

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Cinemateca de Vertigo. El delirio de la mirada: Vertigo (1958, Alfred Hitchcock)
Análisis de una secuencia

Autor/es:

Castro de Paz, José Luis

Citar como:

Castro De Paz, JL. (1992). Cinemateca de Vertigo. El delirio de la mirada: Vertigo (1958, Alfred Hitchcock) Análisis de una secuencia. Vértigo. Revista de cine.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42923>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



CINEMATECA DE VERTIGO



EL DELIRIO DE LA MIRADA: VERTIGO

(1958, Alfred Hitchcock) ANALISIS DE UNA SECUENCIA.

JOSE LUIS CASTRO DE PAZ

VERTIGO. Película mítica, obra maestra del maestro Hitchcock, feliz reformulación contemporánea de las leyendas clásicas del amor pasion ...

Poco importa, aún si es verdad, que ésto sea así. Interesa sobre todo referirse a uno de los ejercicios de escritura fílmica más fascinantes del final del clasicismo; a un texto, por ello, de extremadamente compleja historización. (1)

Realizada en 1958 -cuatro años después de la decisiva LA VENTANA INDISCRETA (Rear Window, 1954, Paramount), una de las llaves para abrir las puertas de las escrituras postclásicas (2)- su tejido significativo abrumba por el rigor formal de su concepción y por la extraña y casi asfixiante perfección de un trabajo de puesta en escena a la vez causa y



resultado de su inagotable riqueza semántica.

En un clásico estudio del film -excelente pese a su carácter intuitivo- Robin Wood observaba como la densidad de VERTIGO, su unidad formal y temática, hacían casi imposible una segmentación (3). Paradójicamente, son estas mismas características las que permiten, elegida casi al azar una secuencia, que el análisis pueda servirnos para aproximarnos -en lo posible- a su complejidad textual.

El breve fragmento escogido (apenas 1 minuto 35 segundos)(4), la aparición de Madeleine (Kim Novak) en el restaurante **Ernie's**, es, por lo dicho y como cualquier otro, fundamental: Scottie (James Stewart) tras haber accedido a vigilar a la extraña mujer de su amigo Gavin Elster (Tom Helmore), acude a **Ernie's**, donde cena la pareja, con el fin de conocerla y poder iniciar su investigación.

Découpage de la secuencia:

1. Plano General. Exterior del restaurante. Travelling de acercamiento hacia la fachada.

2. Fundido encadenado. Plano Medio de Scottie, sentado en la barra. La cámara lo abandona y, en travelling de avance entre las mesas del local, termina por situarse (Plano de Conjunto) ante la que ocupan Madeleine Elster y su marido.

3. PM de Scottie.

4. PG (de punto de vista de Scottie). Madeleine y Elster sentados en la mesa.

5. Como 3.

6. Como 4. Elster ayuda a levantar a su esposa.

7. PM de Scottie, más corto.

8. Como 4, como 6. Madeleine camina hacia la salida. Cuando atraviesa el marco de la puerta, la cámara la sigue en panorámica hacia la derecha hasta encuadrarla en Primer Plano, de perfil.

9. PP de Scottie, de perfil.

10. Como final de 8. Madeleine gira la cabeza hacia la derecha.

11. Como 9. Scottie la gira en sentido contrario.

12. Como 10. Madeleine continúa andando y abandona el encuadre por la derecha.

13. PP de Scottie, ahora de perfil izquierdo.

14. PG de la entrada del primer piso del local. El matrimonio abandona el restaurante, saliendo por la izquierda del encuadre.

15. Como 13.

• • • • •

Tras un fundido encadenado con el plano final de la secuencia anterior (el diálogo de Elster y Scottie en el despacho de aquél,

1. Únicamente la ingenuidad pudo ser la causante de que mi tesis de licenciatura fuese un intento de análisis del film que ahora -mucho más modestamente- vuelve a ocuparme (CASTRO DE PAZ, J.L.: **Análisis de VERTIGO, 1958, Alfred Hitchcock.** Universidad de Santiago de Compostela, 1989. Inédita).

