

**ARQUETIPOS E IDENTIDAD FEMENINA A TRAVÉS DE LA  
NARRATIVA AUDIOVISUAL EN EL CINE DE HITCHCOCK:  
EMPODERAMIENTO Y SOMETIMIENTO EN *RECUERDA* Y *VÉRTIGO***

*Archetypes and female identity through audiovisual narrative in Hitchcock's cinema:  
empowerment and submission in Spellbound and Vertigo*

JOSEP PRÓSPER RIBES

*Universitat Politècnica de València (España)*  
jprosp@har.upv.es

FRANCISCA RAMÓN FERNÁNDEZ

*Universitat Politècnica de València (España)*  
frarafer@urb.upv.es

Resumen

La figura femenina en el arte cinematográfico ha sido mostrada mediante arquetipos y cumpliendo distintas funciones. Nos proponemos en este estudio analizar los personajes femeninos por medio de la narrativa audiovisual en dos películas emblemáticas de la cinematografía de Hitchcock: *Recuerda* y *Vértigo*, en las que la mujer se contempla como empoderada, pero también sometida, llegando a una negación de su propia identidad. Consideramos que la forma del tratamiento de la mujer en el cine de dicha época radica en la situación social de la misma, sufriendo un tratamiento discriminatorio, que es admitido por los personajes femeninos justificándolo en un enamoramiento, que anula la propia personalidad.

Palabras clave: Mujer; identidad; empoderamiento; narrativas audiovisuales; Hitchcock.

Abstract

The female figure in cinematographic art has been shown through archetypes and performing different functions. We propose in this study to analyze female characters through the audiovisual narrative in two emblematic films of Hitchcock's cinematography: *Spellbound* and *Vertigo*, in which women are seen as empowered, but also subjected to a denial of their own identity. We consider that the treatment of women in the cinema of that time lies in the social situation of the same, suffering a discriminatory treatment, which is admitted by the female characters justifying it in a crush, which annuls the own personality.

Key words: Woman; identity; empowerment; audiovisual narratives; Hitchcock.

1. INTRODUCCIÓN

La figura femenina y su construcción en el cine ha ido variando a lo largo del tiempo. Ello es reflejo no solo de los cambios sociales, sino también de los cambios legislativos que han afectado a la mujer, en aras de conseguir la igualdad en todos los ámbitos. Esta evolución se ha reflejado en películas muy emblemáticas en las que el papel

*Recibido: 22 diciembre 2021*

*Aceptado: 13 julio 2022*

de la mujer ha sido desempeñado bien como víctima o como heroína, pero también siendo objeto de tratamiento discriminatorio, e incluso vejatorio, llegando incluso a convertirla en un sujeto vulnerable en el que se le pueden infringir sus derechos fundamentales.

No podemos olvidar algunas películas en las que el tratamiento de la mujer ha sido muy diferente. Por ejemplo, el caso de *Gaslight*, conocida como *Luz que agoniza*, del año 1944, de George Cukor, en el que a la protagonista se le hace creer que está loca, mostrando la superioridad del hombre, y la inestabilidad de la mujer. O bien la mujer como *femme fatale* o vampiresa en *Der blaue Engel*, conocida como *El ángel azul*, dirigida por Josef von Sternberg, en 1930, o un año después, *Mata Hari*, de George Fitzmaurice, e incluso *Casablanca*, de 1942, y dirigida por Michael Curtiz, en las que, por el contrario, la figura masculina queda desdibujada, mostrando a los protagonistas como seres sometidos al libre albedrío de la mujer.

También se refleja la mujer como personaje con un alto atractivo físico que utiliza en el ámbito social para conseguir sus propósitos de los personajes masculinos, aparece como manipuladora, y se castigan en el propio relato con un sufrimiento añadido en forma de abandono, desesperación o fracaso, siendo un ejemplo de ello el personaje de Scarlett O'Hara, en *Gone with the Wind*, en la traducción española, *Lo que el viento se llevó*, de Víctor Fleming, en 1939 (Jimeno-Aranda, 2017, p. 56).

En el contexto social, la mujer ha sido mermada en sus derechos fundamentales, principalmente la igualdad, a lo largo del tiempo. Esta situación de inferioridad se ha plasmado en el ámbito social con numerosas actuaciones en las que la mujer no era ni independiente, ni autónoma.

En el presente trabajo nos proponemos centrarnos en dos películas emblemáticas y que han sido analizadas desde distintas perspectivas de la cinematografía de Alfred Hitchcock, *Spellbound (Recuerda)* y *Vertigo (Vértigo)*. Los motivos de elección de estas dos películas han sido los siguientes: la figura de la mujer y los distintos arquetipos que configuran la personalidad de los personajes femeninos (Constance y Marjorie -Midge-, Madeleine y Judy), por mostrar un empoderamiento de la mujer diferente y caracterizado por los lazos amorosos y también por las cualidades intelectuales, pero también por el distinto sometimiento que sufren los personajes femeninos mostrando una violencia de género de carácter psicológica que se enmascara en distintas ocasiones.

