

## Retorno a *Vértigo*

ESPERANZA ÁLVAREZ CASTILLO

Asociación Española de Historiadores del Cine

vertigomuerte@yahoo.com

Recibido: 15-12-2016

Aprobado: 2-3-2017

### RESUMEN

Este artículo pretende ofrecer nuevos acercamientos y perspectivas sobre la película *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, teniendo en especial consideración aquellos aspectos que se enmarcan dentro de los parámetros del deseo, la muerte y la religión. Para su desarrollo, se ha prestado especial atención al final de *Vértigo*, a la intertextualidad (literaria, mítica y fílmica), y a la Historia de la Medicina.

PALABRAS CLAVE: Hitchcock, *Vértigo*, Muerte en Venecia, Drácula, Dorian Gray, intertextualidad, Ishtar, Biblia.

### ABSTRACT

This article aims to provide new insights and perspectives on *Vertigo* by Alfred Hitchcock, under the general ideas of desire, death and religion. To develop such ideas special attention has been paid to the end of *Vertigo*, intertextuality (Literature, Myths, Films) and to the History of Medicine.

KEY WORDS: Hitchcock, *Vertigo*, Death in Venice, Dracula, Dorian Gray, intertextuality, Ishtar, Bible.

\* \* \*

A pesar de la ingente cantidad de estudios sobre Alfred Hitchcock y su cine, existen todavía aspectos de interés no suficientemente traídos, que yo sepa, a primer término. En el caso que nos ocupa, *Vértigo*, muchas de estas presencias han sido sugeridas algunas veces de manera puntual y pasajera, pero sin profundizar debidamente, en mi opinión, en la poliédrica riqueza de matices que el film ofrece. Tres de los aspectos vertebrales de sus películas, en los que se apela al deseo, la muerte y la religión, han constituido puntual objeto de estudio por parte de autores extranjeros y, ocasionalmente, también españoles. Tal y como insinúo aquí, estas tres ideas (y otras) necesitarían, a mi entender, nuevos planteamientos y, en no pocos casos, incluso cambios de perspectiva, abordando cuestiones que siguen todavía en el aire sin resolver, y solicitando análisis complementarios.

### **El final de *Vértigo***

La primera cuestión que nos asalta es la que emerge en los momentos finales de la película. Clausura para muchos teóricamente abierta, quienes han escrito sobre el particular no se ponen de acuerdo a la hora de concluir qué sucede después de la caída de Judy y qué significa, por tanto, el plano en negro final, una vez Scottie parece haber superado su fobia a las alturas. Sin embargo, y siempre considerando la no gratuidad de los elementos en pantalla puestos deliberadamente por Hitchcock en cada escena, mi percepción a este respecto es que el cierre narrativo (y discursivo) de *Vértigo* se incluye en otro momento de su desarrollo, y no donde sería normativo hacerlo, esto es, como desenlace del relato. Dicho desenlace aparece incrustado dentro de la película, en la zona que corresponde al nudo del relato, mucho antes de la que cabría considerar la conclusión narrativa. El director británico presentaba todos los elementos constitutivos de sus proposiciones discursivas en pantalla, aunque muchas veces juguetonamente enmascaradas. Muchos observadores le acusaron de tramposo en la época por utilizar giros inesperados que no tenían sentido (según ellos) ni lógica narrativa alguna pues no aparecía situación ni evidencia deíctica que los causara, por mucho que le ayudaran a desarrollar la trama tal y como él quería; dicho de otro modo, el relato en Hitchcock avanzaba haciendo trampas y saltándose las reglas del juego narrativo ortodoxamente establecido. Pero Hitchcock impugnó esas objeciones explicando –tampoco hubiera hecho falta: ello es evidente en pantalla para ojos

entrenados- en su entrevista con Truffaut que en sus películas iba diseminando pistas que señalaban aspectos relevantes de sus films; por ejemplo, las identidades de Norman y su madre en *Psycho* (*Psicosis*, 1960).

Circunstancias similares aparecen en *Vértigo*. En un principio, la Paramount exigió al director y su equipo un final (supuestamente) feliz en concordancia con los convencionales usos narrativos de Hollywood, por lo que, y ante el disgusto de Hitchcock, tuvo que rodar uno en el que Scottie, después de la muerte de Judy, vuelve a casa de Midge. Sin embargo, no fueron muchas las copias que se exhibieron con ese desenlace y, por tanto, escasos los espectadores que la vieron. El final previsto por Hitchcock nos muestra a un desolado Scottie aparentemente recuperado de su pánico a las alturas asomándose al vacío para contemplar, aunque nosotros no lo veamos, el cuerpo inerte de Judy en el exterior de la iglesia tras precipitarse aquella al vacío como consecuencia de la fantasmal, brusca e inesperada aparición de una monja (teóricamente) salvadora. A continuación, la escena y la película se cierran en negro y el logotipo de la Paramount la da por concluida ante el asombro del espectador estupefacto.

Dicho cierre (fundido) en negro permite diversas interpretaciones. Bien el protagonista vuelve, cual muerto en vida, al refugio llamado Midge, bien se arroja a su propia muerte. En mi opinión, la inequívoca respuesta a esta aparente indeterminación final se encuentra en el pasaje onírico en el que Scottie se ve atrapado en el tramo central de la película, justo después de concluir la comisión investigadora sobre las circunstancias que rodearon la muerte de Madeleine y del juicio al que es sometido, antes de que Judy explique, mediante una carta, el complot urdido por Elster para asesinar a su esposa. En ese sueño estructurado por pasajes descoyuntados, cuyos fotogramas parecen inconexos, se nos proporcionan algunas pautas reveladoras en su elocuencia de aquello a lo que se verá, inconscientemente, abogado Scottie, y que establece (y adelanta) el relato que ocupa el segundo tramo del film y que encierra un mensaje de parte de Hitchcock, punto por punto. Esto es, vemos a Scottie en su cama, sumergido en plena pesadilla. Hay un primer plano en el que despierta bruscamente, sucediéndose los colores azul y rojo, produciéndose en el espectador un efecto de inquietud debido al continuo y veloz cambio de cromatismo.

