

## El doble exterior como vía de recuperación de la amada muerta en *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, *Sueurs froides: D'entre les morts* de Boileau y Narcejac y *Vértigo* de Hitchcock

Montserrat Morales Peco

*Universidad de Castilla-La Mancha*

Monserrat.Morales@uclm.es

### Résumé

Dans cet article nous présentons une étude sur trois manifestations du double objectif, cherchant à pénétrer dans la psychologie du veuf ou de l'amant, afin de révéler ses obsessions, ses fantasmes, ses désirs et ses erreurs. Ce thème se rattache à ceux de l'amour et de la mort, et aux mythes de Pygmalion, d'Ophélie et d'Orphée. Tout cela mènera le récit vers un dénouement tragique, au moment où le protagoniste se heurtera à l'amère réalité.

**Palabras clave:** Double objectif; mythe; Rodenbach; Boileau-Narcejac; Hitchcock.

### Abstract

In this paper we present a study of three manifestations of the double objective, seeking to penetrate the psychology of the widow or the lover, to reveal his obsessions, his fantasies, his desires and his errors. This theme is related to those of love and death, and myths of Pygmalion, Ophelia and Orpheus. All this will lead the story to a tragic ending, the moment where the protagonist will face the bitter reality.

**Key words:** Double objective; myth; Rodenbach; Boileau-Narcejac; Hitchcock.

### Introducción

El doble exterior u objetivo, según la tipología establecida por Jourde y Tortonese (1996: 91-92), constituye una perturbación de la diferencia –cosubstancial esta a la naturaleza de todo ser humano–, no entre yo y otro –doble subjetivo, vivido en la interioridad–, sino entre dos individuos pertenecientes al mundo exterior. En la recreación del doble objetivo entra en juego un *sujeto que percibe* y un *ser observado*, al

---

\* Artículo recibido el 7/09/2011, evaluado el 24/10/2011, aceptado el 30/11/2011.

que se acaba confundiendo con otro tras descubrirse entre ellos, desde una visión perturbada y alucinada, ciertas correspondencias.

La figura del doble objetivo resulta enigmática, inquieta y turba, pues si la diferencia pertenece al orden de lo natural, la repetición solo puede ser entendida como una transgresión de las leyes de la naturaleza: puro artificio, deformación monstruosa o prodigio inexplicable e irracional del dominio de lo sobrenatural (Jourde y Tortonese, 1996: 100).

Ciertamente, las tres obras objeto de estudio en este artículo tratan el mismo tema de forma bastante similar y uno de los casos más recurrentes del doble objetivo: la reaparición de la amada muerta. El protagonista masculino traumatizado por la muerte de la esposa (*Bruges-la-Morte*) o de la amada (*Sueurs froides* y *Vértigo*) se libra a una doble búsqueda, tanto de tipo erótico: vivir de nuevo el amor pasado y unirse, a través del cuerpo de la *viva*, a la *muerta*; como de tipo metafísico, pues le angustia también la irreversibilidad de la muerte y la posibilidad que se le ofrece de recuperar a la mujer amada le procura el consuelo –ilusorio y efímero– de un triunfo. El doble femenino aparece como un fenómeno misterioso e inquietante que suscita la duda en la mente de quien lo afronta, viudo apenado o amante en duelo: ¿es realmente la muerta en persona, que ha vuelto a la vida, o se trata simplemente de otra mujer de sorprendente parecido con ella o de una reencarnación en el cuerpo de otra? (Jourde y Tortonese, 1996: 101). Sin embargo, la identificación resultará problemática, la viva no es sino un sosias más o menos imperfecto de la muerta idealizada por la mente del amante: más vulgar y más carnal. El deseo de recuperar a la amada, lleva al nostálgico viudo o amante, en una nueva reformulación del mito de Pigmalión, a obstinarse en transformar a esa otra mujer, inesperadamente encontrada, a imagen y semejanza del modelo, idea persistente y obsesiva que le llevará a la ceguera y al borde del delirio. La sustituta, movida por la ambición, impone la tiranía de su enajenante belleza carnal, trata de someter al amante a su voluntad, alejándole así de la esposa muerta y llegando a hacerle enloquecer (*Bruges-la-Morte*). O bien ha ideado un engaño en el que queda finalmente atrapada al sentir ella misma la atracción del amor (*Sueurs froides* y *Vértigo*). El desenlace final será la inevitable muerte del doble, ocasionada por el perturbado amante (*Bruges-la-Morte* y *Sueurs froides*), o bien simplemente no impedida por él (*Vértigo*).

