

42

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL

Universidad de Zaragoza

Retratos de cine

El cine y la pintura son dos medios de expresión que, debido a su común apoyatura visual, mantienen fuertes vínculos, como lo acredita toda una amplia bibliografía dedicada al respecto. Sin embargo, toman a menudo diferentes caminos al enfrentarse a disyuntivas de considerable alcance. Por ejemplo, las que plantean los retratos. Dado que el cine suele ser móvil y la pintura estática, esta puede resultar un quiste extraño que compromete el flujo temporal y el estatuto de la pantalla, configurando un encuadre congelado dentro de otro filmico en movimiento, una zona o segmento con reglas propias.

El objeto de este trabajo es examinar algunas de las casuísticas más significativas a que da lugar esa confrontación. No se trata de establecer un catálogo genérico o exhaustivo de los retratos pictóricos que aparecen en el cine. Por el contrario, se han elegido ejemplos muy específicos: aquellos que potencian la tensión o dialéctica a la que se acaba de aludir.

Sentadas tales premisas, empezaremos con dos modelos masculinos: uno donde se plantea el problema del doble, *El retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, Albert Lewin, 1945) y otro donde el cuadro manifiesta la concreción de los deseos de la protagonista, *El fantasma y la señora Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, Joseph Leo Mankiewicz, 1947).

Tras ello nos adentraremos en una película donde se plantea una cuestión de tanto calado como la vampirización de la vida por el arte, en la estela de *El retrato oval* de Edgar Allan Poe. Y en particular la adaptación del universo del escritor americano llevada a cabo por el cineasta de origen polaco asentado en Francia Jean Epstein, con el título *La caída de la Casa Usher* (*La Chute de la Maison Usher*, 1928).

Otro bloque muy significativo es el integrado por una serie de *thrillers* de atmósfera gótica o *noir*, rodados en la década de 1940: *Rebeca*, (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944) y *Laura* (*Laura*, Otto Preminger, 1944).

Pero todavía hay otros títulos donde la efigie femenina adquiere un estatuto ontológico de mayor rango, como *El retrato de Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948), que postula la pintura como puerta de acceso a otro mundo, a otra dimensión de la realidad. O *Pandora y el holandés errante* (*Pandora and the Flying Dutchman*, Albert Lewin, 1951), donde el retrato adquiere el alcance de un sumidero capaz de aunar lo separado por siglos y mares, el plano real y el mítico.

Y tras ello cerraremos, a modo de resumen, con *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), donde la sensación de *perspectiva en abismo* que le da título resulta de calibrar la distancia entre dos re-

gímenes de representación de la realidad tan diferentes como el cuadro –inmóvil–, y el cine –en movimiento–, encomendando a la cámara la inapelable testificación de tal brecha.

El retrato de Dorian Gray adapta la conocida novela de Oscar Wilde, la historia de un aristócrata hedonista cuya imagen capta un amigo pintor en el momento de apogeo físico. Incapaz de asumir que a partir de ahí le espera el declive, se acoge a un sortilegio, mediante el cual será el cuadro quien asuma su decadencia, mientras él se entrega a todos los excesos. Será su retrato quien corra con el gasto, hasta transformarse en un verdadero monstruo.

La película de Lewin subraya y desarrolla con plena conciencia esta raíz fáustica. De acuerdo con tal estrategia, está rodada en blanco y negro, pero se utiliza el color en los planos finales, reservándolo para mostrar el deterioro del retrato. No es necesario insistir hasta qué punto esto le otorga un cometido especial, un lugar aparte. Y aún cabría añadir una razón adicional para ello: el aspecto leproso, casi fecal, que denuncia la corrupción moral de Dorian Gray a través de la pintura, convertida así es un filtro capaz de desvelar la realidad por debajo de las apariencias.

Imposible, pues, conceder mayor protagonismo a un retrato, ya desde el título. Además, a diferencia de buena parte del cine dedicado a esa temática, que suele recurrir a pintores mediocres, en este caso se contó con uno de fuste, el norteamericano Ivan Albright. Y una de las obras más conocidas salidas de su pincel sigue siendo *El retrato de Dorian Gray*, que realizó de propio para la película, a lo largo de más de un año de trabajo.