A continuación, se presenta el dibujo, que no la fotografía, del ramo de flores que aparece en el retrato de Carlota Valdés; ramo que, sobre la marcha, comienza a deshacerse y esparcir sus pétalos. Tras unos segundos en negro vemos la imagen de Gavin Elster junto a la decimonónica figura de Carlota y la mirada llena de sospecha de Scottie, mostrando en su expresión que el personaje sabe, inconscientemente, la verdad sobre la conspiración criminal urdida por Elster, quien utiliza para lograr sus fines la historia real de una mujer fallecida hace largo tiempo (Carlota), siendo Scottie (y Judy) la herramienta empleada para alcanzar sus propósitos. La presencia de la figura inexpresiva de Carlota que acabamos de ver, así como el posterior primer plano detalle de su medallón no tienen, teóricamente, relación con lo mostrado durante esta pesadilla ni con lo visto hasta ahora en la película. El espectador se pregunta al ver este primer plano “¿qué *pinta* este medallón ahora aquí?”. Lo real se vuelve ficticio, y lo irreal cobra vida; ramo pintado cual cuadro, Carlota apareciendo de repente en carne y hueso. Sin embargo, la presencia del colgante no es en absoluto inocente. El director muestra, subrayándola, una de las piezas fundamentales que en lo que resta del film dará solución a la trama criminal: con ese primer plano detalle del medallón el director pretende que el espectador se pregunte el porqué de su aparición forzada en este sueño, adelantando, a su vez, el instrumento que será el desencadenante de la tercera tragedia que queda por suceder en *Vértigo*. Es este medallón la pista definitiva que hará que Scottie descubra la complicidad de Judy y Elster en la trama ideada por éste último, descubriendo por tanto la identidad real de Madeleine y la burla macabra de la que Scottie ha sido objeto. Mientras, los destellos de color (siguen siendo rojos) se suceden, afectando al proceso perceptivo y psicológico del espectador.

Acto seguido, Scottie deambula por distintos pero significativos lugares: desde la oscuridad desemboca en el cementerio, viéndose impulsado hacia el interior de una tumba abierta, la de Carlota, que, como se verá acto seguido, se convertirá en la suya propia. Irremediamente, Scottie prosigue su camino sumergiéndose en este pozo negro. Ésta es su entrada simbólica al infierno, situado tradicionalmente en el centro de la tierra; recorrido lleno de dolor y enfermedad, enfatizados por la expresión del intérprete James Stewart y por la utilización, una vez más, del color rojo. Asistimos a tres momentos más, separados por planos en negro, y que diferencian las distintas puertas simbólicas (y mitológicas) que Scottie va atravesando, de forma que, según

el rostro de James Stewart se acerca progresivamente a la cámara, su aproximación al infierno físico y emocional se subraya.

A continuación el director nos propone, bajo la forma de sueño premonitorio, lo que propongo como desenlace discursivo de *Vértigo*: como conclusión de la pesadilla, Scottie es presentado con los brazos entreabiertos y las extremidades inferiores descoyuntadas, viva imagen de la desolación, desplomándose sobre el tejado de la Misión sobre el que se había precipitado Madeleine y dirigiéndose hacia una luz blanca, momento en el que Scottie despertará de la pesadilla. Similar posición, respecto a la posición de sus brazos, es la que James Stewart compone en el final de la película, cuando se asoma al vacío, previo al cierre en negro del film. No obstante, si montamos o engarzamos el final que clausura la pesadilla que estamos comentando con el plano en el que un Scottie estupefacto y desesperado se asoma al borde del balcón de la torre, nos encontramos con el protagonista precipitándose al vacío, caída inequívocamente sugerida por el hecho de que Scottie mantiene idéntica posición corporal tanto en el último plano de la película como en la escena onírica, fusión absoluta de posiciones con las que sigue a Judy hacia la muerte. La pesadilla acaba con Scottie precipitándose al tejado de la misión y después hacia una luz blanca. Esa misma luz blanca hacia la que (la supuesta) Madeleine camina en sus sueños, esto es, hacia esa muerte a la que su abuela suicida intenta llevarla mediante la posesión de su persona desde el más allá. He aquí el montaje que propongo:



Figura 1. Fotograma de *Vértigo*.

Hitchcock, mediante el largo segmento dedicado a la pesadilla, manifiesta visualmente aquello que se insinúa en el desarrollo narrativo de la segunda parte de *Vértigo*: el complot entre una mujer (la representación física de Carlota en la secuencia) y Elster para tramar un crimen, siendo Scottie el gancho perfecto que demuestre la

locura de Madeleine y justifique la teoría de un suicidio como consecuencia de su enajenación. Un objeto insignificante, en principio, como es el medallón de Carlota, es la pieza clave que debemos retener en la memoria, toda vez que será el elemento que revele al detective lo realmente acontecido y la participación de Judy, anormalmente idéntica a Madeleine, en tan desgraciado suceso. También Hitchcock anuncia en la pesadilla lo que se va a visionar durante todo el trayecto fílmico que nos aguarda durante la segunda parte: un Scottie hundido, inmerso en una profunda depresión que le conducirá a un mundo, su infierno personal, que le impide estar entre los vivos. Es un camino, el que va a emprender, dedicado a la búsqueda de esa realidad presentida, vista en sueños, aunque al principio esté enfrascado en encontrar a una Madeleine resucitada. Creemos que el suicidio cinematográfico de Scottie está cargado, además, de ironía. Recordemos *It's a Wonderful Life* (*Qué bello es vivir*), película de Frank Capra de 1946, interpretada también por James Stewart. El suicidio no era tema habitual en las películas del Hollywood de la época. En *It's a Wonderful Life*, el protagonista, George Bailey, intenta suicidarse, pero se lo impide un ángel. Cual círculo que se cierra, Stewart vuelve a dar vida en *Vértigo* a alguien que, en el mejor de los casos, se quita la vida en sueños, completando lo que el personaje principal en la película de Capra no llegó a llevar a cabo.