Esa búsqueda erótico-metafísica repite en lo esencial los esquemas del mito de Orfeo: la insufrible pérdida de la amada; el deseo de reencontrarla y rescatarla del más allá; la negación de la muerte; la ejecución de una serie de maniobras que posibiliten su retorno.

Todas estas obras, mostrándonos a un hombre doliente que busca de forma obsesiva mantenerse unido al recuerdo de su amada más allá de la muerte, actualizan uno de los temas más recurrentes de la literatura fantástica: el amor más fuerte que la muerte.

Por otra parte, nos planteamos también la pregunta sobre si esta obsesión por la muerte y, a través del doble, por la muerte viva no oculta en definitiva un deseo necrófilo. De ahí también la presencia más o menos latente en las tres obras del mito de Ofelia.

Asimismo, en todas ellas encontramos ejemplos ilustradores de un hecho destacado ya por Juan Herrero Cecilia (2011: 25) en el artículo que sirve de marco teórico a este número monográfico: «el doble objetivo del otro puede ser un efecto de la percepción deformada o deformante del sujeto que le percibe, o un resultado de su imaginación paranoica». Y puesto que la configuración del doble depende de la mente más o menos perturbada, más o menos obsesiva, más o menos delirante del sujeto receptor nos ha parecido también oportuno adentrarnos en la misma y desvelar su ceguera, sus engaños, sus ideas fijas, sus fantasmas y sus anhelos, que nos ayudarán a comprender mejor la relación con el doble.

He aquí los presupuestos de los que partimos. Los estudios específicos sobre el tema del doble en las tres obras que ahora nos ocupan son prácticamente inexistentes, pues si bien la profesora Ana González Salvador en un brillante artículo titulado «De la ressemblance: Georges Rodenbach/Alfred Hitchcock» (1999: 105-118), ha analizado ya el parecido que presenta *Vértigo* con *Bruges-la-Morte*, sin embargo se centra exclusivamente en revelar cómo la estética de la inmaterialidad, típica del simbolismo, interviene en la figuración de la mujer tanto en el film como en la novela belga, lo que hace presuponer la influencia de esta sobre aquél.

## **1. Traumas y obsesiones del viudo o amante desconsolado en el origen de su percepción perturbada y/o visionaria del doble exterior**

### **1.1. La búsqueda obsesiva del parecido, o sentimiento de las «analogies désirables», y el culto de la muerte de Hugues Viane**

Hugues Viane, el protagonista de la novela *Bruges-la-Morte*, nos ofrece un comportamiento fuera de lo común. Pasa sus días aislado y en soledad, encerrado en su habitación, de la que tan solo se atreve a salir al declinar el día, completamente ocioso, sin otro quehacer que la lectura. Sus gestos delatan a un ser pensativo y abstraído, inmerso en sus ensoñaciones y sumido en sus recuerdos: «Ses yeux fanés regardaient loin, très loin, au-delà de la vie»; «d'ordinaire, remarquait à peine les passants»; «revâssait à la croisée ouverte par les temps gris, perdu dans ses souvenirs» (Rodenbach, 1998: 52). Sin duda, a ello le predispone su condición social, como ha sugerido acertadamente Hinterhäuser: la inmensa mayoría de los héroes finiseculares, citemos a título de ejemplo Des Esseintes o D'Entragues, pertenecen a un estatus económico y social elevado (Hinterhäuser, 1980: 43). Hugues Viane, siguiendo su estela y sin necesidad de ejercer trabajo alguno, puede entregarse a «las aventuras del pensamiento, del alma y de los sentidos» (Hinterhäuser, 1980: 43). Ciertamente, es como esos personajes decadentes, aristócratas o ricos improductivos, ocupados úni-