2. Sobre el papel de Hitchcock en este proceso histórico -y de LA VENTANA INDISCRETA en especial- pueden consultarse, entre otros textos G O N Z A L E Z REQUENA, JESUS: **Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico.** En VV.AA.: **Los años que conmovieron al cine -Las rupturas del 68-**. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, págs. 19-31 y SANCHEZ-BIOSCA, VICENTE: **Teoría del montaje cinematográfico.** Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991, págs. 143-153.

3. WOOD, ROBIN: **El cine de Hitchcock.** México, Era, 1968, pág. 82 y siguientes.

4. Medición realizada a partir de la copia emitida por TVE1.

5. Un magnífico análisis de esa secuencia en COMPANY, J.M. y SANCHEZ-BIOSCA, V.: **La imposible mirada**. «Contracampo» n.º 38 (invierno, 1985), págs. 49-51.

6. Sobre este aspecto, véase CASETTI, FRANCESCO: **El film y su espectador**. Madrid, Cátedra, 1989, págs. 97-100.

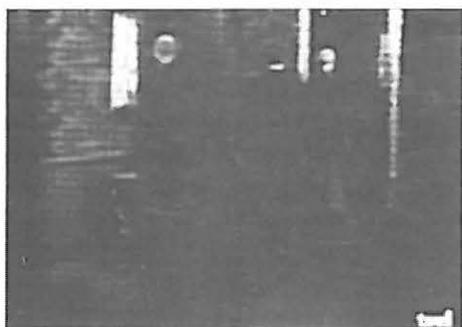
7. El propio Hitchcock, refiriéndose a esta primera parte del film declaraba: «... en realidad, sólo existe en la mente de Scottie...» en BOGDANOVICH, PETER: **Habla Hitch** (y II). «Film Ideal» n.º 158 (15 Diciembre, 1964), pág. 845.

8. Sobre este tema -y referido a Hitchcock en concreto-, ZUNZUNEGUI, SANTOS: **Microcircuitos del sentido**. «Contracampo» n.º 38, págs. 33-34.

donde la puesta en escena permitía intuir el siniestro dominio de Elster hacia su amigo así como la atracción de éste ante el pasado, la muerte y la locura) (5), el exterior de un restaurante. De noche. El primer travelling de acercamiento, hacia la fachada. El estilo arquitectónico del edificio, la decoración, las puertas de vidriera, relacionan el local con el viejo San Francisco del que Elster había hablado con nostalgia -y que tan profusamente evocaban los cuadros en las paredes de su despacho-. A la izquierda, en la placa dorada con la denominación **Ernie's**, reflejos de gentes que no aparecen en el encuadre se suceden: extraña integración del fuera del campo, casi espectral. Ningún personaje diegético al que poder asignar ese movimiento de cámara; es, claramente, un rasgo enunciativo. Sin embargo, la organización visual del film a partir del punto de vista de Scottie -desde la misma secuencia inaugural en los tejados (6)- así como el estar dicho travelling situado entre dos planos del protagonista (el último de la secuencia anterior, que encadena con éste, y el siguiente en la barra del local, otra vez tras fundido encadenado), permiten de alguna forma leerlo como ligado a su mirada: el sueño comienza, para él y para el espectador, y la película adquirirá una sosegada textura onírica(7).

Ya en el interior del restaurante (plano 2). Sentado en la barra, la mirada de Scottie busca ansiosamente. Una panorámica hacia la izquierda y un travelling oblicuo de retroceso hacen que la cámara abandone a Scottie y encuadre, en plano de conjunto, el lujoso comedor (paredes tapizadas en rojo fuego, doradas lámparas de araña, figurantes vestidos de gala); por un momento, un cuadro rodeado de flores se sitúa en el centro de la pantalla y parece un posible punto de atención -otro cuadro y otras flores serán destacados elementos simbólicos a lo largo del film- pero, de inmediato, la figura de espaldas de Madeleine aparece al fondo, por la izquierda del encuadre. Súbitamente el sonido ambiente diegético disminuye y comienza, acompañado del inicio del tema musical de Madeleine, un lento, ritualizado y sinuoso travelling -la primera aparición de la curva en el film- entre las mesas hasta que se observa con claridad la **pose** de la mujer: inmóvil, la espalda desnuda, el hombro izquierdo ligeramente adelantado, su cabello rubio formando un elegante moño en espiral.