### **El Amor como enfermedad**

Bailey sobrevive, Scottie no. El infierno personal en el que se hunde el detective después de tan desasosegador sueño recibe su explicación en la escena del sanatorio en el que Scottie es ingresado después de la muerte de Madeleine. Toda la película, desde que al principio el detective aparece colgado del canalón del tejado, es la descripción del proceso de caída y desmoronamiento del sujeto John Scottie Ferguson. Y es que, además de acrofobia, Scottie sufre *melancolía*. Detengámonos un momento en esta cuestión. A partir de la Edad Media (desde el Siglo V, y con especial fuerza a partir del Siglo XII) la enfermedad del Amor se conocía como enfermedad de la Melancolía (y así es como en *Vértigo* el médico explica la dolencia de Scottie a Midge) o Bilis Negra, enfermedad que autores como Cavalcanti y Dante, escritores del Romanticismo y médicos como Galeno, han comentado en

sus textos a lo largo de los tiempos. Explicación científica que tiene raíces griegas y sobre todo medievales, raíces que se anclan en la práctica de la Medicina. Para los griegos la salud equivalía al equilibrio entre los distintos humores y cualidades. Para la Medicina, “la salud era la armonía entre el alma y el cuerpo” (Curi, 2010: 33). Para Platón, el “Amor ya es una especie de enfermedad ocular” (ophthalmia: Fedro) (Curi, 2010: 61). A partir de Aristóteles se asocian los fenómenos eróticos anormales con el síndrome de la melancolía. Son Aristóteles y Platón quienes afianzarán y extenderán el pensamiento de Empédocles y de Hipócrates. Estas escuelas ya consideraban el Amor como una enfermedad. Posterior a los filósofos griegos, será Galeno de Pérgamo quien desplegará esta corriente de pensamiento, y cuyas obras serán utilizadas y preservadas por la medicina árabe durante los siglos posteriores (durante mil años aproximadamente). Por tanto, entre otras muchas patologías, la Medicina estudiaba la “Patología del Amor”. El enamorado era un enfermo por Amor. En el S. XII Andrés de Capellán<sup>1</sup> escribe en su obra *Sobre el Amor*:

“Cuando alguien ve a una mujer que merece atención erótica, empieza en seguida a desearla en su corazón. Luego, cuanto más piensa en ello, más penetrado de amor se siente, hasta el punto que consigue reconstruirla toda entera en su fantasía. A continuación, se pone a pensar en sus formas, distingue sus miembros, la imagina en acción y explica (“rimeri”, lit: “hender”) las partes secretas de su cuerpo” (Culianu, 1999: 47).

Es entonces cuando el fantasma femenino (aquél que penetró por los ojos del enamorado y que permanece en él) puede apoderarse del aparato pneumático entero (corazón y cerebro) del enamorado, produciendo varias perturbaciones somáticas. De este síndrome del Amor también hablaron Avicena (*Liber Canonis*, Manual de Medicina de la Baja Edad Media Cristiana), Constantino el Africano, Arnau de Vilanova y Vincent de Beauvis. Ellos comenzaron a clasificar dicho síndrome dentro de las especies de melancolía o bilis negra. A su vez, la descripción más completa de la enfermedad se encuentra en el capítulo “De amore qui hereos dicitur” del *Lilium medicinale* del Doctor Bernard de Gordon (1258-1318), profesor en Montpellier:

---

1 Autor de *De Amore*, puritano del siglo XII que fue tomado por Cátaro.

“La enfermedad llamada hereos es una angustia melancólica causada por el amor hacia una mujer. La causa de esta afección reside en la corrupción de la facultad de la estima por una forma y una figura que ha permanecido impresa en ella de forma muy intensa. Cuando alguien se apasiona por una mujer, piensa desmedidamente en su forma, en su figura, en su comportamiento, puesto que cree que es la más bella, la más venerable, la más extraordinaria y la mejor hecha, tanto de cuerpo como de alma. Por esta razón, la desea con ardor, olvidando la moderación y el sentido común, y piensa que, si él pudiera satisfacer su deseo, sería feliz. El juicio de su razón está tan alterado que imagina constantemente la forma de la mujer y abandona todas sus actividades, de manera que, si alguien le habla, apenas le oye. Y puesto que se trata de una cogitación ininterrumpida, puede ser definida como una angustia melancólica. Se llama hereos porque los señores y los nobles, debido a la abundancia de delicias, caían a menudo en esta afección. Los signos son la omisión del sueño, de la comida y de la bebida. Todo el cuerpo se debilita, salvo los ojos” (Culianu, 1999: 215).

También describe la inestabilidad emotiva, el pulso desordenado y la manía por deambular en que se sumergen los afectados por esta patología. Con el pronóstico de que, “si no son tratados, se convierten en unos maniáticos y se mueren” (Culianu, 1999: 215). Dicha concepción, asociada a la licanotropía, se prolonga durante los siglos XVIII y XIX, hasta más allá del movimiento romántico. Y en nuestros días se proyecta de manera significativa en *Vértigo*. Las imágenes de *Vértigo* visualizan ajustadamente la descripción que de la enfermedad del Amor hace el Doctor Bernard de Gordon y el concepto que de dicha patología se ha tenido durante siglos. Tanto es así, que incluso el diagnóstico que el médico ofrece a Midge sobre el estado de Scottie es el de “melancholia, together with a guilt complex”<sup>2</sup>. “Guilt complex” que, a su vez, remite a la enseñanza judeocristiana del complejo de culpa. Scottie piensa desmedidamente en la forma de la difunta Madeleine, en su figura, en su comportamiento; en consecuencia, intenta crear a otra mujer idéntica puesto que cree que aquella en la que se inspira es la más bella, la más venerable, la más extraordinaria y la mejor hecha, tanto de cuerpo como de alma. Su juicio está tan alterado que “imagina constantemente la forma de la mujer” (Culianu,

---

2 “Melancolía junto a complejo de culpa.”

1999: 215), como lo demuestra su infatigable deambular por las calles de San Francisco hasta que encuentra a Judy. Hitchcock, perspicaz, consciente, y sabedor de lo que hacía, introdujo en el patológico deambular de Scottie por sus “lugares de memoria” planos lejanos, casi subliminales, aquellos que le habían vinculado a la figura de Madeleine/Kim Novak, siendo vistos por Scottie y el espectador, pues son imágenes subliminales, fusionando el punto de vista de ambos en la contemplación del fantasma anhelado, seguidos de planos del rostro subyugado de Stewart, para inesperada e inmediatamente después ofrecernos planos que contienen la verdad de lo que realmente está sucediendo: la figura que subyuga a Scottie, y a los espectadores con él, no es Madeleine/Kim Novak, siendo tan sólo una mujer que se le parece vagamente y que está similarmente vestida; la obsesión del protagonista es también la nuestra. Nuestra visión es la misma. Su emoción es compartida. Y la desilusión también. Se produce la fusión de puntos de vista en términos de deseo; dicho de otro modo, el espectador es enganchado por el director mediante procesos deseantes. Éste es el anzuelo que nos permite sumergirnos en *Vértigo* y acompañar a los personajes en su tormentoso recorrido. Entre otras muchas estrategias, Hitchcock emplea subliminales para ello, tal y como podemos comprobar en esta imagen:



Figura 2. Fotograma de *Vértigo*.