El fantasma y la señora Muir narra la historia de Lucy Muir (Gene Tierney), una joven y atractiva viuda, que junto con su hija se traslada a vivir a un caserón situado a orillas del mar. No tarda en descubrir que hay un fantasma: el del capitán Daniel Gregg (Rex Harrison), un rudo marinero cuyo retrato colgado en una habitación desafía a la intrusa, cobrando vida e interpeándola. A pesar de sus diferentes personalidades, poco a poco surge entre ellos una relación muy intensa. Pero se interpone un rival (George Sanders), que la dibuja mientras ella se baña en la costa. El fantasma de Gregg no puede evitar los celos cuando Lucy cuelga ese banal esbozo playero junto al suyo, en la misma pared. Sin embargo, comprende que lo mejor para la viuda es dejarla en paz y que se relacione con un hombre de carne y hueso, materialidad tangible que él no puede ofrecerle. De modo que desaparece, borrando su presencia en los recuerdos de ella.

Muy pronto Lucy descubre la verdadera catadura de su pretendiente, que está casado. Sumida en el desengaño, recupera su soledad. Pero ha habido un testigo de todo aquello, su hija, y cuando crece logra devolverle el recuerdo del capitán Gregg. Al cabo de los años Lucy se siente vieja y cansada. Sentada en su butaca, cae de su mano el vaso de leche que lleva... El fantasma del capitán –la muerte personificada– viene a llevársela: del viejo cuerpo de la Sra. Muir emerge Lucy en plena juventud para unirse a su espectral amante en otra dimensión, esta vez intemporal, donde ya nunca se separarán.

En el fondo, el fantasma de la señora Muir es una materialización de sus deseos convocada a partir de un retrato, que se constituye así en la puerta a otro mundo, un umbral de sueños. Si bien se mira, un rendido homenaje al poder de una pintura, al papel que puede llegar a desempeñar.

Eso es algo que suelen potenciar los retratos femeninos. Y, en concreto, los de mujeres que interactúan con sus autores, empezando por la variante más obvia, la temática del pintor y su modelo, lo que plantea inevitablemente el problema

de los límites entre el arte y la vida. Una cuestión de raigambre romántica y simbolista que constituye el meollo de *La caída de la casa Usher* de Jean Epstein, película muda inspirada en varios relatos de Edgar Allan Poe, sobre todo el del título homónimo y *El retrato oval*.

La historia transcurre en la fantasmal mansión de Roderick Usher, quien está pintando un retrato de su esposa, Madeleine. Este parece vampirizar la vida de ella, de tal modo que se extingue cuando él da la última pincelada y exclama al ver el lienzo: *En verdad, es la vida misma*. A pesar de ser enterrada en la cripta familiar, Roderick teme que no esté muerta. Y sus temores se confirman al aparecer ella de noche, en medio de una gran tormenta, mientras la mansión se consume a su alrededor, presa del maleficio.

La película recurre a las sobreimpresiones, el ralentí y otros recursos típicos de su época. Pero el principal *efecto especial* se reserva para el retrato de Madeleine, que aparece en casi todas sus secuencias. Dada su importancia, fue objeto de una arriesgada apuesta: evitar a toda costa la utilización de una pintura, para no caer en la contradicción de que se hablase de un cuadro sublime y luego se mostrara algo de una decepcionante trivialidad, como sucede tan a menudo.

Epstein decidió sustituir el retrato pintado al óleo por la propia actriz que interpreta al personaje, captada por la cámara de cine en absoluta inmovilidad, dentro del marco. Y para el plano en el que el retrato termina de *vampirizar* a la modelo sobreimpresionó una imagen negativa con dos positivas. De modo que su opción no se limita a un simple truco, el del retrato de una Madeleine estática. Lo que se busca es un retrato *al celuloide*, no la mera fotografía de una pintura al óleo. Una aproximación específicamente fílmica al género del retrato.

