proceso de reconstrucción con que recrea la imagen perdida de Madeleine, se nos presenta una de las escenas más poéticas y concluyentes de toda la obra: aquella en que *Scottie* y Madeleine se reencuentran desde el seno de una niebla que surge del pasado y *de entre los muertos*. Es el punto de retorno al momento en que ambos se habían separado, la línea rota del tiempo que se reconstruye y desde la que seguir adelante, mientras asistimos a un mundo que gira a su alrededor dejándonos llevar por la música encendida de Herrmann, que anticipaba y recibía la imagen espectral de Madeleine resucitada surgiendo de entre la atmósfera verde y difusa en que se

Marco y a Iseo, que había de proporcionar un amor eterno a quien lo bebiera. Iseo, convertida por efecto del brebaje en la amante de Tristán, llega a la corte de Marco y contrae matrimonio. Los amantes consiguen ocultar su relación en secreto durante un tiempo gracias en parte a la sangre fría y capacidad de improvisación de la reina, pero finalmente son descubiertos y deben huir de la corte y refugiarse en un bosque. La vida de los amantes en el bosque constituye el episodio central de la leyenda, pero finalmente Iseo vuelve a la corte de su esposo y Tristán vuelve a Bretaña donde se casa con Iseo de las Blancas Manos porque lleva el mismo nombre que su amada, aunque no consuma el matrimonio y sigue intentando ver a la reina. Iseo la Rubia, cuyos conocimientos de artes médicas ya habían salvado la vida de Tristán en una ocasión antes de que ambos compartieran el filtro, acude en ayuda de su amigo cuando éste resulta herido por una arma envenenada. A su llegada, Tristán ya ha muerto, a causa del engaño de Iseo de las Blancas Manos, que le había hecho creer que la reina no acudía a su llamada. El dolor por la muerte de Tristán provoca la muerte de la reina Iseo. En algunas versiones del *Tristan* en prosa, el episodio de la muerte de los amantes difiere en el sentido que Tristán es asesinado a traición por el rey Marco mientras estaba cantando para la reina; Iseo muere asimismo en brazos de su amigo agonizante» (Enciclonet).

materializa. La pieza acaba en una apoteosis final, tras su evolución al compás del giro de la cámara en trescientos sesenta grados alrededor de la pareja abrazada, adaptándose perfectamente a éste en una espiral sonora que parecen trazar los violines, describiendo el torbellino de emociones que embarga a los protagonistas como culmen a un proceso que tiene ahí su esperada recompensa. La materialización audiovisual de esta ansiada conclusión a la que se desea llegar causa escalofríos en el espectador/oyente, que ha podido comprobar como «en el devenir de la película, la evolución de los sentimientos entre Scottie y Madeleine está inequívocamente plasmada en el entramado de materiales temáticos de la sonorización musical.» (Fernández de Sevilla Martín-Albo, 1991: 142) y siendo que «[...] la música acompaña en todo momento las situaciones mostradas, pero lejos de suponer por su insistencia una molestia para el espectador, se convierte para él en otro elemento expresivo que añade fuerza dramática y significado propio a las imágenes» (Farré).

Hay un marco estético innegable que juega un papel muy importante en la definición de *Vértigo* como película-poesía. Es sabido que Hitchcock no es autor que deje en sus filmes nada al libre albedrío, y por consiguiente la práctica totalidad de los elementos que entran en juego en sus películas tiene un significado concreto y nada casual, desde la elección de los colores, el vestuario, los elementos arquitectónicos y plásticos, etc. *Vértigo* no es una excepción, y absolutamente todo en esta película está medido y pesado, de acuerdo con el objetivo de hacer de ella una alegoría poética del amor y del amor poético y pasional. Hitchcock cuidó al detalle y supervisó todos los elementos que aparecerían en su película, y es conocida su pulcritud en cuanto al significado visual que adquiriría el atrezzo en el marco de una estética puntillosamente pensada; en sus palabras: «fui a ver a la señorita Novak a su camerino y le expliqué qué vestidos y qué peinados debía llevar: los que había previsto desde hacía muchos meses. Le hice comprender que la historia de nuestra película me interesaba mucho menos que el efecto final, visual, del actor en la pantalla con la película terminada.» (Truffaut, 1992: 203). De donde se deduce el interés de Hitchcock por crear un innegable efecto estético a través de un elemento de capital importancia en la caracterización de su personaje femenino: el vestido, los detalles de peluquería, etc. Con ello, el director trata de crear un efecto visual que considera incluso mucho más importante que la historia que narra en sí. Aun sin despreciar la lógica de una narración que trata de exponer una historia -por sencilla y fútil que esta sea- apreciamos la mayor importancia que tiene la expresión de las formas, la estética, la manera en que el poema se expone al espectador transmitiendo su contenido esencial -el amor obsesivo, la obsesión de un amor- mediante los versos contruidos con el aplomo de unos elementos perfectamente cuidados: una imagen que no deja paso a lo banal o lo casual, un uso simbólico y cargado de significado del color, una banda sonora que subraya y conduce las emociones y sentimientos de los personajes, que se alza como voz sustituta de la expresión hablada en gran número de ocasiones... con una *rima*, pues, que salva de la narración correcta pero vulgar un filme que se eleva a la categoría de poema fílmico.