Dicho movimiento de cámara -que, otra vez, sin corresponderse objetivamente con el punto de vista de Scottie puede imputársele como sujeto que lo sustenta (8)- encierra una asombrosa productividad significante: supone, de hecho, el instante mismo del inicio de la pasión. Como tan



VERTIGO

Producción: Alfred Hitchcock para Paramount, 1958

Dirección: Alfred Hitchcock

Argumento: La novela "De entre los muertos" de Pierre Boileau y Thomas Narcejac

Guión: Alec Coppel y Samuel Taylor

Fotografía: Robert Burk (Technicolor)

Música: Bernard Herrmann

Títulos de crédito: Saul Bass

Intérpretes: James Stewart (John "Scottie" Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster y Judy Barton), Barbera Bel Geddes (Midge), Henry Jones (El Forense), Tom Helmore (Gavin Elster), Raymond Bailey (El Doctor).

agudamente señaló Amengual, ese lento rodeo que su mirada se impone muestra el mágico momento en que el deseo de llegar al fin lucha con el temor de ir demasiado rápido, con la angustia de perderse, es «la retracción deslumbrada marcada por el héroe delante de la fuerza de esa atracción, a la cual él cede ya» (9). Dialéctica de lo cercano y lo lejano: la forma misma de la pasión. La melodía de Herrmann, al coincidir su inicio exactamente con el del travelling, queda así unida -y lo estará durante todo el film- a la propia visión de Scottie (10).

Scottie (plano 3) **víctima** de la fascinación. Su shock pasional es irreversible. Comienza ahora un juego de planos (hasta plano 8) entre lo que Scottie ve y él mismo mirando (estructura A-B-A-B-A ahora más ortodoxa, ya que los planos de punto de vista siguientes se corresponderán fielmente con el origen de la visión). La música envuelve dicha estructura visual e intensifica el sentido - o el sinsentido: es, de hecho, el inicio del delirio-.

En el plano 4, una elaboradísima composición hace que Madeleine aparezca doblemente reencuadrada por la estructura adintelada que da acceso al comedor -a través de la que él está viendo- y, al fondo, por una especie de vitrina antigua decorada con platos y jarrones. El efecto es de gran intensidad. El aspecto inmóvil y «artístico» de esa imagen femenina se acrecienta para el ojo de Scottie, que parece haber hallado un centro donde fijar su mirada, perdida en el vértigo. Madeleine es su abismo.

Los dos planos siguientes repiten idéntica estructura. Scottie mira, asombrado, atraído y temeroso. Elster (plano 6) -personaje clave, porque es él en última instancia, quien organiza toda esta escenografía romántica a través de la que Madeleine se presta, como obra de arte, a la visión vertiginosa de Scottie-, el único que da vida a su creación (11), ayuda a su esposa a levantarse. Persiste la utilización del doble reencuadre. El rojo de los tapices impregna con fuerza la composición cromática.

Con el plano medio corto de Scottie (plano 7) comienza una progresiva reducción de la escala que alcanzará su clímax coincidiendo con la culminación dramática de la secuencia. El protagonista parece no soportar ya una visión tan cercana y, dubitativo, se gira hacia la barra. El terror y la atracción simultáneos que le produce su mirada liga a Madeleine con la sensación del vértigo de la que ya fuimos testigos en el prólogo en los tejados y en el apartamento de Midge (Barbara Bel Geddes). Scottie mueve nerviosamente sus ojos a izquierda y derecha. No hay gran distancia, después de todo, con ese enrojecido ojo siniestro de los créditos de Saul Bass.