Aunque comparte con la película de Epstein el protagonismo de una mansión de ambiente gótico, malsano y agobiante, *Rebeca* de Alfred Hitchcock se centra en un caso bien distinto de relación vampírica entre una mujer difunta y otra de carne y hueso, sometida continuamente a la comparación con su predecesora. En ella se narra la historia de un aristócrata inglés Maxim de Winter (Laurence Olivier) quien al poco tiempo de perder a su esposa Rebeca conoce a una joven humilde y poco experimentada, cuyo nombre nunca se dice, por lo que la denominaremos como su intérprete, Joan Fontaine. Sólo sabemos que su padre ya fallecido era pintor y que ella misma es aficionada al dibujo. Incluso la vemos hacer un retrato de Maxim. Poco después, De Winter y la joven se casan, y viajan a Manderley, la fantasmal mansión familiar en Cornualles. Joan Fontaine es acogida con frialdad por el ama de llaves, la Srta. Danvers, una mujer muy unida a Rebeca. Y la recién llegada pronto se da cuenta de que no puede borrar el recuerdo de la anterior Sra. De Winter. Cuando sabe que Rebeca era muy elegante, intenta vestirse de alta costura, ojeando revistas de moda y encargando uno de los modelos que allí ve. Pero a su marido no le gusta que abandone su habitual modestia en el vestir, las famosas chaquetas de punto que en España serían conocidas como *rebecas*.

Y entonces llega una de las secuencias claves, la que va a imprimir a la historia un giro de arriba abajo. Se trata de una fiesta de disfraces que arrancará las máscaras a todos, incluida la difunta –pero omnipresente– Rebeca. Joan Fontaine empieza a diseñarse ella misma su disfraz, y entre otros ensaya el de Juana de Arco y un hada. Entonces viene la *bruja*, la Srta. Danvers, y le sugiere uno que –le asegura– encantará al Sr. De Winter: el de una antepasada suya, Lady Caroline, cuyo retrato preside imponente uno de los corredores de Manderley. Joan Fontaine no sabe que se trata de una trampa, porque ese era justamente el disfraz que utilizaba Rebeca. De modo que cuando se presenta ante su marido creyendo complacerle, él reacciona violentamente. Cree estar viendo a Rebeca rediviva, con lo que se plantea un rudimentario anticipo de lo que sucederá en *Vér-*

tigo. Y también se esboza la casuística de varios *thrillers* de los años 40, especialmente relevantes para el tema que nos ocupa.

Uno de ellos es *La mujer del cuadro* de Fritz Lang.

Sus títulos de crédito ya nos previenen sobre un cierto *desencuadre*, ese *desencuentro* de los marcos que limitan la pintura y la pantalla. Algo también presente en el cartel original, traduciendo el desfase entre la vida monótona del protagonista y la aventura que parece prometerle la mujer del cuadro.

La acción se sitúa en Nueva York y narra la historia de un gris profesor universitario (Edward G. Robinson) cuya esposa e hijos se han marchado de vacaciones. En su club, él bromea con dos amigos sobre las aventuras que podría correr al quedarse de *Rodríguez*, pensando en el retrato de una tentadora mujer que han visto en un escaparate.

Sus compañeros se marchan y él se queda allí, junto a un reloj, pidiendo antes a un camarero que si se queda dormido en la butaca le despierte a las diez y media. Así sucede. Al llegar la hora estipulada el empleado lo saca de su sopor, él sale del club y al pasar por el escaparate donde está el retrato se detiene a admirarlo de nuevo. En ese momento aparece la modelo allí representada (Joan Bennett). Hablan, toman una copa y ella le invita a ir a su casa para ver los dibujos preparatorios. De repente llega su amante y al ver al invitado le entra un ataque de celos e intenta estrangularlo. Tratando de defenderse, el profesor mata al recién llegado clavándole unas tijeras, y se deshace del cadáver. Pero no tarda en aparecer un chantajista que lo sabe todo, y que los va acorralando angustiosamente.

Desesperado, le vemos tomar unos polvos que nos hacen pensar en un suicidio. Cierra los ojos. Creemos que ha muerto... Hasta que se oye una voz que anuncia las diez y media, suenan las campanadas del reloj y todo resulta ser un sueño inducido por el retrato, que es la imagen que cierra la película, imponiéndose a su transcurso.

El drama y la dialéctica de esta se han librado, por tanto, entre dos elementos contrapuestos: un retrato (imagen fija, inmune al tiempo) y un reloj (tiempo y movimiento en estado puro). Y toda la historia deriva de un cuadro, que supone el acceso a otro mundo, el del deseo. Pero también el de los problemas. La aventura, en definitiva.

