

CARPETA 50 AÑOS CON VÉRTIGO 1958-2008

V. VÉRTIGO / DE ENTRE LOS MUERTOS (1958). DE LO COTIDIANO A LO SUBLIME

Pablo Ferrando García



Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958

“*Vertigo*, no persigue hablar acerca de la diferencia entre la ficción y la realidad, sino acerca de la forma en que la ficción funciona dentro de la realidad”

Vertigo o Bustrófedon. Una lectura de Hitchcock, Manuel Asensi

El productor asociado del film, Herbert Coleman, comenta en los extras (1) del DVD, distribuido por la Universal, que fue Samuel Taylor quien creó a Midge: “No había ningún personaje como ella en el libro, pero (...) se dio cuenta de que Jimmy debía tener alguien con quien hablar en lugar de parlotear solo, así que se inventó este personaje.” (2) Esta acotación podría parecer anecdótica de no ser que Midge (Barbara Bel

1. Esta alusión se hace en los comentarios de audio, junto a las imágenes de la misma película. Los complementos del DVD han sido iniciativa de los restauradores técnicos Robert A. Harris y James C. Katz, quienes, además, se han responsabilizado de recuperar la textura fotográfica de Vistavisión. Añadir, por otro lado, que la Universal delegó en Herbert Coleman la responsabilidad absoluta de la producción.

2. La intervención de Samuel Taylor en esta película es, sin lugar a dudas, decisiva. Su colaboración con Billy Wilder en *Sabrina* (1954) le granjeó un destacado prestigio al adaptar su propia obra teatral: *Sabrina Fair*. No obstante ya con *Vertigo*, tras la decepcionante participación de Alec Coppel en los primeros borradores del guión, según manifiesta Herbert Coleman, obligaron a buscar a otro escritor que le diera consistencia dramática a la idea formada por el cineasta británico. Al citado guionista también se debe atribuir el espesor simbólico de la ciudad de San Francisco, tal y como señala Chris Marker (véase el texto en este mismo número de *Shangri-La* "A free replay -notes sur Vertigo-" *Positif*, nº 400 Junio, 1994, págs. 79-84 Traducción: Max Caution/María Papamichaeli). Samuel Taylor ha colaborado en producciones como *No me digas adiós* (*Goodbye, again*, 1961) de Anatole Litvak, *Tres en un sofá* (*Three on a couch*, 1966) de Jerry Lewis, *Topaz* (1969) de Hitchcock, y *¿Qué pasó entre mi padre y tu madre?* (*Avanti!*, 1972) de Billy Wilder.

CARPETA 50 AÑOS CON VÉRTIGO 1958-2008



Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958

Geddes [3]) resultara fundamental para la comprensión de este relato complejo y poliédrico. Si tiene un importante papel en la primera parte del relato, es decir, hasta que