Tal y como se aprecia, Hitchcock coloca imágenes difusas de Kim Novak en varios momentos de *Vértigo* (he aquí en montaje uno de varios que aparecen a lo largo de la película), siempre bajo la misma construcción y desde el punto de vista compartido de Scottie: plano de Scottie, paso a plano difuso de Kim Novak cual Madeleine (véase al fondo, con un pañuelo blanco al cuello), vuelta a un plano de Scottie volviendo a la realidad, la cual compartimos con él al ver a la mujer real que ha sido confundida, por Scottie y por nosotros, con Madeline; vemos en el plano que la mujer ya no es Kim Novak (ni lleva el pañuelo blanco). Todo ello conduce a

que, en el sanatorio donde el detective reposa, su amiga Midge habla, pero Scottie ni escucha, ni sabe siquiera que está ella allí. Tan sólo la mira. Y es que “todo el cuerpo se debilita, salvo los ojos” (Culianu, 1999: 216). La ceguera de Scottie llega al extremo de no darse cuenta, hasta que la evidencia lo asalta, de que todo es una farsa. Impresión que también se produce en el espectador quien, fusionado su punto de vista y el del protagonista, sigue emocionalmente a éste, encontrándose ambos acosados por la duda. El hecho tautológico de que los muertos no vuelven a la vida consigue tambalearse gracias a dos postulados básicos en los que se apoya Hitchcock, logrando que el espectador se plantee en *Vértigo* lo inverosímil como verdadero (que una persona viva esté realmente poseída por el espíritu de una muerta). La construcción de la película se fundamenta en un permanente y desesperado anhelo del ser humano y su ciega confianza ante la posibilidad de lo imposible: que los muertos retornen al mundo de los vivos. Sobre este deseo se edifica la trama ideada por Elster, y dicho deseo es la herramienta empleada por Hitchcock para desarrollar de manera verosímil esa imposibilidad: creencias judeocristianas referentes al más allá, el esoterismo y, más en segundo término, el “sexopsicológico”.

### **Algunos elementos intertextuales en *Vértigo***

Desde que la película se estrenó en 1958, varios autores han sugerido o analizado sobre otros textos que, de una forma u otra, dialogan con *Vértigo*: Robin Wood (*Hitchcock Films Revisited*, 2002), Donald Spoto (*The Art of Hitchcock*, 1976), Barthélemy Amengual (*Hitchcock contre Tristan*, 1971), Guillermo Cabrera Infante (*Arcadia Todas las Noches*, 1978). Todos ellos, y más, mencionan tradiciones de las que se alimenta *Vértigo*: los mitos de Orfeo y Eurídice, Pigmalión y Galatea, Tristán e Isolda. Eugenio Trías también hace notar sus similitudes con el cuento “El hombre de Arena” de E.T.A. Hoffman. Hay, sin embargo, más textos que nutren ese pozo sin fondo que supone el discurso creado y desarrollado por Hitchcock; entre otros, prestamos ahora atención desde una perspectiva intertextual a *The Picture of Dorian Gray* (*El retrato de Dorian Gray*, 1890) de Oscar Wilde y *Der Tod in Venedig* (*La muerte en Venecia*, 1912) de Tomas Mann, tanto en su original literario como en la adaptación cinematográfica de Luchino Visconti (*Morte a Venezia*, 1971).

Joyce Carol Oates, en su artículo sobre “*The Picture of Dorian Gray: Wilde’s Parable of the Fall*” afirmaba, para describir y explicar esta novela, que “el vértigo era el más claro síntoma de los procesos que desembocaban en la caída humana en el abismo” (Wilde, 2003: 13), concepto que sirvió a la investigadora y escritora para analizar la obra del escritor irlandés y que en el caso que nos ocupa arroja luz tanto sobre *The Picture of Dorian Gray* como sobre *Vértigo*. Como sabemos, Wilde comienza con un prefacio teórico su única novela, resumiendo lo que desarrollará en el texto a través de los personajes: su pensamiento estético de que “*el artista es creador de belleza. Revelar el arte y ocultar al artista es la meta del arte*” (Wilde, 2003: 45). Wilde defendió el arte por el arte, simplemente como belleza, sin ninguna otra utilidad más que la de su contemplación, la de proporcionar felicidad a sus destinatarios y la de hacerles olvidar sus sinsabores por unos instantes. En definitiva, la belleza al margen de cualquier consideración moral. El esteticismo de Oscar Wilde pertenece a los umbrales del siglo XX. El arte por el arte como patrón ideológico es una estrategia de evasión ante la evidencia de las imperfecciones e injusticias de la sociedad. En estos y en otros tantos casos, jamás el arte podrá imitar a la vida, pero la explicación sobre sus teorías en torno a la moral y la belleza mediante un texto de ficción hace que éste se convierta en un puente entre el sueño (proceso ficcional) y la realidad (el referente deíctico). Sin embargo, el arte puede convertirse en un artefacto de poderosa influencia política y social, a partir del compromiso con que el artista se inserta en la sociedad. En prácticamente ninguna de sus películas Hitchcock expone de manera explícita, aunque deslice inequívocos puntos de vista sobre el particular, proposiciones morales acerca de la vida o los actos de sus personajes, ni tampoco sobre las repercusiones sociales que éstas pudiesen tener. Tanto los trabajos de Wilde como los de Hitchcock hablan de lo mismo: del ser humano y de su ansia por contemplar la belleza. Ya en *Murder! (Asesinato, 1930)*, el protagonista, Sir John Menier, interpretado por Herbert Marshall, un personaje muy “wildeano”, se enamora de la víctima (como Gregory Peck en *The Paradine Case (El Proceso Parradine, 1947)*), y afirma que “los artistas tenemos una doble función: utilizamos la vida para crear Arte y el Arte para criticar la vida”.