## 2. LA MUJER EN EL CINE DE HITCHCOCK: DISTINTOS MODELOS Y DISTINTAS IDENTIDADES

Son distintos los modelos o arquetipos de mujer que aparecen en el cine de Hitchcock que son una muestra de la situación de la mujer en un contexto sociohistórico y que son claves para entender la identidad femenina o la ausencia de la misma, y que vamos a indicar a continuación:

La mujer como sujeto dominante. Con cierta frecuencia en el cine de Hitchcock aparecen mujeres dominantes que, por su atractivo físico, o su posición social, son capaces de dominar al varón. Además, hay diversas variantes; Tomemos como primer ejemplo, la mujer independiente, bella y con un trabajo que se pueda entender superior al del varón. Junto con el caso de *Recuerda*, que veremos a continuación, tenemos el caso de *Rear Window* (*La ventana indiscreta*), donde la mujer es la que realiza todas las actividades físicas necesarias para la solución de un crimen, frente a un varón que se encuentra inmovilizado en su silla de ruedas. Pero no solo esto, la mujer es la que toma la iniciativa sexual, ante un varón pasivo, y la que propone que cambie de trabajo, para que se adecue a su vida. Otro modelo de personaje femenino dominante es la figura de la madre. Hay dos ejemplos diferentes, pero muy significativos en *Notorius* (*Encadenados*) y *Psycho*, (*Psicosis*). En *Encadenados*, la madre lleva las riendas de la vida de su hijo. En un momento determinado, este se deja gobernar por otra mujer, su recién esposa, y cuando comprueba que esta le ha traicionado, vuelve a recurrir a su madre, y esta le indica todos los pasos que debe seguir. En *Psicosis*, la madre muerta es quien "guía" los asesinatos del personaje masculino, incapaz de superar los traumas de su infancia.

La mujer como dominada y anulada su identidad. Se observa sobre todo en *Rebecca* (*Rebeca*), en la que la protagonista, cuyo nombre no se indica en la película, sino que se refiere a ella como la segunda señora De Winter, refleja un comportamiento que se ha considerado como de "heroína gótica", definida como una representación fantasmática de una "feminidad excesiva", y que es mostrada como una persona que está reprimida por una cultura patriarcal. Pero también se observa en *Vértigo*, ya que Judy es en realidad la otra, Madeleine, un personaje fallecido que tiene una influencia notable en Scottie, y se produce la dualidad, porque la película en realidad relata una historia que oculta otra historia en sí misma. Sin embargo, el papel de la otra en *Vértigo* es muy diferente al de *Rebeca*, aunque presenta ciertas similitudes. El personaje fallecido, Rebeca y Madeleine son mujeres empoderadas, y con una presencia física a pesar de la ausencia (recuérdese la "R" de Rebeca en todos los objetos de la mansión), y las "otras" son mujeres sumisas, humilladas y sometidas a los designios del varón, el caso de la segunda señora De Winter y de Judy. Además, hay que resaltar un detalle que no debe pasar inadvertido, en *Rebeca* los dos personajes, la propia Rebeca y la segunda señora De Winter son dos personas distintas; sin embargo, en *Vértigo*, Madeleine y Judy son la misma persona (Francescutti, 2016, p. 14).

El papel de la mujer como sujeto de poder, su rol más allá de una abnegada ama de casa lo vemos en diversas películas de Hitchcock. Ello produce el empoderamiento de la mujer, como ser capaz, y como heroína (Los Santos y Stiegwardt, 2020, p. 31), produciendo un sentimiento de inferioridad en el varón. Bien por su capacidad de seducción hasta llegar a obsesionar al hombre, caso de *Vértigo*, o por su capacidad intelectual para resolver el complejo de culpabilidad, caso de *Recuerda*. En ambos casos,

el personaje masculino queda relegado a un segundo plano. Si bien, como veremos en *Vértigo*, el sometimiento de la mujer queda muy patente en el caso de la protagonista, produciéndose una dualidad muy interesante, en el rol desempeñado por la mujer.

### 3. LA NARRATIVA AUDIOVISUAL Y LA FIGURA FEMENINA: SIMBOLOGÍA Y ESTÉTICA EN EL CINE DE HITCHCOCK

Mediante la narrativa audiovisual, Hitchcock nos muestra distintos prismas de la figura femenina, empleando múltiples recursos y apoyándose en la estética. De hecho, el cine de este director se caracteriza, entre otros aspectos, por la utilización de símbolos para transmitir las obsesiones de los personajes: el amor no correspondido, el deseo, la venganza, la muerte. Teniendo en cuenta la época en la que se rodaron las películas desde 1922 hasta 1976 la figura femenina presenta tanto valores que son fiel reflejo de la sociedad y del trasfondo político, y que correspondería con la perspectiva de género de la época, pero al mismo tiempo son mujeres que en algunos casos representan una emancipación respecto del varón, y también, en ocasiones llevan la iniciativa amorosa.