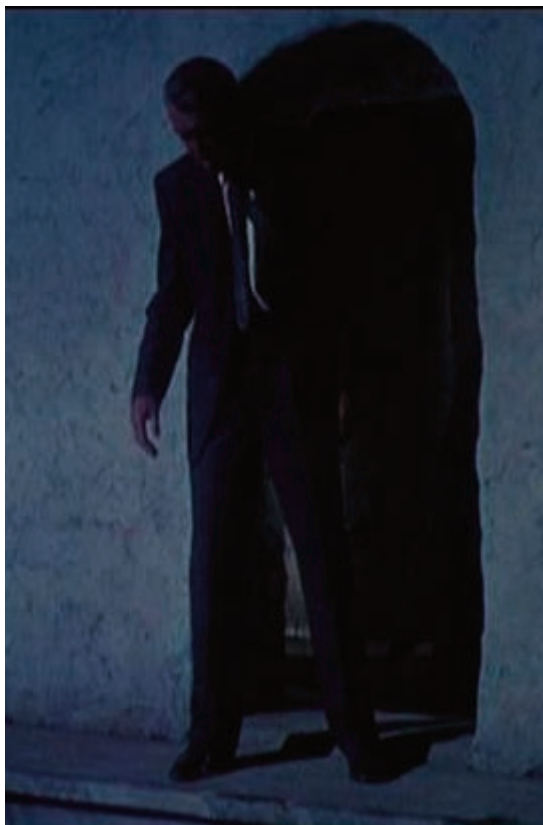
Madeleine (Kim Novak) cae por el campanario de la Iglesia de San Juan Bautista, no es únicamente con el fin de contribuir al registro melodramático de la película, pues forma una curiosa (4) estructura triangular (Madeleine – Scottie – Midge) sino que, además, constituye el eje sobre el cual va a servir de contraste en el relato y permitirá al espectador comprender el delirio de nuestro protagonista. La figura narrativa de Midge supone el punto cardinal de la mirada realista del film. A medida que este personaje vaya diluyéndose la película irá adquiriendo un tono más apesadumbrado y onírico. El alejamiento del mencionado personaje, en medio de los pasillos del centro psiquiátrico donde se encuentra ingresado Scottie, se convierte en un claro aserto de aquello que ya se planteara durante la primera hora del film (5): la demanda amorosa y maternal de Midge se hace imposible por la mirada vehemente y esquizofrénica del protagonista hacia un objeto fantasmático, o sea, Carlota Valdés. De este modo, la desaparición definitiva de la amiga de Scottie (también llamada Marjorie Wood) ratifica y sanciona su nulo papel erótico por erigirse en figura real, protectora, racional, prosaica, vulgar y anodina. "Las últimas imágenes de Midge alejándose, derrotada por un largo pasillo, expresan con precisión el fracaso, la impotencia de sus buenas intenciones. Que ella ignore el caos no quiere decir que esté libre de su trá-

3. Barbara Bel Geddes comenzó a trabajar en el cine en 1947, pero sus inicios se dieron en los escenarios teatrales de Broadway y se remontan cuando cumplió los dieciocho años. A los 25 fue nominada con el Oscar a la mejor actriz de reparto por su papel en la película de Georges Stevens, *I remember Mama* (1948) y cuya protagonista principal era Irene Dunne. Su trabajo en *Vertigo* le dio una gran popularidad. Pocos meses después de esta película volvería a trabajar con Hitchcock en el capítulo de la serie televisiva titulada *Cordero para cenar* (*Lamb to the Slaughter*), una adaptación del cuento de Roald Dahl. Sin embargo, la actuación más recordada en el teatro fue la que le proporcionó la nominación a un premio Tony en 1956, el papel de Maggie en *La gata en el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*) de Tennessee Williams. Su mayor éxito la conquistó a través de la televisión a finales de los años setenta, cuando interpretó a Ellie Ewing Farlow en *Dallas*, serie que se emitió durante trece temporadas hasta 1991. Falleció en el verano del 2005.

4. La peculiaridad estriba en que tal construcción no deviene en el conflicto discursivo, sino en el tejido narrativo. De hecho, conforme vaya discurriendo la historia, dicha estructura se irá difuminando.

5. Resulta significativo que, tras la muerte de Madeleine, la película se encuentre en la mitad de su duración, es decir, a los 60 de los 123 minutos.

CARPETA 50 AÑOS CON VÉRTIGO 1958-2008



Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958

gica influencia.” (6) Significa el polo opuesto a la construcción imaginaria y deseante de Scottie, el protagonista de la historia y con quien el narrador implícito nos adentra en la pulsión escópica de los abismos de pasión.