Laura es otro de los *thrillers* de los años 1940 que presta considerable protagonismo a un retrato de mujer. Su trama se centra en la investigación del asesinato de Laura Hunt (Gene Tierney), aparecida muerta en su apartamento de Nueva York por un escopetazo que le ha desfigurado el rostro.

El primer sospechoso es Waldo, el ególatra Pigmalión de Laura, que no se resigna a perderla en brazos de Shelby, el segundo encausado, un gigoló traicionero, amante de la tía de Laura, Anne, que se convierte en la tercera sospechosa.

Mientras tanto, el detective encargado del caso, Mark McPherson (Dana Andrews), se queda prendado de la asesinada a medida que conoce su personalidad, por los testimonios que recoge. Y también de su hermosura, a través de un retrato al óleo, testigo omnipresente que domina cada secuencia. Pues *Laura* tiene pocos exteriores y la puesta en escena y movimientos de cámara previstos por su director, Otto Preminger, son de una precisión extrema.

El núcleo de la película es la secuencia en que el detective McPherson acude al apartamento de Laura, revisa sus cartas y toca sus pertenencias con una fascinación cercana al fetichismo. Conmocionado, se sirve un whisky. Observa la pintura y cae dormido mientras la habitación vista a

través del vidrio de la botella de alcohol pone el elemento de distorsión necesario para una ruptura de registro. Un sonido fuera de campo deja entrever que alguien ha abierto la puerta. Cuando el detective despierta, se encuentra frente a Laura. Como una aparición fantasmal, está de pie junto a su propio retrato, como si el lienzo hubiera cobrado vida.

Durante unos breves momentos, tanto el detective como el espectador se preguntan si se trata de un sueño. Pero no. Resulta que el cadáver aparecido en su apartamento con el rostro destrozado es el de otra mujer, y Laura ha pasado todo el fin de semana en una casa de campo.

Esta secuencia clave, la de la confrontación del retrato con su modelo, prefigura el tema de fondo de *Vértigo*, en español titulada *De entre los muertos*: es decir, la resurrección de la protagonista, su paso de ser una pintura (una *imagen fija*) a convertirse en cine (una *imagen en movimiento*). Volveremos sobre este punto.

Antes merece la pena detenerse en *Retrato de Jennie*, donde el cuadro es una puerta a otra época, a otro mundo, quizá a otra dimensión, sólo convocable mediante el Arte, con mayúsculas. Hasta el punto de que la cámara utiliza un filtro de arpillera que, literalmente, convierte la pantalla en un lienzo. Toda una declaración de principios.

La historia se centra en un pintor que ha perdido la inspiración, interpretado por Joseph Cotten. No logra vender sus cuadros porque no hay amor en ellos. Hasta que cierto día, paseando por el Central Park neoyorquino, se encuentra una niña, Jennie Appleton, de la que se queda prendado. Ella habla sobre el pasado como si fuera presente, viste a la moda de principios de siglo y canta una vieja canción. Y después de decirle que la espere mientras crece, desaparece sin dejar rastro.

Él hace unos bocetos de su rostro, y a partir de ese momento tiene encuentros intermitentes con Jennie (Jennifer Jones), quien se va convirtiendo en una hermosa joven, mientras él recupera la inspiración pintando su retrato, en una búsqueda del amor y la belleza. Incluso se insinúa que lo que ha dado vida a Jennie ha sido la necesidad del pintor de encontrar una modelo así. Es decir, que es su retrato lo que la devuelve a la vida y la mantiene en este lado de la realidad.

El pintor decide investigar y descubre que ella murió hace treinta años, de modo que pintarla es como una lucha contra la muerte. Aparentemente, lo contrario que *El retrato oval* y *La caída de la Casa Usher*. Jennie se hace mujer, él termina su retrato y prometen no separarse nunca. Pero la última vez que posa ella parece dormirse, desvanecerse, como si su tiempo se estuviera agotando. Y en un paseo en barca hasta un faro que él ya había pintado premonitoriamente, se desata una tormenta y ella desaparece. La escalera en espiral del faro prefigura en más de un aspecto la película *Vértigo* de Hitchcock.

