

“Cuando yo me muera, nada de nuestro amor habrá existido nunca”.

Variaciones sobre *Vértigo**

Jean-Pierre Dupuy**

Traducción del francés al español de Luis Alfonso Palau Castaño***

Recibido: 16 de julio de 2012

Aprobado: 12 de diciembre de 2012

* La película de Alfred Hitchcock data de 1958. Mi querido editor, Benoît Chantre, me ha pedido que resuma su intriga para los lectores que no la hayan visto. Es un doble crimen el que me pide que cometa, en contra de mi voluntad. Primero, porque les voy a estropear a estos lectores el placer o mejor —como digo yo— el choque traumático de la primera vez. Pero sobre todo porque —por las razones profundas que aparecerán cuando se lea este capítulo—, *Vértigo* (como un objeto complejo) no se resume.

Sin embargo voy a tratar de hacerlo. Scottie Ferguson (interpretado por James Stewart) es un antiguo inspector expulsado de la policía a causa de su tendencia al vértigo, resultado de una persecución por los techos de San Francisco, la cual terminó mal, pues se mostró incapaz de impedir la caída mortal de un policia que trataba de ayudarlo. Gavin Elste, un viejo amigo de Scottie, le ha encargado vigilar a su esposa, Madeleine (interpretada por Kim Novak), cuyo extraño comportamiento deja temer su suicidio.

Pero la extraordinaria belleza de Madeleine Elster lo hace dudar. Después de muchas reticencias, acepta vigilarla. Scottie Comienza siguiéndola de lejos a sus extrañas peregrinaciones a través de San Francisco: la floristería, el cementerio de la misión Dolores, el museo de la Legión de honor y, finalmente, el Golden Gate Bridge, de donde la mujer se lanza a las frías aguas de la Bahía. Scottie la salva del ahogamiento, y termina por conocerla. Fatalmente, se enamora locamente de ella, un amor aparentemente recíproco. A partir de aquel momento, en lugar de seguirla, recorrerá en su compañía San Francisco y sus alrededores.

La tendencia al suicidio de Madeleine le parece cada vez más evidente. Comprende que ella está obsesionada por el espectro de Carlota Valdez, su bisabuela, la cual se había suicidado después de que su hija (la abuela de Madeleine) le fuera arrebatada por su rico amante. Mientras se hallaban en la misión franciscana de San Juan Bautista, impotente debido a su vértigo, Scottie no pudo impedir que Madeleine subiera a lo alto del campanario y se precipitara al vacío. Tan solo tuvo tiempo para ver caer su cuerpo, aplastándose en el techo de tejas rojas.

(Continúa en la página siguiente...)

** Esta traducción corresponde al capítulo VII del libro de Jean-Pierre Dupuy, *La marca de lo sagrado*, Paris: Carnet Nord, 2008, pp. 255-280. Se conserva el formato editorial del texto en francés. Esta traducción fue revisada y corregida por María Elena Valencia B. (N. del T.).

*** Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana. Diploma de Estudios Avanzados del Instituto de Historia de las Ciencias y de las Técnicas de París. Doctor en Historia y Filosofía de las Ciencias, Universidad París I, Panteón-Sorbona. Profesor titular en Historia de la Biología, Jubilado de la Escuela de Estudios Filosóficos y Culturales, Profesor emérito de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Correo electrónico: lapalau@une.net.co (N. del T.).

Después de este incidente, Scottie roza la psicosis. Aunque declarado inocente por un jurado que concluyó que Madeleine se había suicidado, hay un coronel que por medio de insinuaciones crueles, no tuvo compasión con él en el campo moral, reprochándole por segunda vez su incapacidad para prevenir una caída fatal. Horribas pesadillas asaltan a Scottie. Finalmente es hospitalizado en una clínica donde la música de Mozart no contribuye para nada a sacarlo de su depresión.

Posteriormente, vemos a Scottie vagando por las calles de San Francisco, creyendo reconocer a Madeleine en todos los lugares donde estuvo con ella. Un día, ve en la calle a una mujer que se le parece. La sigue hasta su habitación en el hotel Imperio, la aborda y logra enterarse de que se llama Judy Barton, que procede de Kansas y que trabaja como empleada en un gran almacén de la ciudad. Insistiendo, logra persuadirla para que salga con él.

La fuerza extraordinaria del realizador nos hace penetrar en la mente de Judy. Ella era "Madeleine", cómplice de Elster en el asesinato de su mujer, la verdadera Madeleine Elster. Fue Judy quien subió a la parte alta del campanario donde la esperaba Elster con el cadáver de su mujer, que arrojó entonces al vacío.

En la última parte de la película, vemos a Scottie transformando poco a poco a Judy en la Madeleine que lo obsesionaba: vestidos, peinado, poses, todo, hasta el más mínimo detalle. Horrorizada al comienzo, Judy se deja finalmente transformar por completo, pues ha comprendido que Scottie, al que ella ama, solo la amará a ese precio.

Cuando todo está consumado, Judy comete un error fatal. Se pone el collar que se creía había pertenecido a su bisabuela Carlota Valdez, y que ella conservó. Scottie comprende finalmente la trampa en la cual ha caído. Lleva nuevamente a Judy a la misión de San Juan Bautista. Dominando su vértigo, la arrastra a la fuerza hasta la cima del campanario y obtiene de ella la verdad. Surge una forma negra. Lanzando un grito de horror, Judy retrocede y cae al vacío. La monja que acaba de aparecer, toca arrebatado.

Auto-referencias

Virtuoso de las paradojas de la auto-referencia, Jorge Luis Borges escribe en alguna parte: “¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los personajes de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben, leen y tratan de entender, y en el que también los escriben”¹.