Emblema de una carrera cinematográfica para *vertigo*adictos

La gran mayoría de los que admiramos el arte de Alfred Hitchcock enarbolamos *Vertigo* como el estandarte que representa la obra maestra de su autor. Sin perjuicio de otros varios títulos que podrían con justicia aferrarse a esta distinción, y de tantos seguidores de Hitchcock que tendrán una opinión diferente, parece que somos legión los que así pensamos y vemos en *Vertigo* una de las muestras más personales y perfectas del arte creativo del director norteamericano. Hay muchas razones para amar *Vertigo* y considerarla la película Hitchcock más perfecta. Llevándolo a un terreno algo místico, podríamos decir que *Vertigo* deviene en una especie de credo (en palabras de Izaguirre, y a riesgo de ser algo melodramáticos, *un salmo*) para el espectador y el aficionado, en el que se configura la muestra más conseguida en torno a un arte cinematográfico integrador que aúna varias disciplinas artísticas en el contexto de ese único *poema visual*. El entramado arquitectónico audiovisual de este filme adquiere un equilibrio y una estabilidad capaces de mantener vivo el interés por la obra de forma continua, llevándonos a revisiones constantes que sólo son capaces de generar un enriquecimiento manifiesto de nuestras impresiones sobre la misma.

Vertigo fue un trabajo especial y muy particular en la filmografía de Hitchcock. Revisando esta obra con detalle, pueden hallarse muestras de una dedicación muy sentida por su parte y «durante la fase de posproducción, el director tomó muchas decisiones, puliendo su visión de una película como no lo había hecho hasta entonces, cambiando el montaje, prescindiendo de los elementos que hacían la historia demasiado explícita, estirando los temas musicales de Herrmann, transformando con todo ello *Vertigo*, en principio otra película de intriga con un asesinato, en una obsesiva alegoría de las emociones.» (McGilligan, 2005: 520). En las emociones contenidas y los anhelos de los personajes -en particular con respecto al personaje de *Scottie*, alter ego de Hitchcock- pueden rastrearse las del realizador. Esto se plasma no sólo en las partes componentes del filme de manera individualizada, sino de forma brillante y coherente en el conjunto final, con todas las piezas del puzzle ensambladas, por lo que «el guión terminado y la película llevan por todas partes la huella de los más profundos sentimientos personales de Hitchcock... sobre sí mismo, sobre su imagen idealizada de la mujer, sobre las peligrosas fronteras de la fijación emocional y sobre la muerte, que es la obsesión romántica definitiva» (Spoto, 2007: 344).

Como dictamina Donald Spoto (2007: 380), «*Vertigo* fue un resumen de todas sus fantasías románticas; fue posible artísticamente sólo debido a que aún sobrevivía en él una cierta cantidad de esperanza, y debido al sensible guión que le fue proporcionado por Samuel Taylor.» En realidad, Hitchcock llegaba con *Vertigo* a una especie de punto sin retorno, a partir del cual cambiaría -en el quehacer de su obra filmica- el derrotero esencial de su trabajo, hacia un cine quizás más cerrado y tenebroso, para el cual se cerraba una puerta que había estado abierta durante la gestación de varios de sus títulos anteriores. *Vertigo* cerraba esa puerta, no sin antes erigirse en declaración de sus anhelos y deseos de imposible satisfacción, en cons-