camente en sus ensoñaciones de que habla Jean-Pierre Bertrand (1999: 58), uno de esos individuos excepcionales, nobles, tanto ricos de dinero como de espíritu que los escritores decadentes sitúan en el centro de sus obras, a diferencia del naturalismo especialmente fascinado por la pintura de pobres o miserables.

En el origen de esta singular inclinación a pasar los días encerrado en sí mismo, en sus pensamientos, recuerdos y sueños, se encuentra un trauma, una profunda herida emocional ocasionada por la dolorosa pérdida de su objeto de amor. La muerte de su amada esposa, de la que le es imposible reponerse, le ha sumido en una profunda aflicción y le ha llevado al borde de la patología mental. Pues ciertamente en vez de buscar un alivio o una evasión a su melancólica tristeza, se complace en revivirla incesantemente a través de la búsqueda de múltiples *espejos* que la reflejen y en los que gusta mirarse. Se deleita con el paisaje de una ciudad, Brujas, en la que, mientras deambula con paso indeciso, busca de forma obsesiva analogías de su luto y de su estado de viudo inconsolable, esas *correspondencias* secretas, tan gratas para los simbolistas, que establecen lazos estrechos entre su alma y el mundo, entre lo que siente y lo que percibe (Illouz, 2004: 126)<sup>1</sup>:

Il se décide pourtant à sortir, *non pour chercher au-dehors quelque distraction obligée ou quelque remède à son mal*<sup>2</sup>. Il n'en voulait point essayer. Mais il aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers (Rodenbach, 1998: 54).

Asimismo, no quiere que nadie ni nada venga a alterar su dolor de viudo: «Et c'est pour cela, parce qu'elle ne mettait pas de bruit ou de rires autour de sa douleur, que Hugues s'en était si bien accommodé depuis son arrivée à Bruges» (Rodenbach, 1998: 62-63).

Podemos deducir de esta actitud cierta complacencia en el sufrimiento, acaso de tintes masoquistas, otro tópico de la literatura decadente. Sin duda, Hugues «*s'exaltait à la ressemblance de lui-même avec la ville*», aclara el narrador.

Desde el ensimismamiento perceptivo del viudo, Brujas –primer ejemplo esclarecedor de ciudad muerta, entendida como «estado de ánimo», tópico de la literatura de Fin de Siglo que precisamente la obra de Rodenbach<sup>3</sup> puso de moda–, posee

<sup>1</sup> De hecho ya en la Advertencia inicial, que funciona a modo de paratexto en el que se nos desvelan las intenciones y los proyectos del autor, orientando y condicionando la lectura de la novela, se hace referencia a la ciudad como universo «asociado a los estados de ánimo».

<sup>2</sup> Salvo que se indique lo contrario, la cursiva de las citas a la obra es nuestra.

<sup>3</sup> Además de la novela que ahora nos ocupa, también la producción poética de Rodenbach contribuyó a la configuración de este tópico finisecular. Nos referimos a *La jeunesse blanche* (1886) y especialmente a la sección *Paysages de ville* de *Le règne du silence* (1891). Rafael García Pérez ha realizado un estudio bastante iluminador del valor connotativo de la ciudad muerta, Brujas, en los últimos poemas que acabamos de mencionar, destacando su aspecto fantasmagórico, crepuscular y otoñal, su vetustez y

«una personalidad, un espíritu autónomo, un carácter exteriorizado»<sup>4</sup>, sin duda, el luto<sup>5</sup> –como también, más tarde, la religiosidad y el misticismo<sup>6</sup>–, que ejerce sobre él su influjo y «envoûtement», irradia hacia él, penetra en lo más hondo y acaba contaminado su alma: «[...] et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air» (Rodenbach, 1998: 193).