Volviendo sobre mi pasado, me parece que no solamente he sido un espectador fiel de *Vértigo*, sino que mi vida se encontraba inscrita en esta ficción desde el instante en que la conocí. Sé que esta experiencia es común a muchos, a todos aquellos para quienes la obra maestra de Hitchcock, mucho más que una película, constituye una parte importante de sus vidas. No diré nada más, frente al temor de dejarme llevar por confidencias que no serían admisibles. Me basta precisar que es la primera vez que hablo acerca de esta obra y que además es la primera vez que me esfuerzo por analizarla. El miedo a que esto fuera suficiente para destruir su encanto, explica probablemente esta extraña laguna. Acaso en *El amor y el Occidente*, Denis de Rougemont no decía: “*La novela de Tristán* nos es «sagrada» en la medida exacta en que se considerará que se comete un «sacrilegio» tratando de analizarla”². Este es precisamente el sentimiento que experimento al desvelar estas reflexiones: romper un tabú, traspasar un límite.

A través del regreso a mi pasado, exigido por el esfuerzo de análisis que implica la redacción de este capítulo, percibo ahora que mi pasión por la lógica, la filosofía y la metafísica se debe al choque emocional que me causó el primer contacto con esta película cuando se estrenó en Francia. Tenía yo diecisiete años. Mis trabajos más abstractos, mis investigaciones más abstrusas, están tejidas (ahora lo sé) en la trama inexorable de su intriga. La auto-referencia, la autotrascendencia, el tiempo circular, esa figura extraña de la autoexteriorización mediante la cual el interior de un sistema se proyecta en el exterior de él mismo, la catástrofe que revela el sentido de los acontecimientos que la preceden, todos estos temas y muchos otros que constituyen mis obsesiones –y que he presentado desde el prefacio de este libro–, es claramente *Vértigo* el que me las ha inculcado. No se trata propiamente de una interpretación de *Vértigo* la que propondré aquí, sino más bien una interpretación de mis propios trabajos a la

¹ Jorge Luis Borges. “Magias parciales del Quijote” in *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1979. p. 55.

² *Op. cit.* Subrayado de Dupuy.

luz de esta obra. Hablaré sobre todo de la metafísica en tiempos de catástrofes, uno de mis temas de reflexión desde hace muchos años, y del tema central de mis últimos libros, incluido este.

Del modo de existencia de Madeleine

El que ha sido no puede luego no haber sido; en lo sucesivo, ese hecho misterioso y profundamente oscuro de haber sido es su viático hacia la eternidad.

Fragmento de *Lo Irreversible y la nostalgia*, colocado en la fachada número 1, quai aux Fleurs, Paris IV°, donde vivió Vladimir Jankélévitch desde 1938 hasta su muerte, en 1985.

Diré “Madeleine”, como todo el mundo, para designar el ser del cual Scottie se enamora. Como todo el mundo, cometeré este error, puesto que se trata de un error. Existe, en la ficción inventada por Hitchcock y llamada *Vértigo*, una sola Madeleine: Madeleine Elster, la esposa de Gavin Elster, la que Scottie designa –bien cerca del desenlace– como “*the real wife*”. El personaje que llamamos “Madeleine”, y que deberíamos llamar “la falsa Madeleine”, “la pseudo-Madeleine” o “la Madeleine entre comillas”, es un personaje ficticio. Entendámonos: un personaje ficticio en la ficción que llamamos *Vértigo*.

En un artículo que constituye la biblia en el ámbito de la filosofía analítica, el norteamericano David K. Lewis, lógico y metafísico, se ha esforzado en construir el concepto de “*truth in fiction*” (la verdad en la ficción)³. Lewis supone una convención implícita entre el narrador y el lector (o espectador). El narrador aparenta decir la verdad respecto a los hechos de los que tiene conocimiento, y el lector (el espectador) aparenta tomarlo al pie de la letra. Lewis reconoce que su teoría no abarca todos los casos posibles; por ejemplo, cuando el narrador aparenta mentir (comprendámoslo bien: respecto a la convención de verdad *dentro de la ficción*). Entonces, admite Lewis, la ficción se introduce en la ficción. Esta iteración en sí no es un problema –dice él– pero plantea la siguiente pregunta: “¿Por qué la reiteración no se estrella contra sí misma? ¿Cómo hacemos para distinguir el aparentar del aparentar que se aparenta?”. A esta pregunta, el más grande metafísico del siglo XX nos confiesa que no tiene nada que responder.

Madeleine es un personaje ficticio, ficticio dentro de la ficción. Su muerte nos hace claridad sobre su modo de existencia. La muerte de Madeleine no pone simplemente fin a su existencia sino que produce ese efecto inverosímil de que Madeleine nunca habrá existido, mientras que incluso antes de morir, como todo ser real, como todo ser de ficción, era verdad que ella existía.

³ David K. Lewis. “Truth in Fiction”. *Philosophical Papers*. Vol. I, New York: Oxford University Press, 1983.

“La muerte transforma toda vida en destino”; quizá esto sea verdad en general pero, en el caso de Madeleine, la muerte hace del pasado (y del amor pasado), no algo que tuvo lugar y ya no existe, sino más bien algo que nunca habrá existido.

En el momento de lanzarse al césped de San Juan Bautista, hacia Gavin Elster, quien la hizo (en el sentido de fabricado –“*made over*”–), Madeleine sabe eso. Es el momento más doloroso de la película, donde me parece que todo se juega. Para aceptar esta tesis, es necesario admitir que el personaje principal es Madeleine, la falsa Madeleine, y no Scottie. Las feministas que acusan a Hitchcock de hacer cine de hombre no pueden seguir equivocándose. Madeleine sabe que su muerte inminente va a hacerla entrar en una nada más absoluta que la de la muerte. Sus últimas palabras –las últimas que nunca habrá pronunciado– deben ser entendidas como la tentativa ingenua y desesperada de conjurar la angustia infinita que la sobrecoge ante el abismo:

Madeleine: *You believe that I love you?*

Scottie: *Yes.*

Madeleine: *And if you lose **me**, you'll know that I loved you and wanted to go on loving you.*

Scottie: *I won't lose you*⁴.