Al final, lo único que queda de Jennie es su retrato, que termina en el Museo Metropolitano, donde lo admiran unas colegialas románticas. Es el puente que, a través del amor, vincula al pintor y su modelo, el pasado y el presente, la muerte y la vida. De nuevo se concede a la pintura la última palabra. Y para subrayarlo, al igual que sucedía en *El retrato de Dorian Gray*, frente al resto de la película, en blanco y negro, el retrato aparece al final en Technicolor, postulando un régimen especial para la pintura.

Aún más compleja es *Pandora y el holandés errante*, de ese peculiar realizador que fue Albert Lewin, el mismo de *El retrato de Dorian Gray*. Ahora su objetivo es la celebración del amor a través de los mitos, mezclando dos de ellos distantes en el espacio y en el tiempo.

El primero es la leyenda griega de Pandora y su caja llena de todos los males que, al ser abierta –en contra de la prohibición de Zeus– hizo que estos se esparcieran por la Tierra. El segundo mito es el del Holandés Errante, una especie de de Ulises nórdico aparecido en el siglo XVII y consagrado por Wagner en la ópera homónima. Cuenta la historia de un marinero que tras mucho tiempo fuera de casa vuelve al hogar y mata a su mujer, creyendo que le ha sido infiel. En vez de retractarse, se ratifica blasfemando contra Dios, asegurando que en el mundo no se hallará una mujer buena, aunque se la busque durante toda la vida. Como castigo, ha de vagar eternamente en su barco con una tripulación fantasma. Sólo se le conceden –cada siete años– siete meses de receso en tierra firme, para que pueda encontrar a una mujer que esté dispuesta a morir por su amor. Si la halla, podrá descansar en paz.

En la película la acción se sitúa en los años 1930 en un puerto español del Mediterráneo llamado Esperanza (en la realidad, Tossa de Mar, en la Costa Brava catalana). Y la historia la reconstruye en *flashback* un arqueólogo a partir de dos cadáveres, un hombre y una mujer, que la tempestad arroja a la orilla.

Algunos meses antes –se nos cuenta– una goleta ancló en la bahía. Y Pandora Reynolds (Ava Gardner), se sintió irresistiblemente atraída por la nave, desdénando a otros pretendientes, desde un corredor de carreras de coches hasta un torero. Nadó hasta el barco y se encontró a bordo a Henrick Van Der Zee (James Mason), que parecía esperarla, pintando un retrato dedicado a la Pandora mítica. Pero, curiosamente, el rostro del lienzo es el de Reynolds, aunque Henrick no la conocía. Ella se enfada al verse pintada, coge un pincel y cubre el retrato. El Holandés acepta transformar a la mujer del cuadro en otra sin rostro, una Pandora original, al estilo de Giorgio de Chirico, resumiendo las posibilidades del mito.

Al día siguiente todo el pueblo se reúne en la plaza de toros para ver a Juan Montalvo (Mario Cabré), quien sufre una cogida mortal. Pandora Reynolds, entonces, necesita *abrir la caja*, saber quién es en verdad Henrick van der Zee. Pero él no la quiere ver morir, y prefiere partir antes que ser redimido y descansar en paz. La falta de viento le impide zarpar. Ella se presenta de nuevo en su camarote, dispuesta a perecer para conseguirle la paz eterna. El Holandés ya ha terminado la pintura de Pandora, y frente a él está la de su esposa en una miniatura del siglo XVII (en realidad, se trata de una pequeña fotografía de Ava Gardner tomada por Man Ray, gran amigo del director de la película)

Entonces, en una especie de alineación cósmica de los dos retratos, el tiempo se detiene, se abre al eterno presente del mito. El reloj de arena del Holandés se rompe, se desata una tormenta y los dos enamorados mueren entre las olas. Con lo cual se cierra el *flashback* y la película termina del mismo modo que empieza, completando el círculo.

La singularidad de *Pandora y el holandés errante* radica en que el retrato que le sirve de anclaje y referencia no constituye un compartimento estanco; por el contrario, desborda su sustancia mítica impregnando el resto de las imágenes. El retrato pasa a ser así el cordón umbilical que comunica las peripecias individuales con los arquetipos que guían su destino, y la cultura que los arropa.