Durante la trayectoria narrativa de Midge encontramos una buena ilustración de cómo los responsables de la película no han tenido reparos en subvertir el programa de la narración clásica. El film comienza en la casa de Midge tras el prólogo explicativo de la acrofobia que sufre el detective Ferguson. Se exponen, sobre esta secuencia inaugural, los datos narrativos más importantes del relato: el vértigo y la posible superación si vuelve a sufrir un nuevo shock similar, la relación entre Midge y Scottie, la dedicación profesional de éste y su próximo encuentro con Gavin Elster, el antiguo compañero universitario. Sin embargo, al término de la película no hay ninguna simetría que sirva de conexión sobre la que abría el relato, aunque esta afirmación, en verdad, es imprecisa ya que la Universal obligó a Hitchcock a dulcificar la clausura al añadir una acción cotidiana y sosa. En dicha escena (7) se muestra a Scottie visitando a Midge. Ella escucha la radio mientras emiten la noticia de la detención de Gavin Elster (Tom Helmore). Al mismo tiempo, Scottie se encuentra mirando por la ventana, totalmente absorto y ajeno a cuanto le rodea. Este último plano, desde luego no satisfizo a Hitchcock y siempre lo re-

husó: no le faltaba razón pues la escena final que conocemos “se halla en pura suspensión, sin que pueda determinarse si Scottie se arroja al vacío, si queda literalmente “colgado” en un brote de locura, si se cura efectivamente (retrocediendo hacia una vida menos surreal) (...) Y ello concede a ese plano último de Scottie con las manos entreabiertas, abrazando el vacío, un vigor artístico inusitado.” (8) La cámara, sobre el campanario y Scottie frente al vacío, mediante un leve picado evidencia la marca emergente de la instancia enunciativa del narrador implícito al proponernos que “la definitiva pérdida de Madeleine –fantasma y recuerdo- deja al protagonista –tras la invocación a Dios, otro supremo del goce histérico, por parte de una ominosa monjita- absorto en su propio vacío. La mirada lanzada hacia el objeto de deseo, además de imposible, estaba hecha con ojos prestados.” (9)

Hay, por tanto, un pacto edípico entre Midge y Scottie que impide materializar cualquier atisbo de goce sexual ante la pulsión de muerte de nuestro protagonista, extendiéndose luego a Judy. El amor-pasión que el ex-detective siente por Madeleine adquiere un carácter siniestro y patológico que va más allá de la necrofilia al pisar el reino de los muertos con tendencias suicidas. Si la estrategia, a lo largo de la primera

6. Carreño, José María: *Alfred Hitchcock*. Ediciones JC. Madrid, 1980. pág. 58.

7. Esta última secuencia añadida se pudo ver cuando se estrenó en el Palacio de Prensa de Madrid, en 1959. Sin embargo, cuando se hizo la reposición en los años setenta ya vino con el final que conocemos.

8. Trías, Eugenio: *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Taurus. Madrid, 1998. págs. 37- 38.

9. Company, Juan Miguel; Sánchez-Biosca, Vicente: "La imposible mirada". *Contracampo* nº 38, Invierno 1985. Madrid. pág.54

CARPETA 50 AÑOS CON VÉRTIGO 1958-2008



Vértigo, Alfred Hitchcock, 1958

parte del film, es conducirnos al "conflicto entre la realidad y el deseo, o la realidad y la ilusión, que la realización del ideal implica necesariamente su destrucción, que está en juego entonces la propia supervivencia," (10) es porque el instinto amoroso nos lleva al instinto de muerte. Este itinerario autodestructivo implica, necesariamente, un escaso apego al mundo cotidiano y terrenal, es decir aquello que encarna el universo diegético de Midge. El único lazo que tiene Scottie con la realidad es mantenido gracias a su amiga y antigua novia, quien a su vez pondrá todos sus esfuerzos por recuperarlo a la vida normal y corriente de las personas pero, como sabemos, será un gesto inútil. El deseo febril y vehemente de Scottie es reunirse con la Madeleine de Gavin Elster, que escenifica toda la parafernalia fúnebre, tal y como nos sugiere durante las pesadillas sufridas antes de ingresar en el psiquiátrico.