Por tanto, la ciudad también contribuye, desde la percepción subjetiva de Hugues, a recrudecer aún más su melancolía y angustia, como más adelante, según veremos, desplegará el poder de su ancestral religiosidad sobre él, ofreciéndole un modelo de piedad y de austeridad. De tal forma que tendríamos que hablar de una «pénétration réciproque de l'âme et des choses» (Rodenbach, 1998: 193). Pero, por el momento dejemos de lado el influjo de su espíritu religioso y retengamos el primer aspecto de la personalidad agonizante de esta ciudad muerta. Hugues se «inocula» el estado de ánimo triste y doliente de Brujas que percibe desde su sensibilidad atormentada («sentait son âme de plus en plus sous cette influence grise», «il subissait la contagion» [Rodenbach, 1998: 182]), lo que viene a enconar, no sin cierta complacencia, su sufrimiento mórbido.

Estamos pues ante un personaje representativo de la decadencia, alejado de lo social y convencional, excéntrico, atormentado y doliente, verdadero ser enfermizo, de carácter obsesivo y maníaco, aislado y encerrado en la contemplación de su neurosis<sup>7</sup>.

---

decrepitud, su personificación en una «hermana silenciosa» del poeta, melancólica y nostálgica de esplendores pasados (García Pérez, 2008: 123-125). En todo ello podemos ver cómo se va perfilando en la imaginación de Rodenbach este motivo simbolista y decadentista y hasta qué punto el tratamiento del mismo en la novela se nutre de su poesía. Si bien hemos de reconocer que, gracias a *Bruges-la-Morte* quedó definitivamente fijado y comenzó a propagarse. Consúltese también el análisis realizado por Miguel Ángel Lozano Marco sobre la ciudad muerta (2000: 11-46), y el capítulo que asimismo le consagra a la misma Hans Hinterhäuser (1980: 41-89), el primero en abordar el análisis de este tópico de la literatura de Fin de Siglo.

<sup>4</sup> La traducción, salvo que se indique lo contrario, es nuestra.

<sup>5</sup> De ahí la figuración, en *Bruges-la-Morte*, de una ciudad crepuscular, otoñal, envuelta en grisáceas y cenicientas brumas (Rodenbach, 1998: 52 y 54), y frías lloviznas (Rodenbach, 1998: 63 y 70), de aguas «mudas» y «estancadas», calles «inanimadas» (Rodenbach, 1998: 69), apenas transitadas, acaso por algunas escasas figuras que ofrecen un aspecto casi fantasmagórico, todo ello evocador del «ambiente de un perpetuo día de difuntos» (Lozano Marco, 2000: 17), de viviendas cerradas con aspecto «mortuario» y agonizante (Rodenbach, 1998: 70).

<sup>6</sup> De ahí también la personificación de Brujas en una «creyente» que da consejos de fe y de renuncia a Hugues Viane, le exige obediencia (Rodenbach, 1998: 197), le ofrece lecciones de recogimiento (Rodenbach, 1998: 201), de castidad y «fe severa» (Rodenbach, 1998: 214), el miedo al pecado y a la condena eterna, la devoción.

<sup>7</sup> Este tipo de personaje fuera de lo común es prototípico del Fin de Siglo. A través de sus conductas anormales los escritores del decadentismo expresan su distancia y rebeldía ante la modernidad, progre-

A este «caso clínico de obsesión» (Gorceix, 1992: 12) o de neurosis habría que añadir un culto de la muerta, practicado con una «intensidad patológica» (Gorceix, 1992: 13). Hugues Viane, el eterno afligido, muestra un celo excepcional en atesorar y conservar los objetos, recuerdos, de la difunta. A ellos se acerca siempre con devoción y respeto místico. El narrador, ciertamente, nos presenta al personaje como un sacerdote, recluido en la soledad de su templo sagrado, librado a la adoración de las reliquias de la muerta:

Chaque matin, ainsi qu'au lendemain de son décès, il faisait ses dévotions –comme les stations du chemin de la croix de l'amour– devant les souvenirs conservés d'elle. Dans l'ombre silencieuse des salons, aux persiennes entr'ouvertes, parmi les meubles jamais dérangés, il allait longuement, dès son lever, s'attendrir encore devant les portraits de sa femme : là, une photographie, à l'âge où elle était jeune fille, peu de temps avant leurs fiançailles ; au centre d'un panneau, un grand pastel dont la vitre miroitante tour à tour la cachait et la montrait, en une silhouette intermittente; ici, sur un guéridon, une autre photographie dans un cadre niellé, un portrait des dernières années où elle a déjà un air souffrant et de lis qui s'incline... Hugues y mettait les lèvres et les baisait comme une patène ou comme des reliquaires.

Chaque matin aussi, il contemplait le coffret de cristal où la chevelure de la morte, toujours apparente, reposait. Mais à peine s'il en levait le couvercle. Il n'aurait pas osé la prendre ni tresser ses doigts avec elle. C'était sacré, cette chevelure! (Rodenbach, 1998: 138-141).

Y siempre pendiente de que nadie se atreviera a profanarlas. Solo él puede tocar estos objetos sagrados y vigila, con especial atención, las labores de limpieza de su sirvienta (Rodenbach, 1998: 58), Barbe, cuya presencia en los salones llega a tolerar precisamente por sus «habitudes pieuses», por su aspecto monjil, y por el respeto y la prudencia con la que se aproxima a estos vestigios adorados de la desaparecida, cual solícita asistente en la ceremonia de su culto (Rodenbach, 1998: 62). De todos los recuerdos de la difunta, el objeto de mayor fascinación (fetichista) y veneración es una trenza dorada como el ámbar, atributo de «las Vírgenes de los Primitivos», que él mismo cortó al cadáver yacente, único elemento físico inmortal de la esposa que ni la muerte ni el tiempo habían podido ni podrían destruir (Rodenbach, 1998: 53-54). Para preservarla de la contaminación y de la humedad, como se suele hacer con esas piezas sagradas a las que se les tributa un culto excepcional, Hugues la depositó en un

---

so científico e industrial y sus valores materialistas y utilitarios, protestan contra la degradación de la civilización moderna.

cofre de cristal (Rodenbach, 1998: 61-62). Al cabello le rendía devoción todos los días, besaba con un silencio místico la cajita (Rodenbach, 1998: 81), como si de un relicario se tratara. De esta beatificación también se infiere que en el universo onírico de Hugues Viane la muerta es una figura femenina idealizada, puesto que sacralizada, divinizada.

Este viudo, al principio, «loco de dolor, obsesionado con la muerte» (Berg, 2004: 10), se aferra, de forma también obsesiva, a encontrar por todas partes, en la ciudad, a su tan amada y llorada esposa muerta, cuyo nombre, por cierto, se desconoce pues para el personaje solo es eso, la «muerta», sin más. En este sentido la imagen que siempre guardará en el recuerdo de su esposa es la de una mujer yacente, como nos revela el narrador:

Puis, la jeune femme était morte, [...], vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais: fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adorée si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelle dilatée et noire dans le nacre, dont l'obscurité contrastait avec ses cheveux, d'un jaune d'ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés [...] (Rodenbach, 1998: 53).