Director y escritor coinciden en cuanto a conceptos de belleza y función del Arte se refiere. Los dos, a partir de lo inverosímil, conducen al receptor hacia donde les conviene, empleando para ello los recursos propios de los lenguajes con que

trabajan. Dicho trabajo es posible gracias al rendimiento que extraen del concepto de deseo. Es éste el medio que Wilde y Hitchcock utilizan, como acabamos de explicar unas líneas más arriba, para atrapar a espectadores y lectores y conducirlos por las rutas de lo amoral y lo prohibido, de su yo, ejerciendo sobre nuestras emociones un proceso manipulador. Entre otros ejemplos, hemos mencionado los puntos de encuentro que se materializan en *The Picture of Dorian Gray* y *Vértigo*. Encontramos paralelismos y confluencias entre los personajes de ambas obras, a saber:

*Dorian Gray – Scottie*: los dos juegan con las personas y sus respectivos destinos a su antojo con la finalidad de conseguir un placer morboso. Lo único que los mueve es la recuperación de la imagen física de alguien desaparecido. Gray también tiene muerto su propio espíritu; y vaga sin rumbo por los bajos fondos de Londres, mientras Scottie lo hace por las calles de San Francisco.

*Lord Henry- Gavin Elster*: el primero es alguien que domina, sobre todo al comienzo de la narración, la vida de Dorian; el segundo es un asesino de guante blanco, creador y provocador de todo lo que les sucederá a los dos personajes principales. Ambos individuos ejercen una ilimitada potestad respecto a la vida de las víctimas a las que utilizan según su conveniencia.

*Basil – Midge*: estos dos personajes devuelven al espectador a la realidad de manera constante; y también a Dorian Gray y John –Scottie– Ferguson, de quienes están enamorados. Basil y Midge proponen códigos morales (no siempre en el caso de Midge) y dan su opinión más prudente sobre las acciones de los otros. Son personajes estabilizadores que al final desaparecen del relato, aunque su presencia en determinados momentos ha resultado decisiva en su desarrollo; no obstante, son abandonados por los que más aman. Ambos se dedican a la pintura y, quizás por ello, son los que más cerca están de la realidad; el hecho de que cultiven la pintura les coloca en el lugar más próximo a lo que sucede en su entorno, pues su profesión es la de observar y analizar.

*Sybil–Madeleine/Judy*: las dos representan papeles que en muy poco se asemejan a ellas mismas, pero ésta es la única manera en la que los protagonistas

masculinos las aceptan. Cuando muestran su deseo de ser queridas y valoradas por ellas mismas son totalmente rechazadas, y el único camino que las queda conduce a la muerte. Algo las diferencia, sin embargo, y es el hecho de que Judy, finalmente, consigue ser amada por Scottie, mientras que Dorian no hará lo mismo con Sybil.

*Retrato de Dorian/Retrato de Carlota*: fundamentales dentro del relato. Parece que ambas pinturas llevan una maldición consigo, pues provocan la muerte de los protagonistas y alguna más; sus presencias son constantes para los personajes. Son “espejos” que reflejan lo peor de sus protagonistas y la situación en que se encuentran.

Wilde y Hitchcock retratan de forma casi idéntica los objetos de deseo, la tentación para sus personajes masculinos, pues ni Basil ni Scottie están enamorados de Dorian y Madeleine como individuos, sino de las construcciones imaginarias que han forjado y proyectado sobre ellos. Así, se plantea el dilema referente a la identidad real o ideal de las personas de las que uno se enamora. Escritor y director apelan directamente al espectador haciendo que éste comparta con sus personajes instintos que se irán revelando durante el desarrollo de la narración. Con Oscar Wilde, el lector descubre sus pasiones a través de sus protagonistas; con Hitchcock, el espectador es conducido a través de las imágenes y su organización en el relato, viéndose obligado a descubrir que ha empatizado y simpatizado con el asesino.

Pocos años después, en 1912, Thomas Mann retoma el ejercicio de la reflexión sobre la belleza, y publica *Der Tod in Venedig* después de un viaje que había realizado un año antes a la ciudad de Venecia. Fuente de inspiración para el escritor alemán fue el seguimiento que hizo en la prensa del momento de la enfermedad y muerte del compositor Gustav Mahler (1861-1911). Luchino Visconti, por su parte, también se acercó a la vida del músico alemán incluyendo aspectos biográficos del mismo en *Morte a Venezia* (la muerte de la hija mayor de Gustav Mahler murió de escarlatina a los cinco años de edad).

La adaptación viscontiniana del relato original fue fiel a la novela aunque, lógicamente, inexacta. Cambió la profesión del protagonista: de escritor pasó a ser compositor. Probablemente la novela deja más claro el componente homosexual del

personaje, pero, no obstante, el simbolismo del texto literario cobra fuerza debido a la exposición que sobre la teoría de la belleza realiza Thomas Mann a lo largo de las páginas del libro. Estas teorías son propuestas en la adaptación cinematográfica viscontiniana por un nuevo personaje que no aparece en la novela: el músico Alfred, amigo de von Aschenbach, el protagonista, quien guarda cierto paralelismo con la figura de Midge en *Vértigo*.

Mann aprovecha su novela para exponer sus teorías en torno a la belleza, llegando incluso a mencionar el vértigo como sublimación de la existencia aunque, al final de todo, tan sólo quede la muerte. Las ideas de Mann alimentarán el significado de parte de lo que Hitchcock intentaría transmitir posteriormente con su obra más personal. Para ello, el autor alemán toma muchas veces como excusa *Fedro*, la obra de Platón donde Sócrates discurre sobre la belleza, la pasión y el abismo. El escritor hace suyas las ideas de ambos filósofos, destacando que sólo la belleza es digna de ser amada, siendo ésta la única forma de lo espiritual que podemos captar y tolerar con los sentidos. La belleza está unida al Eros, y la palabra únicamente puede celebrar la belleza, no reproducirla. Perder el objeto de belleza tan sólo conduce a la muerte.

El discurso de Mann supone un nítido precedente de las posiciones Hitchcockianas en lo que a términos de belleza y abismo se refiere. Principalmente, Mann señala que la belleza es el abismo y su contemplación conduce a la embriaguez y el deseo, lo cual puede llevar a un hombre noble a cometer las peores atrocidades en el ámbito sentimental. Von Aschenbach tenía que luchar contra el vértigo, tanto físico como espiritual, el cual iba acompañado de una sensación de angustia, de absurdo irremediable y sin salida, quizás refiriéndose a la propia existencia. En *Der Tod in Venedig* se prefigura, con sorprendente exactitud, la esencia de *Vértigo* de Alfred Hitchcock. Los dos personajes no sobreviven a la contemplación de la belleza.