tatación resignada de lo imposible. *Vértigo* es la expresión más lucida y desesperada de una ecuación que suma dos conceptos contrapuestos: el deseo y la incapacidad de alcanzarlo; «este film fue la declaración definitiva de sus impulsos románticos y de la atracción-repulsión que sentía hacia el objeto de esos impulsos: la idealizada rubia a la que creía que deseaba, pero que realmente pensaba que era un fraude.» (Spoto, 2007: 349) y es, al mismo tiempo, la denuncia de cuán cruel y falso puede ser el amor y toda la escenografía que lo acompaña; que se burla de nosotros, que nos daña y nos destruye, pues «el paisaje emocional de *Vértigo*, con su fantasmal y desesperada persecución de un ideal vacío, es la afirmación definitiva de Hitchcock sobre la falacia del romanticismo» (Spoto, 2007: 355).

Dice Spoto (1992: 213) que «[...] por mucho que *Vértigo* (*De entre los muertos*) enjuicie lo trágico y la fatalidad, es una obra de auténtica belleza y grandeza, una película de impresionante pureza y perfección formal en cada uno de sus elementos.» Nosotros diríamos que *Vértigo* no es una gran obra pese a su fatalidad y su corte trágico, sino precisamente y gracias -en parte- a ello, y al tratamiento formal y estético, de infinita delicadeza y pulcritud, que Hitchcock ha otorgado a su trabajo. Sin el tema y el fondo -el amor romántico destinado a perecer en el abismo y el vértigo de lo imposible-, sin el modo y la forma -la búsqueda de la bohemia en la localización y el escenario, la triste nostalgia y el lirismo de una estética prevista, el lánguido y estremecedor mensaje de la música hermosísima y romántica-, ¿deveniría *Vértigo* en el poema indiscutible que escribió la mano del director?, siendo que «para Hitchcock, como para Rodin, amor y belleza se hallan, como escribió un crítico refiriéndose a *El beso*, asociados al dolor, y con la idea de una incomunicabilidad y una inalcanzabilidad parecida a la de la esfinge. La forma concreta dada a los conceptos románticos de inalcanzabilidad, inmolación y condenación, dan a *Vértigo*, también, su poder de atracción ante el espectador.» (Spoto, 2007: 350). Esa dificultad para llegar, para comunicar el deseo y hacerlo realidad, esa resignación triste de lo que no podrá satisfacerse nunca, hacen de *Vértigo* un desgarró impreso en sus imágenes que, tratado con la habilidad y la sensibilidad del maestro Hitchcock, se convierte en vértigo, poesía y credo de su cine.

Referencias bibliográficas

- Castro de Paz, José Luis (2000): *Alfred Hitchcock*. Cátedra, Madrid.
- Enciclonet. Micronet [en línea] <<http://www.enciclonet.com>> [Consulta: 23 mayo 2010]
- Farré, Susanna: «Vértigo. La última mirada hacia el pasado», *Miradas de cine*, 7 [en línea] <http://www.miradas.net/0204/clasicos/2002/0210_vertigo.html> [Consulta: 4 abril 2010]
- Fernández de Sevilla Martín-Albo, Margarita; Urchueguía Schölzel, Cristina (1991): «A propósito de la música de Vértigo», *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 2, 9: 138-148.
- Izaguirre, Boris (2005): *El armario secreto de Hitchcock*. Espasa Calpe, Pozuelo de Alarcón (Madrid)
- McGilligan, Patrick (2005): *Alfred Hitchcock, una vida de luces y sombras*. T&B Editores, Madrid.
- Moldes, Diego (2004): *La buella de Vértigo*. Ediciones JC, Madrid.

- Nöel, J.F.M. (2003): *Diccionario de mitología universal : supervisado, ampliado y corregido por el Prof. Francesc-Lluís Cardona*. Edicomunicación, Barcelona.
- Truffaut, François (1992): *El cine según Hitchcock*. RBA, Barcelona.
- Spoto, Donald (1992): *El arte de Alfred Hitchcock*. RBA, Barcelona.
- Spoto, Donald (2007): *Alfred Hitchcock : la cara oculta del genio*. RBA, Barcelona.
- Trías, Eugenio (1998): *Vértigo y pasión : un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Taurus, Madrid.