Esta figura fúnebre de la amada es la que se obstina en buscar en la ciudad elegida, cediendo así al influjo de las analogías y, sin duda, con el deseo de recuperar a la que la muerte le había arrebatado, de eternizar la figura de la fallecida. Así por ejemplo, en la iglesia de Notre-Dame, que solía frecuentar, atraído –como no podía ser de otro modo– por su aspecto mortuario, después de contemplar con gran fascinación las tumbas de Carlos el Temerario y de María de Borgoña, emblemas del «amor que perdura en la muerte» (Rodenbach, 1998: 73), trataba de buscar «[...] en lui le souvenir de la morte *pour l'appliquer* à la forme du tombeau qu'il venait de voir et *imaginer tout celui-ci avec un autre visage*» (Rodenbach, 1998: 73-74).

En su percepción perturbada por sus fantasmas y obsesiones, Brujas se transfigura en el primer doble de la amada muerta:

La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer (Rodenbach, 1998: 69-70).

Y esta identificación con la difunta lleva a Hugues Viane a encontrar en la urbe uno de esos rostros femeninos míticos que mejor encarna a la mujer muerta: Ofelia. Ciertamente, durante uno de sus paseos crepusculares y otoñales, bajo los efectos de una peculiar forma de percibir que raya en verdad los límites de la alucinación, el

viudo se libra a toda una, por utilizar un neologismo de Gaston Bachelard, *ofelización* de la ciudad:

Dans cette solitude du soir et de l'automne, où le vent balayait les dernières feuilles, il éprouva plus que jamais le désir d'avoir fini sa vie et l'impatience du tombeau. Il semblait qu'une ombre s'allongât des tours sur son âme; qu'un conseil vînt des vieux murs jusqu'à lui, qu'une voix chuchotante montât de l'eau –l'eau s'en venant au-devant de lui, comme elle vint au-devant d'Ophélie, ainsi que le racontent les fossoyeurs de Shakespeare (Rodenbach, 1998: 70-71).

Como Ofelia, el destino de Brujas, en el universo onírico de Hugues Viane, es morir, ser finalmente esa hermosa muerta yacente que él tanto anhela. El agua, que fluye por sus canales, es la invitación a una muerte dulce, a una «muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales» (Bachelard, 1942: 68). Le ofrece la imagen «de la muerte joven y bella, de la muerte florida». Asimismo, en la novela de Rodenbach, el agua de los canales de Brujas, entre susurros adormecedores, hipnotiza y atrae hacia sus profundidades a quien se mira en ella: la ciudad, encarnación de Ofelia, pero también el mismo Hugues, que se identifica con la melancólica Brujas-Ofelia y con el triste deseo que la anima: el suicidio, de tintes, sin duda, masoquistas, valor que también Bachelard ha atribuido a la simbología del agua en este complejo (Bachelard, 1942: 98).

La ciudad flamenca, avistada como doble de la esposa fallecida, es finalmente transfigurada en la Ofelia yacente, cuyo cuerpo inerte fluye en el agua:

Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur, il avait pensé plus doucement à la morte. Il l'avait mieux revue, mieux entendue; retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carillons (Rodenbach, 1998: 69).

Esta *ofelización* no hace sino evidenciar el erotismo mórbido, necrófilo, del protagonista, puesto que su verdadero objeto de deseo no es otro sino la mujer muerta. Ciertamente, la imagen que de Ofelia se impuso a partir de 1870 fue la divulgada por los prerrafaelitas ingleses, precursores de la estética simbolista, quienes la han representado habitualmente muerta, flotando sobre el agua, o, al pie de la misma, en actitud contemplativa y abstraída, presa de la locura, y la han recreado en función del ideal femenino que tanto les apasionaba, de una belleza sublime y aspecto delicado, refinado, a quien la muerte en un entorno natural espléndido contribuyen a embellecer aún más. Es la joven muerta cuya hermosura, inocencia y pureza seducen y fascinan a quien la contempla. De este modo esta figura mítica pertenece a esa constelación de mujeres muertas que tanto ha fascinado a escritores y artistas finiseculares

pues permite expresar los fantasmas que les obsesionaron: el deseo necrófilo, detrás del cual subyace el miedo y el rechazo de la mujer, de ahí la atracción por aquella feminidad inerte, inmóvil, totalmente pasiva, o el sombrío deleite en transfigurarla en muerta, inspirado también por la sádica misoginia decadente; pero también la fascinación mórbida por la muerte (Dottin-Orsini, 1993: 85 y Cousseau, 2001: 89-90).