El solo título de la novela de Boileau-Narcejac (en la cual los guionistas de *Vértigo* se han inspirado) ilustra el abismo que separa la intriga policíaca que los dos cómplices han preparado, del vértigo metafísico que Hitchcock escenifica. *De entre los muertos*; no, Madeleine nunca podrá regresar de entre los muertos, bajo la forma de Judy por ejemplo, puesto que para regresar, es preciso haber venido a la existencia una primera vez. No, no es verdad (como tantos comentaristas lo han dicho y repetido después del propio Hitchcock) que Scottie –cuando descubre la naturaleza de la trampa en la que ha caído– ama a una muerta. La necrofilia es un tema ridículamente benigno comparado con lo que aquí se juega. En las frases pronunciadas por Madeleine –las primeras y las últimas desde el fondo de su corazón– las primeras y las últimas que no figuran en el guion escrito por Elster, el elemento problemático es el referente del pronombre personal de la primera persona: “*I*”, en inglés. Este “*I*” no puede referirse a Judy, a la que Scottie no conoce. Solo se puede referir a Madeleine, pero la que pronuncia estas palabras sabe que ella no es Madeleine, así como la actriz que encarna a Fedra sabe que ella no es Fedra, cualquiera sea el fervor con el que pronuncie en escena su grito de amor desgarrador:

⁴ M.: “¿Sabes que yo te amo? S.: “Sí” M.: “Y si tú *me* pierdes, sabrás que yo te amaba y que yo quería continuar amándote” S.: “No voy a perderte”. Traducción de Dupuy...

En vano en los altares mi mano quemó el incienso
Mientras mi boca imploraba el nombre de la diosa;
Yo adoraba a Hipólito; y viéndolo sin cesar
Al pie mismo del ara que yo hacía humear
Todo lo ofrecía al Dios que no osaba nombrar.

Lo que tiene de dulce la muerte es que la persona muerta continúa viviendo en el espíritu de los que la recuerdan. De un amor muerto se puede al menos decir (cualquiera haya sido la amargura, la cólera o el resentimiento que sigan a su fallecimiento) que *fue*. Pero la muerte de Madeleine hace *falsa* la frase que Scottie pronuncia cuando se acerca a Judy en lo alto del campanario: “*I loved you so, Madeleine*”⁵. *Fue* verdad que Scottie amó a un ser llamado Madeleine. Ahora que ella ha “muerto”, no es verdad que Scottie *hubiera amado* a Madeleine. Judy y Scottie se abrazan, y el guion dice:

*Scottie's eyes are tight with pain and the emotion of hating her and hating himself for loving her*⁶.

¿A quién se refiere pues este pronombre personal femenino, complemento de objeto directo, “*her*” en inglés? Estaríamos tentados a decir que a Judy, a su cuerpo carnal, a sus labios pulposos, a sus generosas caderas.

Sin embargo, al ruego de Judy:

*Love me... keep me safe*⁷,

Scottie responde con un murmullo dirigido a sí mismo:

*Too late... too late... there's no bringing her back*⁸,

“*Her*”, esta vez, se refiere sin ambigüedad a Madeleine, ese fantasma, ese espectro.

“*There is no bringing her back*”: el sentido de esta frase no es, de ningún modo, que no se regresa de “entre los muertos” –como en *Las Diabólicas* de la misma pareja Boileau-Narcejac– sino que no se regresa de la nada ontológica.

Era verdad que Madeleine sabía todo eso. Es el turno para Judy de saberlo en el presente. Ella, que acaba de suplicar a Scottie de que la proteja del peligro y de la muerte, no puede sino desprenderse de su abrazo cuando surge la figura en negro. Es la cuarta vez que Scottie es incapaz de impedir una caída (el policía, la verdadera Madeleine, la falsa Madeleine, y ahora Judy), pero para Judy, es la primera y la última vez que se abandona al desespero.

⁵ “Te amé tanto, Madeleine”.

⁶ “Los ojos de Scottie le arden terriblemente, a tal punto es fuerte la emoción que experimenta al odiarla, y al odiarse a sí mismo por amarla”.

⁷ “Ámame, protégeme”.

⁸ “Demasiado tarde, es ya demasiado tarde. Es imposible hacerla regresar”.

La catástrofe y el tiempo

El modo de existencia de Madeleine exige una metafísica muy particular para ser descrito. Las modalidades (posible, necesario, contingente; temporalidad; predicado de existencia) obedecen aquí a reglas inhabituales que escapan completamente, por ejemplo, a la axiomática de David K. Lewis, el “Leibniz del siglo XX”. Se puede tener la siguiente configuración: un objeto posee la propiedad P hasta el tiempo t; después de t, no solamente el objeto ya no posee la propiedad P, sino que no es verdad que haya alguna vez tenido la propiedad P. El valor de verdad de la proposición: “El objeto O tiene la propiedad P en el instante τ ” depende pues del momento en que esta es enunciada. Muchos itinerarios filosóficos me han llevado a formular una teoría de las modalidades que acepta este tipo de restricción. He buscado en Heidegger, Bergson y su alumno Sartre, pero también en la filosofía de la mecánica cuántica.

Bergson enuncia ideas parecidas cuando reflexiona acerca de la creación artística, en su texto “Lo posible y lo real”, que data de 1930, donde escribe: “Creo que se terminará por encontrar evidente que el artista está *creando lo posible al mismo tiempo que lo real* cuando ejecuta su obra”. Y precisa: “A medida que se crea la realidad, imprevisible y nueva, su imagen se refleja detrás de ella en el pasado indefinido; encontramos así que ha sido posible en todo tiempo, aunque es en este preciso momento cuando *comienza a haberlo sido siempre*, y he aquí por qué decía que su posibilidad, la cual no es anterior a su realidad, la habrá precedido una vez aparecida la realidad”⁹.