La utilización de la mujer en sus películas, sobre todo en las más conocidas y aclamadas por el público, varía desde una mujer torturada por el pasado (caso de *Rebeca*) a una mujer que sufre (caso de *Marnie*), pasando por una mujer dubitativa (*Suspicion*) (*Sospecha*) o una mujer manipuladora y conspiradora (*Encadenados*), que a su vez es manipulada por el amor romántico que siente por un hombre. En todas estas películas mencionadas el arquetipo de mujer cambia en el aspecto psicológico, pero no en el físico, ya que se muestra a una mujer estilizada, con un atractivo erótico, vestida de forma elegante, primando ese aspecto físico de acuerdo con los cánones de belleza de la época. La parcela intelectual de la mujer queda relegada en muchas de sus películas en las que la función de la mujer queda reducida a un mero componente estético. En otras, sí que se potencia a la mujer como intelectualmente capacitada, como es el caso de *Recuerda* o de *Encadenados* en las que tiene una actividad intelectual notable.

El papel de la mujer, en lo intelectual no relevante, se corresponde con la mujer de la sociedad estadounidense del periodo de los años 40, en los que la figura de la mujer tanto en los medios de comunicación se relegaba a ser una mera ama de casa abnegada al cuidado de su prole. Esta visión machista de la mujer se traslada a muchas de las películas de Hitchcock, como es el caso de *Sospecha*, o *Rebeca* cuyo afán principal de las protagonistas es la búsqueda de un marido que las saque de la situación en la que se encuentran (heredera y dama de compañía) para realizar su vida personal.

En los casos en que el personaje femenino tiene una actividad profesional como es el caso de *Recuerda* o el personaje secundario de Annie Hayworth, en *The Birds* (*Los Pájaros*), que interpreta a una maestra, son tratados en clara inferioridad en comparación con el varón e incluso se les incrementa un plus de sufrimiento en la película, además de mostrar a la mujer con la eliminación de muchos de sus atributos femeninos, que se

observa en el vestuario y el arreglo personal. Nótese el caso de *Los Pájaros* en el que la protagonista, Melanie Daniels, interpretada por Tippi Hedren, resalta por el vestuario y maquillaje, mientras que a la maestra se la muestra como una persona con un vestuario humilde e inferior atractivo.

Resalta en el cine de Hitchcock la simbología en muchas de sus películas, pero en particular tienen ese denominador común *Recuerda* y *Vértigo*, tanto desde el punto de vista del cromatismo (color blanco, y colores rojo, verde, azul y amarillo), como en la geometría (rayas y espirales), como la arquitectura (el caso de la apertura de puertas) que denotan el sufrimiento de los personajes y las angustias, así como también la propia identidad femenina. Se establecen unos patrones comunes para perfilar los sentimientos, las obsesiones (principalmente el amor no correspondido) y también el comportamiento de los personajes. Se utilizan los símbolos asociados a emociones y aplicados a la figura femenina para representar el deseo, la muerte e incluso la religión (Álvarez, 2018, p. 152).

También, en concreto en *Recuerda* y *Vértigo*, destaca el elemento onírico, ya que en ambas películas los sueños de los personajes masculinos, Scottie y doctor Edwards (luego en realidad John Ballentine), son decisivos para la interpretación de la realidad de los personajes. Los sueños son premonitorios (Álvarez, 2018, p. 155) y otorgan las claves al enigma que se plantea en ambas películas.

El ojo es otro de los elementos simbólicos en el cine de Hitchcock. Desde *Psicosis*, en el que el ojo inerte de la protagonista se funde con el desagüe de la ducha, pasando por el ojo de los títulos de crédito de *Vértigo*, o los ojos en las cortinas de *Recuerda*. La mayoría son ojos de mujer, ojos femeninos, que denotan la observación y obsesión de los personajes. En los casos que hemos comentado son ojos separados del cuerpo, en un primer plano, como una ventana abierta a las emociones y a la fragilidad de los personajes, en este caso, de la mujer.

También utiliza los ojos como símbolo de expresión más allá de las palabras mostrando una mirada de los personajes, en diversas películas como *Suspición* conocida como *Sospecha* (1941), *Shadow of a Doubt* traducida como *La Sombra de una duda* (1943) y *The Birds*, en España, *Los pájaros* (1963). Precisamente respecto de esta última película, afirma Villaplana, la mirada de la protagonista femenina es la que conduce la acción e induce al personaje masculino a caer en el juego de la seducción. Es la actriz la que precipita el encuentro con el regalo que le hace al protagonista masculino, y por ello es luego “castigada” mediante el ataque de las gaviotas. Es un castigo a la mirada femenina, porque la mirada encierra una invitación sexual (Villaplana, 2008, p. 227).

La mayor parte de las actrices que participaron en las películas de Hitchcock tenían el cabello rubio. Es conocida la preferencia del director por las mujeres con ese color de pelo, en el que incluso en dos películas, *Marnie la ladrona* (1964) y *Vértigo*, se transforma a la mujer en rubia, jugando con el cromatismo antes mencionado. De hecho, también en

*Marnie la ladrona* el color rojo desempeña un papel fundamental, en asociación con la sangre y la muerte, al igual que sucede con *Vértigo* (Álvarez, 2017, 23).