Para mostrar el descenso a los infiernos, elegido y emprendido por nuestro protagonista, Marjorie Wood irá difuminándose de forma paulatina. Al principio, cuando comience a conocer datos sobre la existencia de los fantasmas del pasado, la antigua novia del detective reaccionará primero con curiosidad y luego con una lógica aplastante, por no decir con cierta sorna. Una vez que visitan la librería Argosy (11), Scottie acompañará a Midge a su casa. Antes de salir del coche estarán recogidos en un plano medio frontal (veremos a ambos en el mismo término visual, en una escena anterior similar al salir de la librería). En ambos momentos Midge solicita una recompensa, pero el detective se esfuerza por excluirla de su búsqueda, de su obsesión por aproximarse al mundo de los muertos. Veamos cómo se efectúa el alejamiento de los dos protagonistas.

El primer paso de distanciamiento se confirmará durante la conversación mantenida en el coche, tras haber visitado la librería del amigo (12) de Midge. Acaban de llegar

10. Company, Juan Miguel, Sánchez-Biosca, Vicente: Op. Cit.: pág. 54.

11. Argos (Ἄργος) era un constructor de barcos, entre ellos el Argo, bautizado así por él. Dicho velero fue usado por Jasón en su búsqueda del vello de oro. Jasón y su tripulación se llamaban a sí mismos argonautas por el barco. En la proa había un ojo pintado y venía a representar al buscador de los mundos desconocidos e inexplorados. Así podemos entender que el nombre de la librería, regentada por el amigo de Midge, Pop Liebl, viene a servir para explorar las pequeñas historias cotidianas de la "pobre Carlota, la triste Carlota", el propio universo colonial de San Francisco.

CARPETA 50 AÑOS CON VÉRTIGO 1958-2008



al domicilio de ella y, para ahorrarnos la información, a modo de elipsis, la mujer resumirá a Scottie: "La idea es que la bella Carlota regresó de entre los muertos y ha poseído a la esposa de Elster. ¡Venga, anda ya!" A lo que responde, algo molesto y aún con cierta lucidez, que no es su opinión sino lo "que piensa él (se refiere a Gavin Elster)". La tutela maternal de Midge aflora de manera automática al interesarse más por Scottie: "¿Qué piensas tú?". Entonces a su amigo ya le cuesta evaluar sus razonamientos y por ello le resultará difícil verbalizarlo: "Bueno, yo...", pero la intuición femenina de Midge le llevará a preguntar sobre la belleza de la mujer de Gavin Elster: "¿Es guapa?". Sin embargo y, significativamente, Scottie cree que ella alude a Carlota Valdés. Este equívoco permite sugerir un acto fallido, en términos freudianos, pues supone una identificación de Carlota con Madeleine. El deseo inconsciente le traiciona y por ello emergen las fantasías fantasmáticas de Scottie.

En palabras de Žižek, y siguiendo la terminología lacaniana, plantea el significante del goce a través del síntoma (13), y éste es un efecto de lenguaje cifrado. En realidad, lo que pretende decirse es que no hay un deseo por el Otro, es decir, Scottie se siente atraído por una entelequia, experimenta una atracción del abismo, de algo vacío que brilla. Su fascinación comienza durante el primer encuentro en el restaurante Ernie's con la supuesta señora Elster que, como observa Manuel Asensi, "...Madeleine se acerca pausadamente a Scottie, cuando llega a su altura, ni ha habido palabras (y no las habrá durante bastantes minutos a lo largo de las escenas en que el detective sigue a la poseída), porque éstas –como diría Artaud– darían la medida de su impotencia, y en ese momento lo que se expresa no es una negación sino una fuerza o una afirmación, la afirmación de una entrega, aunque ello suponga un desvanecimiento o una desposesión por parte de quien la experimenta (...) Lo que ve Scottie es o nada o el poco de resplandor que le ciega (...) Scottie no ha visto prácticamente nada de lo que le rodea, pero la luz que despiden la figura del ángel-Madeleine le ha hecho contarse a sí mismo una fábula que tal



12. No es casual que Pop Liebl (Konstantine Shayne), el librero, sea un gran conocedor de las leyendas urbanas pues este rasgo conecta con Midge. Su magisterio reside en conocer la historia de los ciudadanos de San Francisco, de la gente cotidiana, en suma, de la vida real de las personas. Midge, según nos sugieren los diálogos anteriores a la visita a la librería, disfruta de una vida social y mundana que la acerca más al mundo terrenal.