Por mi parte, fue al pensar la obra de destrucción como llegué a consideraciones similares. Siguiendo los pasos de esos tres “hijos de Heidegger” que fueron Hannah Arendt, Hans Jonas y sobre todo Günther Anders, me interesé particularmente en el tema de la auto-destrucción de la especie humana. La muerte de Madeleine es, en un sentido, la metonimia de la desaparición de la humanidad. Ahora ya sé que para mí fue lo inverso: si llegué a trabajar sobre un objeto tan singular fue porque la desaparición de la humanidad se me apareció como la metonimia de la muerte de Madeleine.

En lugar de resumir mi proceso, puesto que este libro da testimonio completo de ello, prefiero ilustrarlo por medio de una parábola magnífica. Fue Günther Anders quien la concibió y con ella comienzo mi *Pequeña metafísica de los tsunamis*.

Noé estaba cansado de representar los profetas de la desgracia y de anunciar sin cesar una catástrofe que no llegaba y que nadie tomaba en serio. Un día,

[...] se vistió con un saco viejo y puso cenizas en su cabeza. Este gesto solo le era permitido al que lloraba su hijo querido o su esposa. Vestido con el traje de la verdad, actor del dolor, regresó a la ciudad, decidido a atraer en su favor la curiosidad, la ma-

⁹ Henri Bergson. *Obras escogidas*. México: Aguilar, 1963. p. 1023. El subrayado es de Dupuy.

lignidad y la superstición de sus habitantes. Pronto, tenía reunida en torno a él una pequeña multitud de curiosos, y las preguntas no se hicieron esperar. Se le preguntó si alguien había muerto y quién era ese muerto. Noé les replicó que muchos habían sido los muertos y -haciendo reír a sus escuchas- que esos muertos eran ellos. Al preguntarle que cuándo había ocurrido tal catástrofe, él les respondió: "Mañana". Aprovechándose entonces de la atención y del desconcierto, Noé se levantó en toda su grandeza y habló así: "Pasado mañana, el diluvio será algo que habrá existido. Y cuando el diluvio haya sido, *todo lo que es nunca habrá existido*. Cuando el diluvio haya arrastrado todo lo que es, todo lo que habrá sido, será ya demasiado tarde para recordarlo, pues ya no habrá nadie. Entonces, no habrá diferencia entre los muertos y los que los lloran. *Si vine ante vosotros es para invertir el tiempo*, es para llorar hoy los muertos de mañana. Pasado mañana será demasiado tarde". Cuando hubo terminado de decir esto, regresó a su casa, se deshizo de su vestido, de la ceniza que recubría su rostro y se fue a su taller. En la tarde, un carpintero tocó a su puerta y le dijo: "Déjame ayudarte a construir el arca, *para que eso se vuelva falso*". Más tarde, un plomero se les unió a los dos diciendo: "Llueve sobre las montañas, dejadme que os ayude, *para que eso se vuelva falso*"¹⁰.

La metafísica temporal que estructura la parábola de Noé, según Anders, es la misma que subtiende la paradoja de Jonás, comentada en el capítulo anterior, a propósito del Apocalipsis nuclear. La paradoja de Jonás, es decir, la paradoja de la profecía de la desdicha, se presenta, como lo hemos visto, de la siguiente manera: hacer creíble la perspectiva de la catástrofe exige que se acreciente la fuerza ontológica de su inscripción en el porvenir. Los sufrimientos y las muertes anunciadas se producirán inevitablemente, como un destino inexorable. El presente conserva la memoria de estas y el espíritu puede proyectarse en la poscatástrofe, tratando el acontecimiento bajo la forma del *futuro anterior*. Existe un momento en el punto de vista, del cual se puede decir que la catástrofe *habrá tenido* lugar: "Pasado mañana, el diluvio será algo que *habrá pasado*". La lengua inglesa llama al futuro anterior "futuro perfecto" (*future perfect*). ¿Qué es entonces lo "perfecto" en el futuro anterior, que no lo es en el tiempo gramatical que llamamos simplemente "futuro"? Este último refleja una propiedad negativa del porvenir, a saber: que es fundamentalmente indeterminado. Le falta al porvenir esa propiedad que el pasado posee plenamente: la fijeza de lo que está determinado. Ahora bien, el futuro anterior logra este prodigio de concederle al futuro –por tanto al porvenir– la propiedad de fijeza de lo que está determinado. Pues desde el punto de vista del pasado mañana, mañana pertenece al pasado.

La paradoja está en que si se logra *fixar* demasiado el porvenir catastrófico, se habrá perdido de vista la finalidad de la operación metafísica, cual es precisamente, motivar la toma de conciencia y la acción con el fin de que la catástrofe *no se produzca*: "Déjame ayudarte a construir el arca, *para que eso se vuelva falso*".

¹⁰ Cito acá las páginas 84 y 85 del libro de Thierry Simonelli, *Günther Anders. De la désuétude de l'homme*, Ed. del Jasmín, 2004 (Dupuy subraya). Simonelli sigue de cerca el texto alemán del primer capítulo del libro de Anders, no traducido al francés en aquel entonces: *Endzeit und Zeitenende [Tiempo del fin y fin del tiempo]*, Munich, C. H. Beck, 1972. Anders ha contado en otra parte, y bajo otras formas, la historia del diluvio, en particular en *Hiroshima está por todas partes*.

La solución que he propuesto a esta paradoja consiste en considerar el acontecimiento catastrófico como un destino y, simultáneamente, como un accidente contingente; podría no producirse incluso si, en el futuro anterior, aparece como necesario. Esta es la metafísica de los humildes, de los ingenuos, de los “no-hábiles”, la cual consiste en creer que si un acontecimiento marcador se produce, por ejemplo una catástrofe, es porque no podía dejar de producirse; al mismo tiempo que se piensa que mientras no se ha producido, no es inevitable. Es pues la actualización del acontecimiento –el hecho de que este se produzca– lo que crea retrospectivamente la necesidad.