Otro de los símbolos que aparece de forma repetitiva en *Vértigo* es la espiral, que se plasma no solo en los sueños, sino también en el peinado de la protagonista, Madeleine, que replica el peinado de su antepasada, Carlotta. Ese bucle que en realidad reproduce un remolino en sintonía con los sueños, esconde una incertidumbre de los deseos sexuales de Scottie, que se ve inmerso en un vacío existencial respecto de sus propios sentimientos.

#### 4. EL EMPODERAMIENTO Y SOMETIMIENTO DE LA MUJER EN *RECUERDA*

La doctora Constance Petersen se enamora del nuevo director de la clínica psiquiátrica donde trabaja el doctor Edwards. Sin embargo, descubre casi de inmediato que él no es en realidad el doctor Edwards, sino un enfermo mental que ha usurpado la identidad del verdadero doctor Edwards. El hombre, John Ballentine, toma conciencia de su amnesia y huye de la clínica al pensar que ha asesinado al verdadero doctor Edwards. Pero la doctora Petersen está enamorada de él y lo oculta de la policía en la casa de su antiguo profesor. Allí analizan sus sueños y consiguen descubrir su verdadero problema: tiene un complejo de culpabilidad por la muerte de su hermano cuando eran pequeños. Constance lleva a Ballentine a esquiar y allí consigue recordar que la muerte de su hermano fue un accidente. Por último, es Constance quien descubre que el doctor Murchison (el antiguo director de la clínica que todavía ejercía como tal) es el verdadero asesino. Una vez descubierto, el doctor Murchison se suicida. Y la doctora Constance Petersen y John Ballentine inician una nueva vida juntos.

*Recuerda* es una película de Hitchcock de 1945, que se basa en la novela de 1927, de Hilary St. George Saunders y John Palmer, titulada *The House of Dr. Edwards*. En *Recuerda* se vuelve a plantear uno de los temas más recurrentes en toda la filmografía de Hitchcock: el falso culpable [como en *The 39 Steps* (*39 escalones*), *North by Northwest* *Con la muerte en los talones* o *Frenesí*]. Un hombre inocente es acusado de haber cometido un delito y todos los indicios apuntan a su culpabilidad. En *Recuerda*, además, el falso culpable sufre amnesia, y él mismo, en un momento dado, llega a pensar en verdad que es un asesino. Normalmente, en los casos de falso culpable en las películas de Hitchcock, hay un personaje femenino que le presta su apoyo al falso culpable, ya sea de forma voluntaria o involuntaria. En *Recuerda* el personaje femenino es la doctora Petersen, que se convierte en el auténtico protagonista de la historia. Es el personaje enamorado del falso culpable, pero que genera los acontecimientos que conducen hacia la salvación de Ballentine. Porque en lo más profundo de todos estos personajes, acusados en forma injusta, subyace la culpa, una culpa que les viene impuesta desde fuera por otros personajes, desde el interior o, en ocasiones, tanto desde el exterior como desde el interior.

Efectivamente, para poder alcanzar el amor, para poder culminar con la persona amada, hay que superar el germen de la culpa inscrito en lo más profundo de la mente de los protagonistas, mientras son “culpables” no pueden amar.

En esta película el empoderamiento de la mujer viene determinado por la cualificación profesional del personaje interpretado por Ingrid Bergman, Constance Petersen, que ejerce como psicoanalista en un centro psiquiátrico, que se le reviste de determinados rasgos masculinizados para asemejarla a sus colegas hombres. Por ejemplo, la utilización de un vestuario ausente de rasgos femeninos, utilización del tabaco, ausencia de maquillaje, utilización de gafas, así como el pelo recogido de forma permanente. Son elementos empleados con la finalidad de disminuir el atractivo femenino, en definitiva, la feminidad. Se le despoja a la mujer de su identidad femenina en pro de una identidad masculina, para evitar que destaque sobre el resto de personajes, todos masculinos, y evitar su protagonismo. Se intenta disimular la feminidad, vistiéndose de masculinidad.

No obstante, durante toda la película se detectan los denominados micromachismos (por ejemplo, cuando se considera que la protagonista necesita ayuda para abrir unas cartas; al saltar una valla, la referencia a las hojas en el cabello de la protagonista, entre otros). En realidad, nos encontramos ante una forma de violencia de género de carácter psíquico, en ocasiones sutil, pero que va degradando la figura de la mujer, ya que se destina a mostrar una merma de sus capacidades como persona. Se ejerce una sobreprotección masculina en degradación de la autonomía femenina.