Madeleine, totalmente reencuadrada por la puerta de acceso, avanza de frente, hacia la salida en dirección a la barra del bar. Con su aura de misterio, parece flotar por el encuadre, sin mostrar nunca sus pies. El rostro refleja también una sensación etérea, ida, una mirada carente de centro. Elster va detrás de ella, pero se detiene a hablar con el camarero. Cuando atraviesa la puerta, la cámara la sigue lentamente en panorámica hacia la derecha hasta encuadrarla en primer plano. Entonces, el fondo rojo, difuminado y algo oscurecido, se ilumina súbitamente creando otra composición fuertemente pictórica. En el efecto, onírico e irreal, desempeña un papel determinante el uso del color: un fondo rojo encendido, pasional y el verde de su chal, el verde frío del pasado (12) -así, no es de extrañar que sea este primer plano de Madeleine el que Scottie relacione mentalmente con el retrato de Carlotta Valdés expuesto en el Museo del Palacio de la Legión de Honor-.

Es este el instante central de la secuencia. Al primer plano de Madeleine sigue otro de Scottie, también en su perfil derecho. La reducción temporal y escalar de los planos (de planos de conjunto y medios a primeros planos), que señala el cénit dramático del fragmento, se corresponde rigurosamente con la máxima intensidad musical, produciéndose una «densificación melódica e instrumental» (13) que va a coincidir con el sutilísimo juego de primeros planos que viene a continuación.

El inicio del plano 10 recupera el encuadre con el que finalizaba el 8. Madeleine cierra suavemente los ojos y gira la cabeza hacia la derecha. Se observa ahora con claridad su moño en **espiral** (este motivo, una línea curva que da vueltas indefinidamente

9. AMENGUAL, BARTHELEMY: **A propos de Vertigo ou Hitchcock contre Tristan**, «Etudes cinématographiques», n.º 84-87. París, Lettres Modernes, 1971, pág. 48.

10. «El hallazgo de VERTIGO es que la música no diegética es el vehículo que va a ilustrar los procesos mentales de Scottie, supensamientos y emociones» (FERNANDEZ DE SEVILLA MARTIN-ALBO, MARGARITA Y URCHUEGUIA SCHOLZEL, CRISTINA: **A propósito de la música de VERTIGO** «Archivos de la Filmoteca» n.º 9 (Primavera-Verano, 1991), págs. 139-140. Poreso el personaje rechazará la música diegética -ligada al personaje de Midge- aunque ésta sea la 34ª. Sinfonía de W.A. Mozart.

11. Si tenemos en cuenta la relación, establecida por Eugenio Trias, entre VERTIGO y el célebre relato de E.T.A. Hoffmann **El hombre de la Arena**, no hay duda de la vinculación de Gavin Elster con el siniestro arenero que da la vista a Olimpia, la autómatas. En cualquier caso, el texto de Trias es ya referencia clásica para todo interesado en el film (TRIAS, E.: **El abismo que sube y se desborda**. En *Lo Bello*

y lo **Siniestro**. Barcelona, Seix-Barral, 1982, págs. 79-121).

12. «El verde es mi color preferido. Amo los colores de la tierra, el verde, el marrón, el ocre... Aquí he satisfecho mi gusto por el verde asociando este color al tema del pasado que ocupa un importante papel en el film» (declaraciones de Hitchcock recogidas en CARLINI, FABIO: **Alfred Hitchcock**. Florencia, la Nuova Italia, 1973, pág. 5).

13. Íbidem nota 10, pág. 140.

14. François Regnault analizó la espiral en este sentido en **Système formel d'Hitchcock (fascicule de résultats)**. En **Hitchcock**. «Cahiers du Cinema» Paris, 1980, págs. 21-28. Dicho estudio fué retomado por DELEUZE, GILLES: **La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I**. Barcelona, Paidós, 1984, pág.