Su director Albert Lewin era un coleccionista de pintura especializado en surrealismo. Y en todas sus películas aparecen pintores o cuadros, como en *The Moon and the Sixpence* (1943, adaptación de la novela de Somerset Maugham inspirada en Gauguin). Para una de ellas, *The private affaire of Bel Ami* (1947), invitó a colaborar a doce amigos –entre ellos Salvador Dalí, Max Ernst y Leonora Carrington– proponiéndoles que pintaran *Las tentaciones de San Antonio*. Y un jurado presidido por Marcel Duchamp eligió al ganador, Max Ernst, cuyo cuadro es el que figura en la cinta.

En el caso de *Pandora y el holandés errante* estamos ante una historia de *amour fou*, con un aire onírico gracias a la fotografía de Jack Cardiff (el mejor operador de la escuela inglesa), de colo-

res saturados, con el empleo sistemático del filtro *day by night* o *noche americana* y de objetivos grandes angulares que le otorgan una enorme profundidad de campo. Esto permite insertar en el mismo encuadre los más precisos detalles de un rostro en primer plano y al fondo el Mediterráneo, el mar mítico por excelencia. Y fusionar así las estatuas griegas con un bólido de carreras, el jazz con los toros o el flamenco, lo más ancestral con lo más moderno, en busca de esa dimensión legendaria que vuelve intemporales a los mitos.

Semejante tratamieto visual se acoge a ese espacio dilatado convertido en norma por la pintura surrealista, ya desde los antecedentes metafísicos de Giorgio de Chirico, proseguidos por Yves Tanguy, Paul Delvaux o Salvador Dalí. Y así, no es difícil percibir la influencia de temas tan queridos para ellos como el de *Gradiva*, la novela de Jensen donde un arqueólogo se obsesiona por una estatua griega desenterrada en una excavación, que Freud analizó en detalle como metáfora del buceo en el subconsciente y Dalí abordó de forma reiterada. O esa playa donde uno de los pretendientes de Pandora Reynolds –vago trasunto futurista– hace correr su bólido entre esculturas clásicas, al modo de las espectrales playas dalinianas. Pues no en vano la película está rodada en las inmediaciones de los paisajes de las Costa Brava que servían de referencia al pintor ampurdanés. Y no se duda en imitar la composición de alguno de sus cuadros más famosos, como la *Muchacha asomada a la ventana*, que inspira varios planos filmicos.

Con todo, ni esta ni ninguna otra de las obras citadas alcanza la complejidad que supo imprimir Alfred Hitchcock a las relaciones entre el retrato y el cine en su película *Vertigo*.

Su protagonista, *Scottie Ferguson* (interpretado por James Stewart), es un detective que trabaja para la policía de San Francisco. Durante una persecución por los tejados de la ciudad se queda colgado en lo más alto de un edificio, y el compañero que intenta ayudarlo cae y muere. El trauma le provoca vértigo, obligándole a renunciar a su trabajo.

Sin embargo, no puede negarse al encargo que le hace Elster, un viejo compañero de escuela que dirige la compañía naviera de su mujer Madeleine (interpretada por Kim Novak). Como un favor personal, le pide que la siga discretamente, pues teme que se suicide igual que su bisabuela, Carlota Valdés, con la que se identifica como si estuviese poseída por ella. El hechizo parece proceder de un retrato de esta antepasada que se exhibe en el museo de la ciudad, al que acude frecuentemente Madeleine, imitando ese modelo hasta en los menores detalles.

Poco a poco se crea una intensa relación entre Scottie y la mujer a la que vigila, hasta culminar en un apasionado beso en las caballerizas de una antigua misión española. Pero tras ello, de repente, Madeleine se escapa, sube al campanario donde él no puede seguirla –a causa de su vértigo– y se arroja al vacío. Su muerte provoca en el detective una nueva crisis de angustia y culpabilidad, por no haber podido salvar a la mujer que amaba.

Vagando por los lugares que han frecuentado juntos, torturado por su recuerdo, se encuentra con Judy Barton, muy parecida a la difunta, aunque Madeleine era rubia y Judy de pelo castaño. Su obsesión le lleva a recrear a Madeleine vistiendo y peinando a Judy como ella. Un *flashback* le revela al espectador (pero no al protagonista) que, en realidad, se trata de la misma mujer, contratada por su compañero de colegio por su parecido con la verdadera esposa. En realidad, no se tiró desde lo alto de la torre de la misión. Lo que vio caer fue el cadáver de la esposa de Elster vestida del mismo modo, arrojada por este, quien esperaba en lo alto para que Scottie sirviese de testigo en el aparente suicidio, tras el que se ocultaba un asesinato cuidadosamente planeado para quedarse con su empresa naviera.