También se observa la figura femenina como una figura maternal, despojada de dicho instinto, pero que ejerce como figura consoladora, diríamos salvadora del personaje masculino. Este rol que aparece muy acentuado en *Recuerda* se debe a la asociación de la mujer con la maternidad como último fin de esta, a pesar de sus capacidades intelectuales que muestra la protagonista. Este rol es muy habitual en la sociedad de los años 40, en los que la mujer no solía trabajar y se encargaba de los hijos, siendo el varón el encargado de desempeñar una actividad profesional que representaba el sustento familiar. Se establece la subordinación de la mujer como representación de un deseo erótico para el hombre, y se muestra como ama y madre abnegada (Jimeno-Aranda, 2017, p. 56).

En cuanto al objeto de deseo en *Recuerda* se orienta hacia la investigación (Antón, 2014, p. 151) por parte de la protagonista mucho más allá que el objeto amoroso habitual. La mirada femenina se torna hacia un elemento intangible, pero no vinculado a un sentimiento, sino a una progresión profesional, un reto, como es el averiguar qué le sucede al protagonista masculino en su animadversión hacia el color blanco y las rayas. La identidad femenina gira hacia un reconocimiento y éxito por el trabajo, dejando de lado la identidad como mujer. Se produce una masculinización de la feminidad, al mostrarse a la mujer en clara competencia con el resto de sus colegas y despojada de todo elemento

femenino que pueda adornarla (Antón, 2014, p. 58). De hecho, el empeño de la protagonista es el descubrimiento de una identidad del personaje masculino, y ese es precisamente su objeto primordial que privilegia antes que cualquier otro (Antón, 2014, p. 58).

## 5. EL EMPODERAMIENTO Y SOMETIMIENTO DE LA MUJER EN *VÉRTIGO*

El argumento en el que gira *Vértigo* es el siguiente: Scottie es un detective que sufre de temor a las alturas (acrofobia). Durante una persecución por unos tejados, sufre de vértigo, y un colega cae y muere. Por este motivo, deja su trabajo de detective en la policía. Un antiguo compañero de escuela le encarga un trabajo: seguir a su esposa, Madeleine. El motivo es siniestro: según su marido, la mujer cree que un familiar fallecido ha vuelto de entre los muertos para poseerla e incitarla al suicidio. Scottie acepta el trabajo, sigue a la mujer e incluso llega a salvarla cuando se arroja al mar, en la bahía de San Francisco. Scottie llega a enamorarse de Madeleine. Pero como padece de acrofobia, es incapaz de seguirla cuando sube a la torre de una iglesia y se lanza al vacío, matándose. Scottie sufre una fuerte crisis por este nuevo fracaso.

Más adelante, observa a una mujer que tiene un gran parecido con Madeleine. Scottie consigue una cita con ella. En la película hay un *flashback* que descubre al espectador que dicha mujer es la amante de su amigo y suplantó a su esposa, Madeleine, para que el asesinato de la mujer pareciera un suicidio, utilizando a Scottie de testigo, y aprovechando su temor a las alturas.

Pero, Scottie, obsesionado por lo ocurrido, y por el parecido de la mujer (Judy) con Madeleine, comienza a sospechar la verdad. Scottie transforma a Judy, poco a poco, hasta “convertirla” en Madeleine. Por último, le obliga a ir a la torre de la iglesia, Judy admite la verdad, y cae de forma fortuita encontrando la muerte.

*Vértigo* es una película de Hitchcock de 1958, y está basada en la novela *D'entre les morts* (*De entre los muertos*) escrita por Pierre Boileau y Thomas Narcejac. Sin embargo, Hitchcock introduce un cambio estructural fundamental en el procedimiento narrativo: un *flashback*.

*Vértigo* es una de las películas más representativas del universo hitchcockiano, y bebe sus fuentes de distintas obras como *Anabel Lee*, de Edgar Allan Poe, *los cuentos de Hoffmann*, la pintura de Botticelli, así como de la ópera *Tristán e Isolda*, de Wagner, o los mitos de *Orfeo y Eurídice*, y de *Pígmalión y Galatea*, en los que la figura masculina ejerce como protector y enamorado obsesionado con una persona fallecida (García, 2007, p. 321).

Hitchcock plantea una vez más el dilema entre suspenso y sorpresa. Aunque en sentido estricto no tienen por qué ser contradictorios, el organizar como punto de partida toda una historia basándose en dar una sorpresa final al espectador, o bien ir ofreciendo de manera constante datos que le hagan dudar acerca de un aspecto concreto del relato el

que tiene unas consecuencias narrativas por completo diferentes. La sorpresa es la solución ofrecida en el libro, que desvela al final la verdad diegética.

Por el contrario, al basar Hitchcock todo el proceso narrativo en el suspenso se le va planteando al espectador de manera constante cuestiones donde se pregunta cómo Scottie va a ir realizando, poco a poco, su descubrimiento, cómo Scottie va a reaccionar, etcétera.