Esta metafísica es la del relato sagrado. Vamos a ver cuál es la de *Vértigo*. No se debe pensar que le estoy aplicando aquí un esquema de pensamiento completamente hecho a la obra maestra de Hitchcock, puesto que -ahora lo sé- fue el trabajo subterráneo de *Vértigo* dentro de mí el que me hizo descubrir, muchas décadas después, dicho esquema.

El objeto del deseo

En 1941, año de mi nacimiento, el genial Adolfo Bioy Casares –el amigo y compañero de Jorge Luis Borges– publicó en Buenos Aires una de las obras maestras de la literatura mundial del siglo XX, *La invención de Morel*¹¹. El narrador, un fugitivo perseguido por la policía política de su país, encuentra refugio en una isla que él cree desierta, abandonada por sus habitantes después de una terrible epidemia. Rápidamente descubre que no está deshabitada, que seres humanos pueblan esa isla, y entre ellos una mujer, Faustina, de la cual se enamora locamente. Sin embargo, él no quiere acercarse ni a ella, ni a sus compañeros, de miedo a ser reconocido y denunciado. Se producen acontecimientos dramáticos, que son seguidos por el héroe a distancia, pero grande es su estupefacción cuando se entera de que dichos eventos se repiten idénticamente cada semana. El narrador se da cuenta de que esos seres que él ha considerado humanos eran, de hecho, imágenes animadas en tres dimensiones, proyectadas por una máquina inventada por Morel, uno de los fantasmas que pueblan la isla. Morel filmó la última semana de vida de un grupo –por tanto la suya– para estar por siempre unido a Faustina en una repetición eterna. El narrador decide deslizarse en la máquina y volverse él mismo una imagen, con la esperanza de que algún día esta técnica le permita penetrar en el alma de Faustina.

Regresemos a *Vértigo* y a la metafísica bergsoniana que subtiende el relato. Una vez “muerta”, no es verdad que Madeleine *haya existido alguna vez* y,

¹¹ Trad. fr. A. Pierhal in Adolfo Bioy Casares. *Romans*. Laffont, 2001. *La invención de Morel* <Bogotá: Norma, 1993>, obra maestra relativamente oscura, sin embargo ha inspirado muchas películas, en la historia del cine –por ejemplo la obra maestra de Alain Resnais, *El último año en Marienbad*– así como en televisión, la serie estadounidense *Lost*.

sin embargo, hubo una época en que ella existió. Más que la maquinación y el guion de Elster, fue el amor de Scottie el que realizó el milagro. ¿Podemos amar un personaje de ficción y por ello mismo darle existencia? Se puede realizar en una ficción puesto que es posible producirlo *en la vida*. Todo enamorado de Madeleine me comprenderá.

Yo tenía diecisiete años y quedé locamente enamorado de Madeleine. Fue un flechazo amoroso. La primera vez, me quedé pegado al sillón durante tres sesiones seguidas, como se podía hacer en aquella época, sin tener que salir de la sala para pagar de nuevo. Regresé a saciar mi pasión muchas veces más en las tres semanas siguientes. En los cincuenta años posteriores, quizá ya he reencontrado a Madeleine unas cincuenta veces. Solo hay un remedio para este tipo de obsesión: como el narrador de *La invención de Morel*, entrar en la película, volverse uno mismo personaje, hacerse imagen y decir a Madeleine lo que Scottie dice a Judy cuando penetra en su habitación del hotel Imperio: "I just want to see you as much as I can!"¹². Estar con Madeleine, verla, sin tocarla; para gran desespero de Judy, que protesta: "*Nothing would happen? –No. –That's not very complimentary!*"¹³.

Para llenar este vacío, yo me interesaba en Kim Novak. Febrilmente, me documentaba sobre ella lo mejor que podía en esas revistas de farándula que aún no se llamaban en Francia "People". Fatalmente, cometí el error de categoría que comete Scottie al buscar a Madeleine en Judy.

Madeleine solo existe por el amor de Scottie. La autenticidad de este amor es, sin embargo, dudosa. ¿Por qué Scottie ama a Madeleine y quiere poseerla? Porque ella está poseída por Carlota y, por tanto, no puede poseerla. ¿Por qué está fascinado con ella al punto de perder la cabeza? Porque ella misma está fascinada por la muerte. Estamos aquí en el terreno de Denis de Rougemont cuando analiza el mito de Tristán e Isolda. Parafraseo la cita de Rougemont (que hice en el capítulo III), simplemente remplazando los nombres propios del mito por los de la ficción hitchcockiana: "No pensamos que Scottie pueda alguna vez casarse con Madeleine. Ella es el tipo de mujer con la que uno no se casa, pues entonces se la dejaría de amar ya que ella dejaría de ser lo que es. Imaginad esto: ¡Señora Scottie (o bien señora Ferguson)! Es la negación de la pasión"¹⁴. La castidad voluntaria del caballero casado, analizada por Rougemont, es un eco perturbador de la impotencia de Scottie sobre la cual la película insiste fuertemente. Una de las escenas más insoportables es la de la investigación sobre los lugares mismos del (falso) suicidio. ¡Oh! la carga increíble de equivocación en

¹² "Lo que quiero, es precisamente verla lo más posible".

¹³ "¿Y nada ocurriría? - No - No se puede decir ¡que esto sea un cumplido!".

¹⁴ *El Amor y el Occidente*, pp. 46-47.

la mirada del coronel (maravilloso Henri Jones, que se apagó en 1999), cuando pronuncia esas palabras crueles que el impotente no cesa de repetirse a sí mismo:

[Mr. Elster] Could not have anticipated that Mr. Ferguson's "weakness", his "fear of height", would make him powerless when he was most needed¹⁵.

Denis de Rougemont concluye: "Victoria de la «pasión» sobre el deseo. Triunfo de la muerte sobre la vida"¹⁶. Otra resonancia perturbadora: hay, en el mito de Tristán, dos Isoldas: Isolda la Rubia, la esposa del rey Marc y la pasión de Tristán, e Isolda la de las blancas manos, con la que Tristán se casa...