Los versos del poeta alemán Rainer María Rilke, correspondientes a sus *Elegías de Duino*, poseen el espíritu de las principales ideas que serán planteadas tanto en *Der Tod in Venedig* como en *Vértigo* “porque lo bello no es nada/ más que el comienzo de lo terrible, justo lo que / nosotros todavía podemos soportar, / y lo admiramos tanto porque él, indiferente, desdén/ destruirnos. Todo ángel es terrible”

(Rilke, 1998: 33). Las vidas de von Aschenbach y de Scottie están vacías. Incluso durante parte del desarrollo de ambas obras los dos hombres, los cuales han perdido a las mujeres que amaron, buscan desesperadamente la reencarnación de la belleza perdida, sublimar sus existencias, y así poder colmar su vacío existencial. Esto sucede tanto en *Der Tod in Venedig* como en *Morte a Venezia*. Tanto en esta última como en *Vértigo* el vacío lo llenará una persona, un joven andrógino, Tazio en la adaptación viscontiniana, y una mujer, Madeleine, en la proposición de Hitchcock. Los dos son rubios, etéreos, hermosos, y parecen flotar cuando andan. Apreciamos en ellos la representación del ángel de la muerte simbolizando la belleza en términos absolutos. Finalmente, estos dos ángeles que les han conducido a contemplar de nuevo la belleza, los conducirán también a la muerte.

La belleza de lo siniestro (por ejemplo, las pinturas negras de Goya retratan lo siniestro, pero son hermosas) aparece representada también en *Morte a Venezia*; lo siniestro no sólo está trazado en los músicos que deambulan por la ciudad de los canales, sino también en el propio Aschenbach y su maquillaje para recuperar y aparentar una juventud perdida. En cuanto a *Vértigo*, la idea de la posesión de una viva por parte de una muerta, así como que la muerte de Judy sea provocada por una aparición espectral o espíritu del más allá (de hecho, una monja metomentodo) son los factores emergentemente siniestros que propone, no sin sarcasmo, Alfred Hitchcock. Toda la segunda parte es realmente siniestra. Para que el surgimiento de lo siniestro se materialice, los protagonistas de ambos films deben embarcarse en una carnavalesca mascarada: por un lado, el personaje encarnado por Dick Bogarde se disfraza para poder retornar a la juventud perdida; por otro, el personaje encarnado por Kim Novak se enmascara para representar a quien no es. Es por ello por lo que Madeleine/Judy y von Aschenbach se miran al espejo varias veces. Este recurso narrativo, sólidamente formalizado desde los tiempos del cine clásico, es utilizado por Hitchcock y Visconti como forma de mostrar el otro yo de los personajes, su desdoblamiento de personalidad. Y, en no pocas ocasiones, su locura. Estas figuras masculinas viven constantemente en el pasado y con los muertos, ya que los dos han perdido a las mujeres que amaban y Aschenbach, además, a su hija. Son personajes vacíos que intentan buscar un sentido a su existencia. Cuando por fin lo encuentran, lo único que hallan es, nuevamente, la muerte. Esa muerte conlleva la

parálisis, la imposibilidad de crear e incluso de vivir y permanecer vivo. Por todo esto, Aschenbach y Scottie están enfermos durante prácticamente todo el metraje de los films que protagonizan. Durante un espacio corto de tiempo, sus correspondientes enfermedades serán tratadas por un médico. Una vez recuperados de sus dolencias abordan su proceso de búsqueda, la cual les permitirá recuperar la belleza perdida y, de este modo, seguir viviendo. Dicha belleza es descubierta en un restaurante en ambos casos. Allí es donde nuestros dos personajes verán por primera vez tanto a Madeleine como a Tadzio, con los que se obsesionarán y a quienes intentarán proteger de la enfermedad y la muerte, transformándose en una especie de ángeles guardianes. Ambos se dedican, incansables, a perseguir a sus ángeles de la muerte, uno por las calles de San Francisco, otro por las calles de Venecia. Parte del despliegue narrativo de ambos films se convierte en la mostración del deambular en soledad de sus protagonistas por las calles de las ciudades en que se encuentran, itinerarios hostiles o indiferentes a la mirada de aquellos pese al colorido de los lugares que esa mirada atraviesa, conformando situaciones que, acompañadas de silencios y de una cámara que inscribe sin contemplaciones el punto de vista de los personajes en los fragmentos que corresponden a sus pesquisas ciudadanas, lo cual así transporta al espectador hacia una experiencia propia del visionado del cine mudo.

Los dos relatos cinematográficos introducen personajes que no aparecían en las novelas de las que parten: Midge y Alfred, amigos de Scottie y Aschenbach, respectivamente, y cuya función narradora es intentar que sus compañeros (y nosotros) asuman la realidad y no se enfrasquen en sus fantasías.

Otra cuestión a considerar tendría que ver con la falta de moralidad social de estas dos películas en particular, y la obra de sus directores en general. Alfred, el fiel amigo del Aschenbach cinematográfico, le dice que “el arte es indiferente a la moralidad personal”. Este concepto era compartido por Hitchcock, quien aseguró a Truffaut que su “amor por el cine era mayor que la moralidad” (Truffaut, 1997: 46). Ambos films son amorales e incluso quizás inmorales. Presentan y desarrollan ideas difíciles de asimilar por parte de amplias capas de espectadores inequívocamente conservadoras en la época en que las películas fueron filmadas y puestas en circulación (y la poco satisfactoria recepción pública de *Vértigo* conformaría los escrúpulos poco

liberales de esos espectadores). Si en *Vértigo* hay asesinato y adulterio (Elster tiene una relación con Judy mientras está casado y Scottie se enamora de una mujer teóricamente casada), en *Morte a Venezia*, a pesar de –e incluso gracias a– su arquitectura simbólica, se aprecian numerosos y llamativos rasgos de homosexualidad (e incluso se podría deducir que de pederastia), aunque bien es cierto que el contacto carnal nunca se explicita en ésta última, recubriéndose toda su posibilidad en un discurso platónico, e introduciendo un flashback que muestra la presencia de Aschenbach en un burdel, donde recibe la asistencia de una mujer. Judy, por su parte, habrá vendido su cuerpo y su alma a cambio de dinero y joyas. En todo caso, al protagonista de *Morte a Venezia* se le presentarán en algún momento dudas morales que acabará desdeñando. Por el contrario, los protagonistas de *Vértigo* no ofrecieron ante el espectador incertidumbres en este tipo de asuntos. Las cuestiones morales quedarán relegadas.