A diferencia de *Recuerda*, el empoderamiento de los dos personajes femeninos, Marjorie (Midge) y Madeleine/Judy, se produce de una forma muy diferente. En el caso de Midge representa el empoderamiento de la mujer exitosa como diseñadora de ropa interior, independiente, pero al mismo tiempo muestra su fracaso al no lograr el amor de Scottie. Ese fracaso le hace estar sometida a la figura masculina, e incluso llegar a replicar patrones que ella considera de éxito en su propósito, como es el caso de su representación pictórica con el aspecto de Carlotta, la antepasada de Madeleine, en pro de conseguir el amor de Scottie. Situación que provoca un rechazo absoluto de este al ver la pintura. Los celos que despierta Madeleine en Midge son evidentes, ya que la belleza de Madeleine eclipsa las cualidades intelectuales de Midge, que considera que no puede ofrecer una apariencia física, sino solo su valor intelectual, que no es considerado por parte de Scottie.

En el caso de Madeleine se produce un empoderamiento de la mujer mediante el deseo no consumado del varón, y que determina el sometimiento del personaje de Judy (en realidad Madeleine) hasta la pérdida de su propia identidad, y quedar convertida en la fallecida Madeleine. El deseo enfermizo por un cadáver hace que se subyugue el otro personaje, *alter ego* de este. La muerte juega un papel muy importante, como elemento inmolador e incluso necesario en el personaje femenino, ya que el propio final de la película por medio de la muerte de Judy llega a reconciliar a los dos personajes (en realidad tres, ya que hay que tener en cuenta el otro personaje femenino, la mujer de Gavin Elster, que aparece siendo ya cadáver en la película).

Debemos tener en cuenta que Madeleine en realidad es una impostora, un personaje ficticio, una ficción dentro de la propia ficción, una mujer no real, que ocupa el lugar de la verdadera Madeleine, es una usurpadora de una identidad que no le pertenece y precisamente por ello se empodera en el universo de Scottie.

Estableciendo una similitud con *Rebeca* en el que el personaje de la otra, representado por la mujer de Maximilian de Winter, al que Hitchcock le priva de nombre propio, produciendo la más degradación absoluta que se le puede hacer a un ser humano, que es la falta de identidad, en *Vértigo* el papel de la otra es desempeñado por Judy, que a diferencia de la segunda señora de Winter no intenta suplir el lugar de la fallecida, sino que en *Vértigo* el personaje masculino, Scottie, sí que intenta resucitar a Madeleine mediante la transformación física de Judy. Se produce, pues, un sometimiento absoluto, con la pérdida de identidad de la mujer e incluso con su modificación de su aspecto para parecerse a la fallecida Madeleine. Consideramos que se trata de un caso de violencia de género de carácter psíquico produciendo la anulación de la personalidad de la mujer, con

una evidente humillación de las cualidades personales de la misma. La mujer aparece en esta película en el rol de objeto de deseo (Balzi, 2021, p. 40), y se concibe como objeto de deseo del varón, por varias características (Blazi, 2021, p. 41):

- La instrumentalización de la mujer, que conlleva que se utilice como herramienta para conseguir un propósito concreto (caso de Judy para hacer presente a Madeleine);
- El tratamiento de la mujer como objeto carente de autonomía y autodeterminación, manipulable y sometida a los deseos de un tercero (también es el caso de Judy, que es manipulada y tratada como un ser que no tiene autonomía ni autodeterminación).
- La inercia, el dejarse llevar por la decisión ajena, en el que la opinión propia no se tiene en cuenta (lo observamos en el caso de Judy, que se deja hacer por el personaje de Scottie);
- Fungibilidad, al tratarse a la mujer como un objeto, es intercambiable por otros, de hecho en el caso del personaje de Judy, es el recambio del objeto de deseo representado por Madeleine.
- Violabilidad. Se trata a la mujer como una persona que no tiene ningún tipo de límites. Se vuelve a observar en el caso de Judy, que es insistentemente perseguida por Scottie, hasta llegar a convencerla de que ella encarna a su recuerdo.
- La persona como propiedad. En el caso de Judy se presenta como una mujer que puede ser objeto de apropiación por parte del varón, ya que una vez iniciada la relación, es objeto de una transformación íntegra que la anula como persona, con la finalidad de que se parezca a la fallecida Madeleine.
- Negación de la subjetividad. Los sentimientos de Judy negándose a participar no son tenidos en cuenta por Scottie, que en su obsesión inicia una transformación, que comienza con el vestuario, para eliminar cualquier resto de la personalidad de Judy y que se convierta en Madeleine, transformación que culmina con el teñido del cabello, y la aparición entre sombras de Judy, ya convertida en una réplica de Madeleine.

Consideramos que la obsesión de Scottie por Madeleine se inicia desde el primer momento en que la ve, en el restaurante, ya que queda eclipsado por su imagen. En realidad consideramos que Scottie está enamorado de una imagen, más que de una mujer, ya que al intentar luego replicar o copiar la imagen de Madeleine en la persona de Judy demuestra que es la imagen lo que le obsesiona, de tal forma que es vestida y peinada como Madeleine (Corral, 2019, p. 45). Se desarrolla un fetichismo muy claro en la obsesión de Scottie, relacionado con la imagen que proyecta Madeleine, y que luego intenta reproducir en Judy.