Scottie no puede poseer a Madeleine porque ella está poseída por Carlotta Valdez, pero es porque ella está poseída por otro Scottie que quiere poseerla. El deseo de posesión y de control se abisma necesariamente en su contrario: la impotencia. Sobre este giro fatal, la película regresa una y otra vez, en un movimiento en espiral que constituye su forma misma. Comienza de manera anodina en el relato que Gavin Elster hace del extraño comportamiento de su mujer. Relata su extrema excitación cuando ella llegó a San Francisco, ciudad que descubría por primera vez:

Her delight was so strong, so fiercely possessive! These things were hers. And yet she had never been here before. [...] There was something feverish about the way she embraced the city. She possessed it¹⁷.

Luego viene la descripción del cambio brutal que se produce en Madeleine un cierto día:

I don't know what happened that day: where she went, what she saw, what she did. But on that day, the search was ended. She had found what she was looking for [...] And something in the city possessed her¹⁸.

De esta manera, la relación de Madeleine en la ciudad toma la forma de lo que un lógico llamaría una "jerarquía subyugada". Madeleine está poseída por la que ella misma querría poseer, de la misma manera que –según Carlyle citado por Borges– somos escritos por aquello mismo que escribimos.

Es en este momento cuando Scottie, en la misión de San Juan Bautista, se cree por fin libre de poseer a Madeleine, es decir, de establecer su pleno control sobre ella:

¹⁵ "[Sr. Elster] no podía en ningún caso prever que la "debilidad" del señor Ferguson, su "fobia a las alturas", le haría impotente precisamente en el momento en que se tendría más necesidad de él".

¹⁶ *Op. cit.* p. 47.

¹⁷ "Su alegría era tan grande, ¡el placer de la posesión tan ardiente! Todas estas cosas estaban en ella. Y sin embargo, ella no había venido aquí nunca antes [...] Había algo de febril en la manera cómo ella tomaba posesión de la ciudad". Subraya Dupuy.

¹⁸ "No sé lo que pasó aquel día, a dónde fue, lo que vio, lo que hizo. Pero ese día, su búsqueda terminó. Había encontrado lo que buscaba [...] Y algo en la ciudad tomó posesión de ella". Subraya Dupuy.

*No one possesses you... you're safe with me... my love...*¹⁹

cuando él la pierde para siempre.

Pero la pesadilla de Scottie apenas si acaba de comenzar. El horror alcanzará su apogeo cuando, habiendo transformado a Judy en Madeleine, habiendo hecho finalmente de esta su criatura, es decir, un ser que él habría creado, fabricado por entero, comprenderá que lo único que ha hecho es rehacer exactamente, en todos y cada uno de los detalles, hasta en la forma del peinado, lo que Elster ha hecho de la misma Judy. El brillo de esta revelación nos sumergirá en el abismo (¿abismo?) cuando nosotros, espectadores, nos demos cuenta de que, en el mismo momento, este automatismo de repetición que envía a Madeleine dos veces hacia la muerte, es igualmente disparado por la operación inicial que Hitchcock efectuó sobre Kim Novak con la crueldad (por no decir el sadismo) que sabemos.

El grito de rabia y de despecho que Scottie no puede reprimir en el momento en que se entera de lo que nosotros –espectadores– sabemos desde que hemos penetrado en la mente de Judy es tan mediocre y lastimoso como perturbadoras eran las palabras de angustia y de amor de Madeleine cuando se aprestaba a entrar en la nada:

Who was at the top when you got there? Elster? With his wife? [...] And she was the one who died. Not you. The real wife. You were the copy, you were the counterfeit²⁰.

Y un instante más tarde,

*You played his wife so well, Judy! He made you over, didn't he? Just as I've done. But better!*²¹

La envidia, esa pasión destructora, toda la envidia del mundo se encuentra condensada en ese “*but better!*”. La Madeleine que Scottie ha creado y fabricado es solamente una copia mediocre, una pálida falsificación de la Madeleine lograda por Elster que, a su vez, no es más que una falsificación de la única *real wife*, Madeleine Elster. La Madeleine de Scottie solamente es una copia de copia, es decir, un simulacro del objeto real, cuyo único interés reside en lograr cobrar la fortuna por su presunto suicidio. No se podría nombrar con más fuerza e ironía devastadora la inanidad del deseo.

Lo que contraría a Scottie en ese momento de revelación no es que Judy fuese la amante de Elster –¡a Scottie no le interesa en absoluto Judy!– sino que él, Scottie, hubiera recreado más mal lo que Elster ya había hecho. Para concluir, diremos: Scottie ha sido la presa del *deseo mimético*. Solo ha deseado

¹⁹ “Nadie te posee [...] Tú estás a salvo conmigo [...] Mi amor”.

²⁰ “¿Quién estaba en lo alto [del campanario] cuando llegaste allí? ¿Elster? ¿Con su esposa? [...] Y la que murió era ella. No tú. La verdadera mujer. Tú, tú eras la copia, la falsificación”.

²¹ “¡Has representado el papel de su esposa tan admirablemente, Judy! Te rehizo de nuevo ¿Fue claramente eso? Exactamente como yo lo he hecho. Pero ¡él lo ha hecho *mucho mejor* que yo!”

a Madeleine porque a ella la poseía otro; no Elster sino Carlotta. La revelación para él no es teórica sino práctica, solo ha deseado una *imagen* fabricada por otro. Esto lo comprende desde el interior puesto que él, a su vez, fabricó la misma imagen. Que “Madeleine” solo fuera una imagen es algo que él sabe porque en el presente se da cuenta de que la copió servilmente.