alrededor de un punto alejándose cada vez más de él, se constituirá en auténtico leitmotiv simbólico del film desde los mismos títulos de crédito, basados en dicha figura, y será constantemente retomado bien como elemento compositivo central de numerosos planos -la disposición de las escaleras del campanario, el abismo en que se ve caer Scottie mientras duerme-, bien como «forma principal» (14) del texto -el circuito que Scottie traza con su coche durante la persecución o, incluso, la propia estructura del relato en círculos concéntricos-. En un brevísimo contraplano (plano 11), Scottie gira la cabeza en sentido contrario, hacia la izquierda, y sus miradas se cruzan un instante dibujando así una especie de **doble sol** -un juego entre dos curvas unidas en su divergencia que, utilizado en múltiples variantes, es sin duda uno de los más hermosos y sutiles rasgos de la escritura fílmica hitchcockiana en el texto VERTIGO -que Amengual calificó como la expresión cinematográfica de un movimiento del alma (15): acercamiento y lejanía en una sola composición.

Madeleine completa el gesto girando totalmente su cabeza hacia la derecha. Después, al entrar el marido en el encuadre -otra vez se sugiere premonitoriamente el papel de Elster como **metteur en scene**- ella

mira de nuevo al frente y comienza a caminar hasta abandonar el encuadre como una visión; la música, que ha alcanzado ya su clímax dinámico y de tesitura, diluye también su fuerza mientras la mujer desaparece.

Scottie observa asombrado como se le escapa esa imagen fascinante (plano 13). La enunciación ha movilizad todos los recursos -incluida la música- para hacer comprensible el impacto emocional que ha provocado en el hombre: es, en efecto, el Ideal, lo Inalcanzable, lo Infinito; es, por ello y sobre todo, el **objeto de deseo** (16) al que se aferra obsesivamente esa visión de Scottie «perdida para las ilusiones del día» (17).

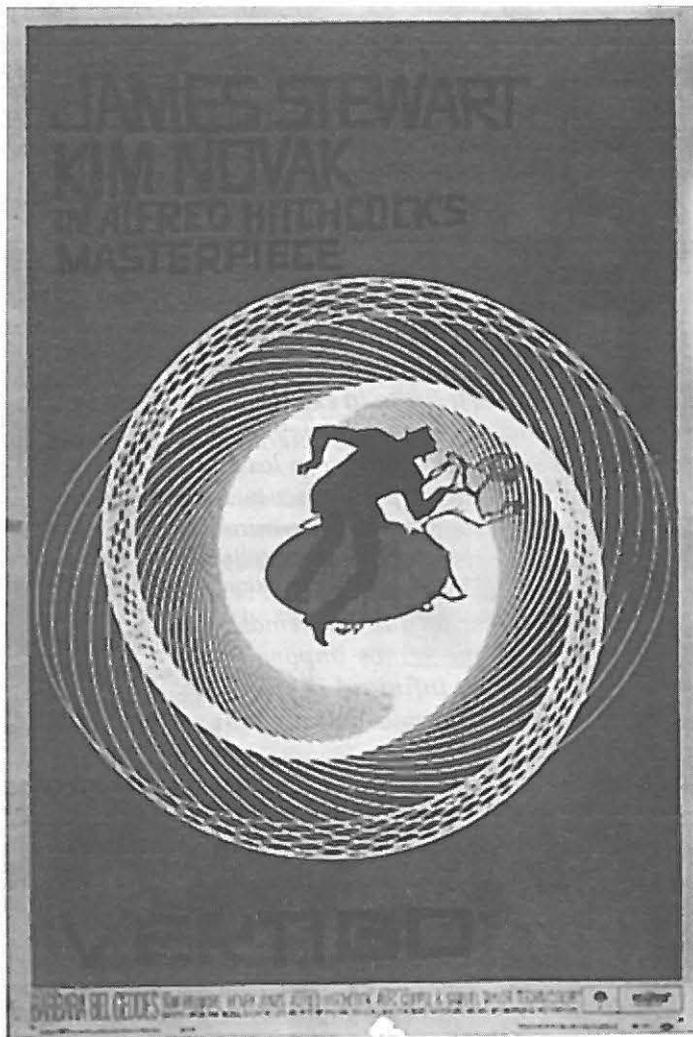
Un plano general con profundidad de campo (plano 14, de punto de vista de Scottie) muestra la entrada al primer piso de **Ernie's** instante antes de que la pareja lo abandone. Nuevamente el rojo de los tapices junto con los antiguos relojes, cuadros y lámparas producen esa sensación de sueño romántico, de detención del tiempo real que, pausadamente, irá apoderándose del protagonista -y del conjunto del film-. Scottie aún tiene tiempo de ver, apenas un segundo antes de que desaparezca por la izquierda del encuadre, la imagen de Madeleine reflejada en un espejo, encuadrada por él -será este el primero de los múltiples espejos que pueblan las imágenes de VERTIGO, dispuestos en lugares estratégicos para, desdoblado y fragmentando la imagen, producir en el espectador la formación, premonitoria pero efficacísima, de una referencia simbólica inconsciente acerca del carácter fraudulento de Madeleine (18)-.