James Stewart empieza a barruntar la verdad cuando en su habitación del hotel disfraza a Judy como si fuera Madeleine. Y se da cuenta de que son la misma persona cuando ella se pone el me-

dallón que llevaba la difunta, a la que dice no conocer, y heredado de Carlota Valdés, que lo luce en su retrato del museo. Entonces, la lleva a la torre de la misión para que confiese lo sucedido. Allí, ella cae accidentalmente y muere en el mismo lugar que la esposa de su amigo, a quien suplantó.

Como puede observarse, se trata de una truculenta historia con un giro argumental parcialmente presente en *Laura y Rebeca*, un inverosímil cambio de cadáveres, que en el caso de *Vértigo* sirve a Hitchcock como excusa para construir un relato necrófilo. El retrato desempeña en él un papel esencial, ya que sirve de modelo para el intercambio de papeles, constituyéndose en auténtico eje en torno al cual todo gira (*vértigo* deriva del latín *vertere*, que significa *dar vueltas*).

Así, cuando Scottie sigue a Madeleine hasta el museo, observa cómo ella imita en su propia persona varios de los detalles del cuadro: su bouquet de flores es idéntico al ramo del retrato, del que retiene otros pormenores, como el peinado, y en particular el moño en espiral.

Estamos, pues, ante una película sobre los mecanismos del deseo y el fetichismo: cómo la obsesión modifica el modo de ver la realidad, en un avance en espiral, motivo geométrico que se reitera a lo largo del metraje y que también se utilizó en los carteles, traduciendo la repetición de las situaciones, el giro sobre sí mismas. Pues estas avanzan mediante el impulso de una serie de movimientos contradictorios, que se dirigen tanto al pasado como al futuro, provocando la recurrencia, la copia, un retrato colgado en un museo que se utiliza como modelo para remodelar a una mujer según los patrones de otra, etc. Aquí, más que nunca, el retrato parece lo único fijo e inmutable cuando todo está sometido a vértigo y vaivén.

Debido a la forma de presentar esas repeticiones, los elementos referenciales y motrices no son sólo los personajes, sino también el espacio y el tiempo, que configuran ese avance en espiral. Además, aparecen espejos de un modo continuo, con lo que *Vértigo* se convierte en un mecanismo especular y especulativo, donde se muestran reflejos, reflexiones y trampantojos. No sólo trata de la representación, sino de la representación de la representación, con su *perspectiva en abismo*. Una parábola de la actividad artística.

Y como se trata de copias de copias, Hitchcock no sólo no oculta la artificiosidad de las imágenes, saturando los colores como en la secuencia del Golden Gate, sino que la subraya, porque deriva de la mirada de alguien obsesionado que, para colmo, padece vértigo. Y así dedica numerosos planos a mostrar cómo Judy es vestida, peinada y maquillada, para convertirla en una réplica de Madeleine.

Esto se observa muy bien en la escena de su fingido suicidio en el campanario de la misión, esa mareante sensación al modo de los grabados de Escher, como *Relatividad*, o las espirales del dibujante holandés, que tanto recuerdan la de *Vértigo*. Una secuencia, la de la escalera de la torre donde –como es bien sabido– Hitchcock utilizó el *efecto trombón*, un *travelling* de retroceso de la cámara combinado con un *zoom* de avance.

No es sólo un truco óptico o una mera propuesta visual, sino también emocional: expresa la mezcla de atracción y repulsión respecto a esa mujer que no se sabe muy bien si ha salido de la tumba, *de entre los muertos* (como reza el título en español). Es la imposibilidad de discernir cuándo la protagonista es ella misma o su disfraz, el vértigo de la personalidad y la identidad, tan importante en el género del retrato.