En definitiva, cuando Scottie y Aschenbach han perdido definitivamente a las dos personas que han provocado el vértigo en sus existencias, ya sólo les queda esperar la muerte.

### **Dimensión mítica de *Vértigo***

Aunque muy posterior, *Drácula de Bram Stoker*, de Francis Ford Coppola (1992), presenta no sólo muchos elementos de la tradición sobre la figura de Satán, ya propuestos desde el nacimiento del vampiro como personaje mítico, sino también reflexiones sobre los efectos que causa en el individuo la contemplación de la belleza. Coppola revitalizó el personaje del vampiro ajustándolo al gusto contemporáneo mediante el uso de dos estrategias: por un lado, recuperar fragmentos de la novela de Stoker desdeñados en otras adaptaciones cinematográficas del libro, eliminando de paso añadidos procedentes de otras versiones del tema; por otro lado, trayendo a primer término el lado humano y sentimental del protagonista, más allá del morbo sexual sugerido en adaptaciones anteriores. Se trataría, por tanto, de una reconstrucción del pasado del Conde Drácula antes de ser vampiro, presentándolo bajo el rostro de un condenado, un maldito, que deambula por su propio infierno como consecuencia de la ausencia de Elisabeta. Aunque la figura de Lucifer alimenta las raíces míticas de Drácula, a mi entender, sin embargo, el lado romántico del mito se encuentra en la

concepción persa de Satán, analizada por Joseph Campbell en su libro *Los Mitos. Su impacto en el mundo actual*. En el Capítulo 8 de este libro dedicado a la “Mitología del Amor”, Campbell analiza la representación mística del Ángel Caído como

“el más leal amante de Dios. ... Cuando Dios creó a los ángeles, les ordenó que no debían adorar a nadie excepto a él; pero entonces, al crear al hombre, les ordenó que se inclinassen reverentemente ante la más noble de sus creaciones, y Lucifer se negó, a causa, se nos ha dicho, de su orgullo. Sin embargo, de acuerdo a esta lectura musulmana de su caso, fue porque amaba y adoraba tan profunda e intensamente a Dios que no podía inclinarse ante nada más. Y por ello fue enviado al infierno, condenado a existir allí para siempre, lejos de su amor” (Campbell, 1993: 137).

Francis Ford Coppola cuenta una historia similar a la que Hitchcock nos había propuesto en *Vértigo*: el Príncipe Vlad III, el protagonista, solitario y atrapado en un proceso depresivo y melancólico, busca por las calles, más allá de la muerte, a Elisabeta, la mujer que se extinguió arrojándose al vacío desde la torre de una iglesia. Con el pasar del tiempo, Drácula y Scottie encontrarán una réplica físicamente exacta a la que perdieron. Al final, uno de los dos muere, dejando ambos autores un final abierto para el espectador. *Vértigo* y *Drácula* se remontan al lejano mito de Orfeo descendiendo a los infiernos para rescatar a Eurídice de entre los muertos. En las dos películas, los protagonistas se ven inmersos en una profunda depresión, sólo mitigada cuando Judy/Mina son encontradas, la primera por Scottie en las calles de San Francisco, la segunda por Drácula en las calles de Londres.

Los dos autores retrataron la muerte en vida como producto de la ausencia del amor perdido. Dicha pérdida se produce en una iglesia, lugar donde las protagonistas de ambos relatos se quitan la vida. Una vez que ha tenido lugar el reencuentro, Judy es transformada por Scottie, mientras que el cambio de Mina se produce a propia iniciativa siempre que tiene una cita con Drácula, ejerciendo el influjo de éste una profunda influencia en el cambio del personaje. En el resto de situaciones, Mina sigue siendo la habitualmente recatada mujer que en otros pasajes del film se muestra. Ellas dos son las únicas que pueden, respectivamente, salvar al detective y al conde de su

oscuridad pero, al final, sólo queda la muerte. Hasta entonces, el uso de los recuerdos ayudará a ambas parejas a revivir la felicidad perdida gracias a la recuperación de la antigua identidad de las féminas amadas. Al concluir el relato los dos hombres mueren, ante la imposibilidad de encontrar la felicidad en vida. La dicha puede ser un recuerdo o una conspiración, difícilmente una realidad.

Este proceso intertextual se extiende a más mitos y tradiciones. Pigmalión y Galatea, Orfeo y Eurídice y Tristán e Isolda encuentran su espejo en los personajes de Scottie y Madeleine/Judy. Según Joseph Campbell, “en todo mundo habitado, en todos los tiempos, han florecido los mitos del hombre” (Campbell, 2000: 180). Según este autor, “a través de nuestros sueños y del estudio de los mitos podemos aprender a conocer y entender el más grande horizonte de nuestro más profundo y sabio ser interior” (Campbell, 2000: 62). *Vértigo* es un relato en el que todos esos mitos se dan cita y, por lo que se refiere a la idea de Dios, tampoco esa construcción espiritual se escapa del pensamiento sarcástico de Hitchcock. Ya en *I Confess* (*Yo Confieso*, 1953) Dios es retratado como el único ente que perdona a un asesino, mientras que en *The Trouble with Harry* (*Pero, ¿quién mató a Harry?*, 1955), Dios mismo es presentado como el mayor parricida de la historia. La proposición Hitchcockiana parece afirmar que los asesinatos cometidos por los hombres son exculpados pues, al fin y al cabo, han seguido los designios preestablecidos por Dios.

En el texto mesopotámico *Descenso de Ishtar al Mundo Inferior*, el infierno es representado como un círculo rodeado por siete murallas con siete puertas. Para llegar allí, a ese lugar oscuro del que jamás se regresa, además de atravesar estas murallas y un río, el difunto, cual Judy (e incluso Madeleine/Judy, quien “atraviesa” el agua con su caída a la bahía de San Francisco), debía despojarse de sus vestiduras, tal como debe hacer Madeleine tras ser rescatada de las aguas. En consonancia, Hitchcock filma una tumba como estación de paso físico y espiritual en la escena de la pesadilla de Scottie. En un momento dado, éste cae por esa tumba adentrándose en el mundo de los infiernos de manera simbólica. Ese infierno existencial le paralizará en vida. Si bien toda la película parece una sucesión de escenas de fantasmas en la que los protagonistas son “cadáveres” andantes y tristes sin un sentido claro en sus vidas, el infierno en el que se sume Scottie alcanza unos niveles de sufrimiento espiritual rara

vez mostrados en pantalla. Por encima de todo, y para la cultura de Mesopotamia, la vida de los espíritus en el averno es absolutamente triste y su vagar deprimido, tal y como aparecen los personajes de *Vértigo*.