El sentido del pasado

Una de las dos novelas inacabadas que Henry James dejó en el momento de su muerte se llama *The Sense of the Past*²². James era amigo de H. G. Wells y quiso reescribir a su manera *La máquina del tiempo*²³ de este último. La novela de James es muy compleja, pero ha sido objeto de un análisis admirable por parte del poeta inglés Stephen Spender, en su ensayo *The Destructive Element*, análisis que, a su vez, le inspiró a Jorge Luis Borges una obra maestra metafísica, *La flor de Coleridge*²⁴. De allí extraigo el siguiente resumen de la novela de James:

En *The sense of the past*, el nexa entre lo real y lo imaginario (entre la actualidad y el pasado) no es una flor [como en el texto de Coleridge que da su título al ensayo de Borges] sino un retrato del siglo XVIII, el cual representa misteriosamente al protagonista, quien, fascinado por este, consigue trasladarse a la fecha en que fue realizado. Entre las personas que encuentra, figura, necesariamente, el pintor; este lo pinta con temor y con aversión, pues intuye algo desacostumbrado y anómalo en esas facciones futuras... James crea, así, un incomparable *regressus ad infinitum*, ya que su héroe, Ralph Pendrel, se traslada al siglo XVIII porque lo fascina un viejo retrato, pero ese retrato requiere, para existir, que Pendrel se haya trasladado al siglo XVIII. *La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje*²⁵.

No sé si Alec Coppel y Samuel Taylor conocían la novela de James, el ensayo de Spender o el texto de Borges, todos anteriores a la película, cuando escribieron el guión de *Vértigo*, pero las resonancias con la figura de Madeleine, fascinada por el retrato de Carlotta Valdez, que se rencarna en ella, son... vertiginosas. No sé si Chris Marker había leído a Borges cuando escribe “*El muelle*”^{26*}, una de las más brillantes interpretaciones de *Vértigo*, pero la analogía de estructura con la novela de James produce escalofrío.

En el núcleo de mi reflexión sobre las catástrofes, he centrado esta misma metafísica temporal que toma la forma de un círculo que une el porvenir con el pasado y el pasado con el porvenir. El azar no logra explicar que yo haya encontrado así, cuarenta años más tarde, la figura central de *Vértigo*. Nunca ha dejado de habitarme. He llamado *tiempo del proyecto* –haciendo referencia

²² *El sentido del pasado*.

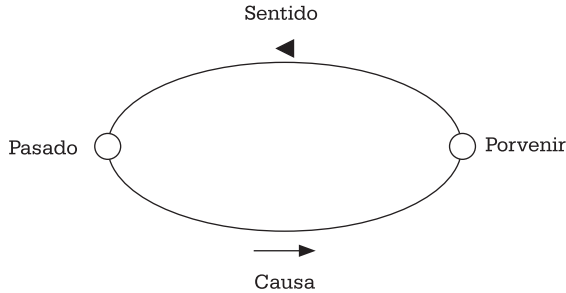
²³ Bogotá: Norma, 1994.

²⁴ Jorge Luis Borges. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1979.

²⁵ *Op. cit.* p. 19. Subraya Dupuy.

²⁶ * Dailymotion – La Jetée (1962) un vídeo Art et Création.rar

a Bergson y a Sartre— a esta metafísica de la temporalidad, que es (lo hemos comprendido) la metafísica que le conviene al profeta de la desdicha, y también, la forma misma del relato sagrado. Su forma es la siguiente:



Para que la experiencia del tiempo del proyecto pueda comenzar a existir es necesario que el círculo se cierre sobre su origen, que no es el pasado sino más bien el porvenir, el cual ha adquirido —por la operación metafísica del futuro anterior, como lo hemos visto— la propiedad de fijar el pasado. Si la estructura no se cierra en círculo, el tiempo del proyecto —que es una ficción metafísica— revela su estatuto de ficción, que es el *no haber existido nunca* y se hunde en la auto-destrucción. Las ilustraciones abundan, desde la profecía que no se realiza por haber sido enunciada públicamente (la paradoja de Jonas) hasta el caso del juez asesino que elimina a los individuos sobre quienes está “escrito” que van a cometer un asesinato (el *Zadig* de Voltaire, el cuento de Philippe K. Dick “Minority Report”, la nueva postura estadounidense llamada también “de juego preferencial”, etc.)²⁷.

La ficción (en la ficción) del círculo temporal que une a Madeleine con Carlotta es un modelo de elipse que se cierra sobre su punto de partida. Por el contrario, cuando Scottie (con la complicidad de Judy) trata de repetir la inmersión en el pasado que ha logrado Madeleine (ciertamente, para hundirse allí por siempre), el círculo no se cierra y aparece la tragedia. Conviene comprender la razón de ello, que se llama, en el universo hitchcockiano: el Mac Guffin. Recuerdo que el Mac Guffin es —en la explicación que de este le da Hitchcock a Truffaut— un “vacío”, una “nada”, pero un vacío y una nada que producen un efecto considerable²⁸.

¿Qué es lo que en *Vértigo* juega el papel de Mac Guffin? Lo que le impide al círculo cerrarse sobre su punto de partida. Scottie y Judy hacen un pacto, probablemente con el diablo, para viajar al pasado, volverse Scottie y Madeleine para salvar ese amor, pero debiendo tener muy claro, sin embargo (en esta fase), que nunca habrá existido. No sin tropiezos ni resistencia, por parte de Judy, el término del viaje es alcanzado —sin que haya habido necesidad de una máquina

²⁷ Se encontrará una teoría general de estos casos de “no cerrados” en mi texto: *Por un catastrofismo ilustrado*.

²⁸ Truffaut. *Hitchcock*. París: Gallimard, 2003.

a lo Wells—, dado que el deseo de control absoluto de Scottie, el impotente, fue ampliamente suficiente para proveer toda la energía necesaria. En ese mismo momento es cuando surge un objeto que impide el cierre causal del círculo temporal: el pretendido collar de Carlotta que hubiera debido desaparecer con Madeleine pues era causalmente imposible que Judy-que-se-ha-vuelto-Madeleine, todavía lo luzca. Es por esto que la verdadera forma de *Vértigo* no es el círculo, sino más bien el círculo que quiere cerrarse sobre sí mismo pero que no lo logra; es la espiral que desciende, el hundimiento remolinante en el abismo.