La faceta emocional de esa inestabilidad queda muy clara en la secuencia del Hotel Empire, cuando Judy disfrazada de –o transformada en– Madeleine termina en brazos de Scottie, en un prolongado beso. Ella sale del baño envuelta en un fantasmal halo verde, como resucitada. Sólo entonces él puede besar a Judy, cuando se convierte en otra, en lo que nunca ha sido, pues Madeleine supone una ficción, una muerta poseída a su vez por otra muerta, según el retrato de Carlota Valdés.

Por ello, tan pronto como Scottie la besa la habitación empieza a dar vueltas en un movimiento lento (de nuevo hay que recordar que *vértigo* procede del latín *vertere, girar*, y que esta recurrencia cinética supone una de las principales figuras de dicción en la película). Sus paredes se oscurecen, mientras una toma subjetiva del protagonista traduce su sensación de que se convierten en las de las caballerizas de la misión. El mismo lugar donde besó a Madeleine antes de que subiese a la torre para proceder a su fingido suicidio. Entonces duda, se da cuenta de que ya ha vivido eso. Y la evocación de las caballerizas desaparece, vuelve a la habitación del Hotel, completando el giro.

Esta secuencia produce una considerable desorientación en el espectador debido a su triple movimiento, ya que gira la habitación, giran los dos personajes y la cámara se acerca y se aleja con un *travelling* adelante y atrás, para expresar el ambiguo sentimiento de Scottie, su atracción-repulsión, el vértigo de no estar seguro de si está abrazando a Judy, a Madeleine o a Judy haciendo de Madeleine.

Pero, sobre todo, este juego combinado de complejas exploraciones del espacio subraya las diferencias entre las posibilidades de la imagen filmica, dotada de movimiento, y la inmovilidad de un retrato en un museo. O, lo que es lo mismo, la capacidad de la cámara cinematográfica para desmascarar toda una sofisticada tramoya de supercherías.

Nos permite, además, aventurar algunas conclusiones. Relatos como *El retrato oval* de Edgar Allan Poe y su plasmación en películas como *La caída de la Casa Usher* se hacen eco de la vieja creencia mágica que concibe la imagen, los espejos o la fotografía como un doble vampírico de lo real, capaz de atrapar el alma de la gente.

Al suscitar la cuestión del doble y del alma, aflora la noción del espectro, lo que convierte al retrato en un aliado perfecto para maleficios, beneficios y conjuros de todo tipo. Es decir, los poderes mágicos de cualquier representación, ese halo o aura que rodea las nociones tradicionales del Arte.

Tales privilegios permiten al retrato luchar contra sus condicionamientos espaciotemporales: perpetuar la imagen de un ausente más allá de su muerte o que las efigies de los reyes o jefes de Estado presidan actos que simbólicamente se ejercen en su nombre, aunque se hallen en otro lugar.

Pero también posibilitan al retrato para ejercer la función de umbral entre diferentes mundos y dimensiones, entre lo real y lo irreal, lo alcanzable y lo inalcanzable la frontera entre los vivos y los muertos (*Vértigo*, *El fantasma de la Sra. Muir* y, en otro sentido, *La caída de la casa Usher*). E incluso servir de puente entre los mitos eternos y sus encarnaciones concretas (*Pandora y el holandés errante*)

La metamorfosis simétrica a la del retrato como doble vampírico que mata es la que articula la historia de Pigmalión y Galatea, donde el primero esculpe una estatua de marfil, se enamora de ella y pide a la diosa Venus que le otorgue la vida, una vida convocada mediante el amor y el arte. Y quizá el más poético de los itinerarios filmicos de esa reintegración fantasmática de lo femenino sea *El retrato de Jennie*, donde el único modo de retener a la protagonista es pintarla, porque se desvanece como la niebla entre los dedos. Pero cabe percibir una interesante variación en *Pandora y el holandés errante*.

Vértigo constituye, seguramente, el caso más extremo y manierista. Ahora bien, en su conjunto, las películas consideradas muestran hasta qué punto la pintura supone una especie de agujero negro para el cine, un quiste irreductible nimbado de un halo y estatuto ontológico propios, un cuerpo extraño incrustado en la pantalla, recurriendo incluso al color para distinguir su textura del blanco y negro del resto del relato filmico, como en *Jennie* o *El retrato de Dorian Gray*. Una característica que se acentúa con el retrato, porque suele suponer la representación estática de un personaje al que la película presta movimiento físico y desarrollo dramático.