Un último primer plano de Scottie (plano 15) cierra el fragmento. Aturdido, baja la cabeza. El delirio de su mirada ante unas imágenes cuidadosamente preparadas por un siniestro director de escena (excelente, en su sobriedad, Tom Helmore) lo conducirá de forma inexorable por el camino sin retorno de la pasión, de la locura y de la muerte.

.

Mirada. Pictorización. Conceptos de los que el análisis que ahora concluimos ha mostrado reiterada necesidad, nos servirán también, por ello, para señalar algunos de los aspectos más significativos del texto que nos ocupa.

Toda la secuencia -lo hemos apuntado- está organizada a partir del punto de vista del protagonista masculino, a cuya mirada, en última instancia, se podían asignar algunos planos que objetivamente no respondían a su campo de visión. Si en ocasiones (los planos 4 y 6 en especial) un elaboradísimo trabajo de montaje en el interior del plano proponía a la lectura un



complejo entramado de elementos metafóricos -efectos lumínicos, cromáticos, de reencuadre-, en otras (y el travelling descrito, en el interior del restaurante, podría considerarse paradigmático) ésto se combina con otras modalidades de montaje -plano/contraplano, movimientos de cámara- de tal forma que, en todos los casos, el sujeto de la enunciación busca hacer **comprensibles** para el espectador sensaciones **que sólo la interiorización de lo que Scottie ve** podría justificar. La puesta en escena centra así su trabajo signifiante en transmitir la relación mental que un sujeto establece entre su mirada y lo que ve (el deseo, en definitiva). No nos limitamos -como en el cine clásico sucediera- a mirar con los personajes y a través de ellos, a través de sus miradas, penetrar en un sólido universo diegético, por muy pregnante que éste fuese. Con Hitchcock -y en VERTIGO los mismos títulos de crédito nos hablan de ello- la mirada ya no sólo circula siguiendo con fidelidad las órdenes del relato sino que -que González Requena lo ha precisado-

«aún cuando -malabarismo manierista- el relato mantiene o incluso acrecienta su poder de convicción, la mirada se vuelve, en el plano de representación, intransitiva, objeto de reflexión: por primera vez -y es éste el gesto inaugural de los postclásicos- vemos mirar» (19).

Pictorización, decíamos. En efecto, la puesta en escena de Madeleine es -como la Olimpia que se ofrece a la visión del estudiante en **El hombre de la arena**- la imagen de una pintura. Sin duda, el hecho de que este efecto pictórico pueda contribuir a la comprensión por parte del espectador de la relación que la mente de Scottie establece entre Madeleine y Carlotta Valdés ha de ser una de las más obvias razones de tal esfuerzo compositivo. Otra, como tan agudamente escribió Eugenio Trías, es la de ofrecer premonitoriamente -como sucede en tantos otros textos hitchcockianos- la clave del enigma: el carácter fraudulento de la mujer;

«Lo que Scottie ve, el objeto de su visión, es netamente pictórico: es imagen estática, muerta, sin movimiento, imagen sin vida cinematográfica. El ojo de Scottie, en cambio, es el cine mismo andando, en marcha, es la cámara, de proyección que persigue la pieza (...) Pero esa persecución le fascina, le petrifica, y le da como fruto un ser estático... cuando logra apresarla, en la visión, se le vuelve estática, pictórica, como si fuese un cuadro» (20).