En *Ishtar* se describía una visita al mundo de los muertos y una posterior vuelta al de los vivos. En dicho pasaje se juega mucho con la simbología del número siete y con el paso por círculos concéntricos hasta alcanzar dicho submundo. También en *Vértigo* puede percibirse, de una manera muy sutil, la utilización de este número, así como la presentación de la figura del círculo, de manera coincidente, mediante círculos concéntricos antes de la entrada en la muerte. En su descenso a los infiernos y posterior vuelta al mundo de los vivos, la diosa Ishtar<sup>3</sup> tiene que atravesar siete puertas. Por ejemplo, en El Corán hay que pasar siete estados para llegar al cielo. Mientras este recorrido se va realizando la persona ha de ir al mismo tiempo despojándose de sus vestiduras, hasta llegar a un mundo sin luz.

Después de que Madeleine/Judy se arroja a la bahía de San Francisco, fuese rescatada por Scottie y se convirtiese con su salvación en mujer de carne y hueso para él, éste la había despojado de sus vestidos mojados mientras Madeleine se hallaba supuestamente en trance. En la segunda parte de la película, Scottie obliga a Judy a ir desvestiéndose para transformarla en Madeleine. Para acabar dicha transformación y resucitar de entre los muertos, Judy-Madeleine entra al cuarto de baño de la habitación de su hotel, del cual sale por la puerta transformada en la difunta Madeleine. Aunque es una resurrección simbólica del personaje de Madeleine, la finalización de este proceso supone el comienzo del descenso a los infiernos de Judy. La culminación del mismo la lleva a su muerte física. En las puertas de los infiernos o los cielos siempre se coloca un portero (como San Pedro en el Paraíso). En la película se puede considerar que ese portero es Scottie, que además actúa simbólicamente como un dios que tiene la capacidad de “devolver a la vida”. Cuando Judy entra en ese otro mundo simbólico mediante sus dos transformaciones, la muchacha vivirá las miserias asociadas a la ultratumba; es un infierno en vida y se sumerge en la temida no existencia; a ella no se la permite ser ella misma en casi ningún momento de la película. La diosa Ishtar también ha de despojarse de sus vestidos mientras desciende en dirección a las

---

3 Igual que Dante, quien en *Divina Commedia* ha de atravesar una serie de círculos hasta llegar hasta el infierno.

diferentes puertas que debe atravesar, encaminándose hacia el revestimiento que debe concluir con la finalidad de franquear el umbral definitivo que la conducirá al mundo de los vivos. Idéntico es el proceso que Judy sufre dos veces en la película.

Llegados a este punto y para concluir, cabe plantearse, una vez más, que la riqueza de matices de la filmografía de Hitchcock en general, y de *Vértigo* en particular, sigue ofreciendo, a mi entender, múltiples senderos que transitar y numerosas facetas que examinar. Es por ello que, habiendo expuesto en este artículo interpretaciones a las películas de Hitchcock que pueden llamar la atención a más de un lector, la duda que queda en mí es: ¿qué más hay en las películas de Hitchcock que, a pesar de la difusión y conocimiento público de su obra, todavía no hemos visto?

## Bibliografía

- Boyd, D. y Barton Palmer, R., *After Hitchcock: Influence, Imitation and Intertextuality*, Austin, University of Texas Press, 2006.
- Bloom, H., *The Anxiety of Influence*, Oxford, Cover Loose, 1973.
- Campbell, J., *Los mitos: su impacto en el mundo actual*, Barcelona, Editorial Kairós, 1993.
- Culianu, Ioan P., *Eros y Magia en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999.
- Curi, U., *Mitos del Amor. Filosofía del Eros*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010.
- Chandler, C., *Alfred Hitchcock: una biografía personal. Sólo es una película*, Barcelona, Ediciones Ma Non Troppo (Robinbook), 2005.
- Janet, P., *De l'Angloisse à l'extase*, 2ª Edición, París, Encyclopédie Psychologique-Volume II, 1976.
- Jung, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, 7ª Edición, Barcelona, Biblioteca Universal, 2002.
- Idem, *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, 3ª Edición, Madrid, Paidós, 2011.
- Kristeva, J., *Desire in Language*, Columbia, University Press Group, 1980.

- León Azcárate, J. L., *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*, 2ª edición, Bilbao, Universidad de Deusto, 2007.
  - Mann, T., *La muerte en Venecia*, Barcelona, Plaza&Janés Editores, 1999.
  - Oates, J. C., *The Picture of Dorian Gray: Wilde's Parable of the Fall*, Chicago, The University of Chicago, 1980.
  - Piro, M. C. (et al María Fabiana Munico y Adriana Mariela Fanjul), *La histeria: entre la mística y la locura. Madeleine Lebout* [*The Hysteria: between mystics and madness. Madeleine Lebout.*], Revista Universitaria de Psicoanálisis, Universidad de Buenos Aires, Volumen IV, 2004.
  - Porter, J.R., *La Biblia*, Barcelona, Editorial BLUME, 2007.
  - Rilke, Rainer M., *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, 4ª Edición, Madrid, Ediciones Cátedra. 1998.
  - Trebolle Barrera, J., *Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo* Madrid, Editorial Trotta, 2008.
- Trebolle, J. y Pérez, M., *Historia de la Biblia*, Madrid, Editorial Trotta y Universidad de Granada, 2007.
- Trías, E., *Lo Bello y lo Siniestro*, 3º Edición, Barcelona, Editorial Ariel, 1996.
  - Idem, *Vértigo y Pasión: Un ensayo sobre la Película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid, Taurus Santillana, 1998.
  - Truffaut, F., *El Cine según Hitchcock*, 3º Edición, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
  - VV.AA. "Alfred Hitchcock. Alemania, años 20", *Contracampo*, Nº38/Año VII: 1985.
  - Wilde, O., *The Picture of Dorian Gray*, London, Penguin, 2003.
  - Wood, R., *Hitchcock's Films Revisited (Revised Edition)*, Nueva York, Columbia University Press, 2002.
  - Xella Paul, *Arqueología del Infierno*, Sabadell, Editorial AUSA, 1993.