13. Žižek, Slavoj: *Lacrimae Rerum (Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio)*. Debate. Madrid. 2006. pág. 92.

Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958

CARPETA 50 AÑOS CON VÉRTIGO 1958-2008



Rebeca, Alfred Hitchcock, 1940



Vértigo, Alfred Hitchcock, 1958

vez tenga lugar y tal vez no: derramarse en los brazos y en la piel de ese ángel" (14). Por tanto, el objeto amoroso de Scottie nada tiene que ver con el cuerpo deseante de Madeleine, sino con aquello que lo encarna o lo envuelve, es decir, la sombra que se cierne sobre Carlota Valdés, el espíritu evanescente y etéreo que se cuelga en las fantasías sublimadoras de nuestro protagonista. Se trata de algo irreal, de un objeto inaccesible que, como señala Robin Wood (15), en el momento en que amenaza por convertirse en real desaparece, muere (y por dos veces, primero con Madeleine y luego con Judy).

El segundo paso de alejamiento de Scottie con respecto a Midge será cuando aquél, de manera definitiva, haya tomado el camino de la pasión. El detective y Madeleine – Judy se han besado tras deambular por el pasado ancestral del bosque de *secuoias sempervivas*, en las afueras de San Francisco. Scottie pone todo el empeño por cifrar los datos que le ha aportado ella, asume el papel de analista y trata de arrojar luz a su paciente, pero las piezas del puzzle no encajan. Sólo queda claro la mirada de Scottie, quien articula su deseo a partir de la simbiosis de las figuras espectrales de Madeleine y Carlota Valdés. El pasado cobra vida sobre una "ficción" diseñada por Gavin Elster, aunque tanto Scottie como el espectador lo ignoran. Por eso los muertos parecen dominar y poseer a los vivos, igual que ocurriera en *Rebeca* (16) (*Rebecca*, 1940). El deseo se construye sobre un itinerario que lleva al mismo punto de partida: el objeto imposible. De ahí que el deseo de Scottie se convierta en una obsesión sin límites. No obstante, para llegar a su punto álgido aún tendrá que convocar, por segunda vez, el espectro de Carlota Valdés a través de la figura de Madeleine.

Después de esta secuencia un largo fundido en negro lleva a Scottie al apartamento de Midge debido a una nota que ésta le ha enviado. Al entrar tiene un aire levemente

14. Asensi, Manuel: *Vértigo o Bustrófedon, Una lectura de Hitchcock*. Eutopías. Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. Universitat de València. Vol. 19. 1993. págs 16-17.

15. Wood, Robin: *Hitchcock's Films Revisited*. Faber and Faber. Londres.1971. Traducción de Karin Washer Ausina (ver en este mismo número de Shangri-La).

16. Existen enormes similitudes entre Carlota Valdés y Rebeca: ambas se materializan sobre un cuadro y se quitan la vida. La presencia fantasmática de las dos mujeres es fundamental en el relato y dominan a los protagonistas.