Ahora bien, ¿Qué tipo de referente pictórico habría que situar en el origen de estos cuadros dados a ver a Scottie?

Es evidente que, más allá de las a menudo afortunadas conexiones establecidas entre VERTIGO y determinados mitos clásicos -Orfeo y Eurídice- o leyendas medievales -Tristán e Iseo- e incluso más allá de las posibles vinculaciones con textos señeros de la literatura romántica -el ya citado **El Hombre de la arena**, pero también **El Monje**, de Lewis, **Lamia** de Keats o **El Retrato Oval** de Poe-, determinados significantes puestos en funcionamiento por la enunciación remiten de manera más o menos directa a formulaciones estéticas del movimiento romántico. La música -de innegables raíces en el **Tristán e Isolda** wagneriano- basa su estructura obsesiva y anhelante en cualificadas segregaciones armónicas del romanticismo, tal como, en un magnífico estudio (21), apuntó Jose Luis Téllez. Pero también podrían establecerse relaciones, y J.M. Company y V.S. Biosca así lo hicieron, entre el tipo de inscripción de Scottie en el abismo pictórico que se muestra ante él y esa suerte de exclusión/inclusión del sujeto-espectador en la representación pictórica del romanticismo «por medio de una lectura fantómica de los cuadros paisaje» (22) modificando la posición que la escena clásica le asignaba.

Si VERTIGO tiene, como tema mayor, **lo siniestro**, camina hacia esa categoría estética partiendo de unas referencias pictóricas que no olvidan, en su formulación, la poética inglesa de lo sublime.

«Vemos -escribió Giulio Carlo Argan sobre el significado del paisaje y la realidad trascendental de lo sublime-, pero sabemos que lo que vemos no es más que un fragmento de la realidad; pensamos, que antes y después de ese fragmento, es infinita la extensión del espacio y del tiempo, y son poderosas y oscuras las fuerzas cósmicas que producen los fenómenos; saltamos con el pensamiento más allá de lo visto y lo visible, a los dominios del sueño, de la memoria, de la fantasía, de los presagios, de las intuiciones. Lo que vemos pierde todo interés; lo que no vemos, sin embargo, es algo que se nos impone y nos desasosiega, pues su infinitud despierta la angustia de nuestra propia finitud» (23).

JOSE LUIS CASTRO DE PAZ

40. Por otra parte, y como señaló Requena, la espiral «posee un lugar privilegiado en el stock formal del arte manierista del XVI» (G O N Z A L E Z REQUENA, J.: **Viendo mirar. (La mirada y el punto de vista en el cine de Hitchcock)**. En VV.AA.: **Alfred Hitchcock**. Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1989, pág. 159).

15. *Íbidem* nota 9, pág. 49.

16. Es, de hecho, el Objeto de Deseo por excelencia. Si Scottie, como Orfeo o Tristán, «ama» más allá de la muerte es porque desea esa imagen irreal, creada por su mente. Así, cuando encuentre a Judy, no será la mujer la causa de su obsesión, sino el fantasma que con ella aspira a representar. La imposible satisfacción del deseo es la más lúcida lección del film.

17. TRIAS, E.: **El abismo que sube y se desborda...** pág. 91

18. VERTIGO extrae una enorme riqueza simbólica de este objeto para sugerir el tema del Doble, constantemente presente. Puede consultarse al respecto el estudio de Eugenio Trías citado en la nota anterior.

19. GONZALEZ REQUENA, J.: **Viendo mirar...**, pág. 159.

20. *Íbidem*, nota 17, págs. 99-100.

21. TELLEZ, JOSE LUIS: **Bernard Herrmann/Vértigo**. Conferencia recogida en "Memoria de actividades 1989-90". Aula de Cine. N.º 6. Universidad de Santiago de Compostela, 1990, págs. 105-125.

22. *Íbidem*, nota 5, pág. 48.

23. ARGAN, GIULIO CARLO: **El arte moderno**. Valencia, Fernando Torres, 1975, tomo I, pág. 12.