Judy, aunque al principio se opone, termina al final aceptando la transformación. “Nunca hubo una explotación romántica, y una abnegación tan claramente articulada en un filme de Hitchcock, y nunca hubo una complejidad tan confesional como en *Vértigo*” (Spoto, 1998, p. 354).

En el momento del rescate de Madeleine en el puente de San Francisco, el personaje de Scottie desempeña el papel de salvador (Berman, 1995), ya enamorado antes de Madeleine por su imagen. El empoderamiento de Madeleine reside en la fuerza de su propia imagen, de la que ella es consciente, junto con su comportamiento errático y misterioso, lo que provoca el interés desmesurado de Scottie. No obstante, consideramos que Scottie no llega a consumir su amor por Madeleine, que se limita a su observación. Pues en realidad Scottie es un *voyeur*, al igual que el personaje de *La ventana indiscreta*.

Podemos plantearnos también la orientación sexual de Scottie, ya que, al no consumir su amor por Madeleine, puede tratarse de un personaje con una incapacidad física o psicológica (Pippin, 2016, p. 11) para consumir su deseo (hay que tener en cuenta que en la novela el personaje es impotente), que satisface su obsesión con la mirada. La mirada es la forma que tiene de satisfacer su deseo sexual, al no poder consumir la relación.

El personaje de Scottie se caracteriza por ser un hombre que se ve azotado por las pérdidas irreparables a lo largo de la película, es un perdedor, en la acepción de la Real Academia Española, al definirse como “que pierde”. Pierde al compañero en el cuerpo, hecho que le provoca el abandono de la profesión y el desarrollo de la acrofobia, pierde a Madeleine, cuando se le hace creer que está muerta por parte de Gavin Elster, y pierde a Judy, todas ellas tienen en común la forma de la muerte: una caída al vacío. Ese mismo vacío que tiene el personaje masculino durante toda la película y que intenta llenar una y otra vez. Se afirma por parte de la doctrina que la causa del vértigo que desarrolla más adelante Scottie es a causa de la mujer, de su cuerpo sexuado y deseado (Casanova, 2017, p. 187). Una mujer que le perseguirá como un fantasma a lo largo de toda la película, y que además esa misma mujer se considera afectada por otro fantasma de una antepasada suya, Carlotta.

En la película hay un claro deseo sexual no satisfecho tanto por parte de Scottie como de Judy. Hay, por tanto, una autosatisfacción morbosa en Scottie mediante la mirada, pero que, poco a poco, va provocando un cambio en la personalidad de la mujer.

Tal y como señala Hitchcock en la cita introductoria de la película, Scottie intenta desnudar a Judy en vez de vestirla. Es decir, intenta quitarle su personalidad para convertirla en otra persona (Truffaut, 1984). En todo este proceso, hay un claro consentimiento de la mujer, hay una incapacidad de asumir lo que está ocurriendo como una degradación propia, y por último accede al deseo malsano de Scottie. Pero el punto de máximo sometimiento es cuando por fin Judy acepta, una vez maquillada y vestida como Madeleine, peinarse como le indica Scottie. La secuencia resulta de especial interés y hay que analizarla brevemente. En primer lugar, hay una dominante verde, esto no es

por casualidad, es el color que se asocia a Madeleine. En un plano, se muestra a Scottie y a Judy, a la derecha Scottie, a continuación Judy, de espaldas, y ambos se reflejan en el espejo que hay a la izquierda. Scottie le acaricia el pelo, y Judy se gira con brusquedad y le mira con el rostro serio. Scottie susurra “Por favor, Judy”. Judy lo mira con resignación, dirige su mirada al suelo, y se encamina hacia el aseo que tiene una iluminación, donde predomina el color verde. Es un momento de máximo sometimiento. La cámara continúa mostrando a Scottie, que camina por la habitación, y se dirige hacia la ventana, donde también predomina el verde. Mira en dirección al aseo, y tenemos un plano, suponemos subjetivo de Scottie, de la puerta del aseo. Más adelante, Scottie está sentado frente a la ventana, de espaldas al plano, y suena en fuera de campo el sonido de la puerta del aseo al abrirse, la música extradiegética aumenta la intensidad, y Scottie se gira, al tiempo que se levanta. La cámara cierra el plano sobre su rostro, y tenemos, a continuación, un plano entero de Judy, suponemos subjetivo de Scottie, que está iluminado por el color verde. Pero la manera en que se muestra a Judy, de manera muy tenue, es como si fuera un fantasma. La transformación se ha consumado. Hay una serie de planos y contraplanos de Scottie y Judy hasta que finalmente tenemos a ambos en un plano corto de perfil. Entonces, y solo entonces, Scottie toma el rostro de Judy y la besa. Con esta transformación en el fantasma de Madeleine, se produce el empoderamiento de Judy a costa de la pérdida de su identidad, y por fin, llega a consumarse el deseo de Scottie.