CARPETA 50 AÑOS CON VÉRTIGO 1958-2008



taciturno y fatigado. Cuando se sienta, la antigua novia del ex-detective oculta el catálogo del museo de la Legión de Honor en la silla amarilla que había sido empleada, al comienzo de la película, para comprobar la supuesta evolución de la acrofobia de Scottie. El protagonista se acomoda en el sofá, mientras Midge(17) va hacia la pequeña cocina con objeto de preparar unas copas, al tiempo que desea averiguar lo que ha hecho Scottie en los últimos días. A lo largo de este breve diálogo, la planificación se rige por una alternancia de planos-contraplanos para significar la distancia emocional que hay entre ellos: "¿Dónde te metes?" pregunta Midge a Scottie, recelosa, quien responde con vaguedad: "Dando vueltas." Pocos segundos después, y tratando de disimular la mujer su enorme curiosidad por saber del *affaire* sobre Madeleine (no olvidemos que Midge ya había tenido ocasión de ver a Madeleine saliendo de la casa de Scottie y dudada, con clamorosa expresión de celos, sobre la existencia de ese fantasma) deja que sea el detective quien tome la iniciativa: "Ah, oye, ¿a qué se debe... esa prisa desesperada por verme?" A lo que Midge responde con ¿ironía?: "Mi nota decía únicamente 'dónde estás'. A mí no me parece tan desesperada". Entonces Scottie, mientras contesta, mueve la mano derecha: "Ya, ya, ya, quizá la haya interpretado mal." (18) En toda esta pequeña acción se advierte una lectura que es importante comentar para recoger los diferentes puntos de vista adoptados. Las palabras clave que encierra esta conversación son las que inquiere tanto Midge como Scottie: "¿Dónde estás?" No se trata de una simple interrogación. Hay mucho más, "...en realidad interpela, requiere, demanda. Se trata de significados que se excluyen mutuamente a la vez que conviven, y es esta convivencia la que permite a Midge interpretarla de forma gramatical como simple pregunta y a Scottie de manera retórica como énfasis." (19)

A lo largo de esta escena el tono adquirido es claramente irónico y la narración de la mujer nunca coincide con la de Scottie. Hay un enfrentamiento abierto que va a ser descubierta al término de la secuencia. El espectador ya sabrá a esas alturas que Midge, no tiene cabida en ese mundo



17. A lo largo de la película, Midge siempre estará ocupada: o diseñando sujetadores, preparando copas, poniendo música... Por oposición, Scottie actuará de forma pasiva y distante. El papel de mujer hogareña, y activa que asume Midge la convierte, para Scottie, en una presencia poco interesante y atractiva, pero, sobre todo, ajena a la fascinación de un mundo cargado de misterio.

18. En el original inglés dice: "...he creído percibir una corriente oculta."

19. Asensi, Manuel: Op. Cit. pág 11.

Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958

CARPETA 50 AÑOS CON VÉRTIGO 1958-2008



Vértigo, Alfred Hitchcock, 1958

forjado por Scottie sobre la corporeidad espectral de Carlota Valdés. Y cuando trata de suplantarla, mediante el autoretrato, hace el ridículo, resulta patético, grotesco: una caricatura de ella misma; desentona de la misma forma que su polo rojo chillón. Ahora entendemos por qué había escondido el catálogo en la silla amarilla que le provocaba vértigo a Scottie. Midge pretende seducirle a través de una mirada que no se corresponde con el goce fantasmático. Se queda sola cuando Scottie siente repulsa por el cuadro. Al darse cuenta que lo ha perdido definitivamente, lanzará furiosa y desesperada los pinceles que ha manejado hacia los ventanales. Es entonces cuando su imagen real será devuelta a través de los cristales de la ventana: se verá impotente y vencida pero ya no hay deformación especular.