La paradoja de Alcmena. El amor más fuerte que el deseo mimético

Para concluir, me gustaría intentar una salida por fuera del universo infinitamente morboso de *Vértigo*, presentando una concepción del amor que lo haga escapar de la lógica perversa del deseo mimético. Se la debemos a Monique Canto-Sperber. Con el fin de introducirla, quiero hacer un paréntesis, contando una historia que me gusta mucho; es de mi amigo Heinz von Foerster —que en paz descansa— uno de los principales fundadores de la cibernética y, por lo mismo, uno de los pioneros de las ciencias cognitivas²⁹.

La historia ocurre en Viena a fines de 1945. El psiquiatra Victor Frankl acababa de regresar del campo de Auschwitz-Birkenau para descubrir que su esposa, sus padres, su hermano y otros miembros de su familia habían sido exterminados. El médico decidió retomar su profesión. Frankl habría de volverse célebre muy pronto gracias a la publicación de su gran tratado de “logoterapia”, *Man’s Search for Meaning* [“La búsqueda humana del sentido”], libro que habría de vender millones de ejemplares en el mundo de la posguerra, compitiendo con los progresos del psicoanálisis freudiano. La logoterapia es la técnica que Frankl perfeccionó haciendo hablar a los sobrevivientes sobre sus experiencias en los campos de muerte. Heinz von Foerster, quien fuera amigo de Frankl, nos cuenta el siguiente relato³⁰:

Numerosas historias horribles tuvieron como marco los campos de exterminio. Un hombre y su esposa habían sido detenidos en campos separados y se reencontrarán milagrosamente en Viena. Su felicidad apenas si duró seis meses. La mujer murió de una enfermedad contraída en el campo. El hombre se hundió moralmente. Su desespero era total. Ninguno de sus amigos lograba sacarlo de ese estado, ni siquiera con anotaciones del estilo: “¡Piensa que tu mujer hubiera podido fallecer antes de que os hubierais reencontrado!”. Finalmente persuadieron a este hombre de que consultara a Viktor Frankl, conocido por la confortación a la cual sometía a los sobrevivientes de la catástrofe. El hombre y Frankl se vieron muchas veces, conversaron durante horas y, finalmente, un día, Frankl se dirigió a él en estos términos: “Imaginemos que Dios

²⁹ Jean-Pierre Dupuy. *On the Origins of Cognitive Science*. MIT Press, 2008.

³⁰ En su libro, no traducido <aún en el 2008> ni al francés ni al inglés: *Wissen und Gewissen* [“Ciencia y conciencia moral”], Francfort: Suhrkamp, 1996.

me da el poder de crear una mujer exactamente como la suya; ella recordaría cada una de sus conversaciones, no habría olvidado ninguna de sus bromas, ni un solo detalle del cual no hubiera guardado recuerdo. Usted no podría absolutamente distinguir esta mujer de la que Usted perdió. ¿Quiere Usted que la haga salir de la nada?". El hombre permaneció silencioso un momento, luego se levantó y dijo: "¡No, gracias, doctor!". Le apretó la mano, partió y comenzó una nueva vida.

Heinz von Foerster quería comprender cómo este cambio tan espectacular se había podido producir. Viktor Frankl lo aclaró en estos términos: "Vea usted, Heinz, nos vemos a través de los ojos del prójimo. Cuando esta mujer murió, su marido se volvió ciego. Pero cuando *vio* que estaba ciego, ¡comenzó a ver!"³¹.

Esta es, al menos, la lección que Heinz von Foerster sacó de esta historia. Pero yo creo que se puede aún extraer otra, que prolonga la primera. ¿Qué es lo que este hombre *vio*, que no *veía* antes? La experiencia de pensamiento a la cual Frankl somete a su paciente le hace eco a uno de los mitos griegos más famosos, el mito de Anfitrión. Para seducir a Alcmena, la esposa de Anfitrión, y poder pasar una noche de amor con ella, Zeus toma la forma de Anfitrión.

A todo lo largo de esa noche –explica Monique Canto-Sperber– Alcmena ama a un hombre cuyas cualidades son en todos sus puntos, idénticas a las de su marido, pudiendo ser los dos, objeto de una sola y única descripción. Todas las razones que Alcmena tiene para amar a Anfitrión, las tiene para amar a Zeus, el cual tiene la apariencia de Anfitrión, puesto que Zeus y Anfitrión solo se distinguen numéricamente; son dos en lugar de uno. Por lo tanto, Alcmena ama a Anfitrión y no al que ha tomado su forma. Si se pretende explicar la emoción del amor mediante las proposiciones que la justifican o por las cualidades atribuidas a los objetos amados, ¿qué explicación racional dar de ese "algo" que Anfitrión posee y que Zeus no, y cómo se explica que el amor de Alcmena solo se dirija al primero y en ningún caso al segundo?³².

Cuando se ama a un ser, no se ama una lista de características, por exhaustivas que pudieren ser, suficientes para distinguir al ser en cuestión de todos los demás. La falsificación más perfecta deja todavía escapar algo; y ese algo es la esencia del amor, esa pobre palabra que dice todo y que no explica nada.

El paciente de Viktor Frankl comprendió de repente que el amor que lo ataba a su esposa era único, irremplazable, y que por ello mismo, escapaba al tiempo lineal, al tiempo considerado como un receptáculo de los acontecimientos que allí surgen. Si Scottie hubiera amado a Madeleine como ella lo amó, jamás habría intentado hacerla surgir de la nada, la cual, en realidad, ella nunca dejó de habitar.

³¹ Traducción del alemán: "Wir sehen uns mit den Augen des anderen. [...] Als er aber erkannte, daß er blind war, da konnte er sehen!".

³² Monique Canto-Sperber, entrada "Amor" del *Dictionnaire d'Éthique et de philosophie morale*. París: PUF, 2004.