En otras palabras, Scottie ha redimido su culpabilidad por la muerte de Madeleine, que achacaba su incapacidad para seguirla en las alturas. Una vez “vuelta a la vida”, puede consumir el amor. Pero es un amor que conduce a la tragedia, porque al final Madeleine-Judy vuelve a caer y vuelve a morir.

## 6. CONCLUSIONES

La mujer ha sido representada en las dos películas elegidas *Recuerda* y *Vértigo* como un personaje afectado por los sentimientos. Su empoderamiento como mujer se ve reflejada de distinta manera. En el primer caso, por medio de sus cualidades intelectuales; y en el segundo, por sus cualidades físicas. Sin embargo, en ambos casos a través de la narrativa en muchas ocasiones es objeto de micromachismos, y es degradada como persona, llegando al extremo de perder su propia identidad, como es el caso de Judy, en *Vértigo*. El sometimiento de la mujer se justifica por medio del amor, pero ello es reflejo también del rol de la mujer en la sociedad de dicha época.

La culpabilidad es el eje básico de las relaciones entre hombres y mujeres en las películas de Hitchcock. Hay una culpabilidad manifiesta, como el caso de *Vértigo* o *Recuerda*, y una culpabilidad más oculta, como el caso de *Frenesí*.

Normalmente este complejo de culpabilidad recae en el varón, pero hay ciertos personajes femeninos que cumplen dos funciones. Por una parte, sufren la violencia, tanto física como psíquica del personaje masculino, pero por otra parte, hay otro tipo de

personaje femenino que es capaz de controlar al personaje masculino y puede llegar a salvarle de su sentimiento de culpabilidad y transformarlo.

Como consecuencia de esta conclusión, en las películas de Hitchcock nos encontramos con un personaje masculino incapacitado para manifestar y ejecutar su deseo sexual, ya sea por un problema psicológico, como es el caso de Scottie en *Vértigo* hasta que no consigue transformar a Judy en Madeleine, por un problema de carácter, como es el caso de *La ventana indiscreta* donde es ella la que tienen en todo momento la iniciativa, o simplemente por una incapacidad física como es el caso del violador de *Frenesí*. Entonces, se podría incluso hablar de una castración masculina en algunos personajes de Hitchcock.

---

Trabajo realizado en el marco del Proyecto I+D+i “Retos investigación” del Programa estatal de I+D+i orientado a los Retos de la Sociedad del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades: RTI2018-097354-B-100 (2019-2022), y Grupo de Investigación de Excelencia Generalitat Valenciana (Proyecto Prometeu 2021/009, 2021-2024). Los autores han contribuido en la misma medida en la elaboración del presente trabajo. El orden de firma ha sido determinado exclusivamente siguiendo el criterio alfabético del primer apellido de cada autor.

#### OBRAS CITADAS

- Álvarez Castillo, Esperanza (2018). Retorno a *Vértigo*. *Imafronte* (25), 151-172.
- (2017). *Vértigo como espejo de Alfred Hitchcock: reflexiones sobre la religión, la muerte y el deseo*. Universidade de Santiago de Compostela.
- Antón, Laura (2014). El drama pasional de la mujer investigadora. Un arquetipo femenino de la crisis. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía* (8), 57-82.
- Balzi Costa, Leticia (2021). La violencia de género como estética en la cultura visual occidental desde el siglo XVI al XXI. *Alfluir: revista de investigación y creación artística*, (0), 33-52.
- Berman, Emanuel (1995). El colapso de una fantasía de rescate: *Vértigo* de Hitchcock. *Revista de psicoanálisis*, 52 (3), 767-772.
- Corral, Diego J. (2019). Amor, muerte y obsesión: el vértigo emocional de Alfred Hitchcock. *Versión Original: Revista de cine* (286), 44-46.
- Casanova Varela, Basilio (2017). Desmentida, fetichismo y perversión en *Vértigo* (1958). *Revista de medicina y cine*, 13 (4), 183-192.
- Francescutti, Pablo (2016). El vértigo de las identidades: secretos y personalidades falsas en el cine de Hitchcock. *Papeles del CEIC, International Journal on Collective Identity Research* (2), 1-25.

- García Manso, Angélica (2007). La impronta de *Vértigo* (*Vértigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, en la historia del cine. *Norba: Revista de arte*, (27), 321-327.
- Jimeno-Aranda, Ricardo (2017). El empoderamiento femenino en los personajes del cine clásico norteamericano (1945-1959): casos e ideología. *Documentación de las ciencias de la información* (40), 55-72.
- Los Santos, Gabriel y Stiegwardt, Tomás (2020). El camino de la heroína, el arquetipo femenino universal para un nuevo paradigma. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos* (19), 25-45.
- Pippin, Robert B. (2016). Sobre *Vértigo* de Alfred Hitchcock. *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales* (20), 7-18.
- Spoto, Donald (1998). *Alfred Hitchcock: la cara oculta del genio*. T & B Editores.
- Truffaut, François (1984). *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial.
- Villaplana Ruiz, Virginia (2008). *Nuevas violencias de género: arte y cultura visual*. Universidad de Murcia.