El tercer y último paso se corresponde a la última aparición de Midge tantas veces comentada. Nos referimos al momento en que Scottie está ingresado en el centro psiquiátrico al padecer de una "melancolía aguda." Midge proporcionará al médico una información adicional precisa, el origen de tal estado de shock: el enamoramiento de la "mujer muerta". En este nuevo encuentro de ambos personajes, el detective se encuentra ausente y no responde a las atenciones de su antigua novia. Mientras le pone la *Sinfonía 34* de Mozart, la terapia musical se "revela ineficaz en la afección sin límite de Scottie y de Judy-Madeleine por abismarse en la irrealidad suicida del amor-pasión, con toda su carga mórbida de necrofilia y *Todeslust*. Ya en una de las escenas introductorias Midge tiene puesto un disco con música de Mozart que produce en Scottie dolor de cabeza. Éste pide a Midge que lo retire." (20) Por contraposición estilística anteriormente la historia de pasión entre Madeleine y Scottie habrá sido revestida con un tema musical de claras resonancias wagnerianas, en concreto del Tristán. Si la música mozartiana, que representa a Midge, sugiere alegría, tranquilidad, armonía y moderación, el *leit motiv* wagneriano transmite un carácter funesto, ominoso, obsesivo y vehemente. Como hemos visto, si, a lo largo de la primera parte, el tono dramático de la película adquiere tintes de comedia es por la presencia de Midge. Las gafas de la mujer refuerzan ese aire cómico al tiempo que doméstico. Por tanto, el carácter narrativo de este personaje adquiere un papel explícitamente distanciador. En su última aparición, justo cuando se pierda por el pasillo del hospital, ya se evidenciará la pérdida de ese tono ligero. Este significativo quedará reflejado a partir de que

20. Trías, Eugenio: Op. cit. pág. 46.

CARPETA 50 AÑOS CON VÉRTIGO 1958-2008

escuchemos, por última vez, la sinfonía mozartiana. El contraste emocional queda claramente marcado a través de la falta de reacción de Scottie hacia dicha música, pero también ante la impotencia de Midge que ve cómo ha perdido, inexorablemente, a su antiguo novio. La mirada realista de la ficción desaparece por completo para pasar a una delirante.

A lo largo de la película hemos podido advertir cómo existe todo un circuito de miradas que se suceden a través de las relaciones entre el sujeto y el objeto. Existe una visión descriptiva de las miradas subjetivas que vienen a mantener la experiencia de los personajes teniendo como testigo absoluto al espectador. Para ello, y gracias a un extraordinario trabajo de guión, así como a una puesta en escena determinada por un montaje analítico, que, a su vez, está definido por una dialéctica de la fragmentación y el punto de vista, permite aprovechar "las estructuras deseantes movilizadas por la narración, bien a través de las divergencias de información narrador/personaje/espectador, bien explotando al máximo la perversión escópica inherente a las miradas que circulan por su interior." (21) Así, dichas estrategias operadas entran en contradicción con el modelo clásico. Su resistencia fílmica se corresponde a una escritura manierista, en términos de González Requena (22), por el hecho de que la representación no viene dada por la relación directa entre la mirada y su objeto, sino gracias a un ejercicio auto reflexivo de la mirada. Es el resultado de un gesto semántico basado en la correspondencia mental que un sujeto lleva a cabo entre su mirada y lo que ve. "Con Hitchcock –y en *Vértigo* los mismos créditos nos hablan de ello- la mirada ya no sólo circula siguiendo con fidelidad las órdenes del relato," (23) sino que la mirada se convierte en objeto de reflexión. La película desenmascara, a través de la tematización de la mirada, los dispositivos cinematográficos de Hollywood. Esta deconstrucción de los mecanismos fílmicos choca directamente con la "invisibilidad funcional postulada por la mirada clásica y que faculta al espectador a penetrar sin trabas en un sólido universo diegético." (24) Hitchcock nos lleva, sin disimulo, por el camino que va desde el mundo de lo cotidiano (encarnado por Midge) a lo sublime (Madeleine). Lleva, hasta las últimas consecuencias un cine que, sin desprenderse de la acción, manifiesta en la pura visión no solo un medio de conocimiento, sino también el placer de la contemplación.

21. Castro de Paz, José Luis: *Alfred Hitchcock Vértigo/ De entre los muertos*. Paidós Películas. Barcelona.1999. pág.20.

22. González Requena, Jesús: "Desplazando la mirada. Hitchcock vs. Griffith". *Contracampo* nº 38. pags. 11-18. Invierno 1985.Madrid.

23. Castro de Paz, José Luis: Op. Cit. Pág.84.

24. Castro de Paz, José Luis: Op. Cit. Pág. 87.