Por tanto, estamos ante un personaje a quien una sola idea fija domina su mente: la *obsesiva* recuperación de la amada muerta. Y es este estado el que le lleva a percibir una serie de relaciones o correspondencias secretas con la difunta, que animan, desde su óptica personal perturbada, todo cuanto se encuentra en su alrededor.

En suma, en el caso del viudo desconsolado de *Bruges-la-Morte*, el trauma ocasionado por la pérdida de la amada esposa le convierte en un maniático del dolor y de la muerte que, prisionero de su luto, llena el vacío de su existencia con el culto enfermizo de la desaparecida y con el rastreo, insistente, patológico e incluso alucinado, de analogías de la muerta, en la melancólica y agonizante ciudad flamenca.

En tal estado de cosas, podemos entender que la mente y la mirada trastornadas por su angustia y por sus obsesiones, bajo el dominio de las analogías, le lleven a confundir e identificar a una desconocida con la esposa y a sucumbir a su irresistible atracción. El doble vendrá a satisfacer la búsqueda obsesiva de cuanto pueda mantener vivo el recuerdo de la amada y acaso también, según la última de nuestras hipótesis, el deseo necrófilo del protagonista.

No podemos cerrar este epígrafe sin hacer una mínima alusión al film de Hitchcock, pues nos ofrece, si bien en una escena bastante breve, a un hombre que como Hugues Viane se ve arrastrado por esas «analogías desirables» y obsesivas con la amada muerta. Scottie en *Vértigo* no se resigna a aceptar esta desaparición y, obsesionado por el recuerdo de Madeleine, padece alucinaciones que le llevan a verla en todas partes, en la ciudad de San Francisco, especialmente en aquellos lugares que ella solía frecuentar en vida, por los que no deja de vagar con la esperanza e idea fija de poder verla reaparecer. Esta mente trastornada «encuentra su fantasma a cada paso» (Pedraza, 2008: 60), en tal mujer rubia que lleva idéntico peinado —el moño en espiral— o el mismo, si no parecido, traje sastre gris. Pero las visiones duran tan solo un momento fugaz después del cual viene el despertar a la realidad, a la consciencia, con la consiguiente frustración y amargura.

## 1.2. El drama de la muerte en Flavières, en Scottie y en Viane

Flavières, el protagonista de la novela policíaca *Sueurs froides* de Boileau y Narcejac, un fracasado policía convertido en abogado, es, al igual que Hugues Viane de *Bruges-la-morte*, un alma atormentada, ya antes incluso —a diferencia del personaje inventado por Rodenbach— de conocer a la amada y de perderla. La muerte de esta no hace sino agravar, tras una efímera y engañosa esperanza de paz y de felicidad —como veremos a continuación—, un sufrimiento interior que ya padecía. El físico de Flaviè-

res delata su desolación: en los quince años que su amigo Gévigne no le había visto, su cuerpo «había adelgazado», «se había encorvado».

Se trata de un ser débil, acosado por el vértigo, que, conforme podemos ir dilucidando al hilo de la lectura, no es en definitiva sino el temor a ese abismo que se abre bajo sus pies –al cual en su imaginación compara con la imagen monstruosa de una enorme garganta presta a engullirle (Boileau-Narcejac, 2010: 31)–, es decir al vacío y a la muerte. Un incidente trágico, que le hace tomar consciencia de su enfermedad, le dejará marcado psicológicamente y entrará a formar parte de un pasado repleto de miedos y de remordimientos: Flavières, *impedido* por el pánico paralizante a la altura, dejó morir a un compañero, Lériché, cuando intentaban dar arresto a un pobre tipo que se refugió en un tejado con bastante pendiente (Boileau-Narcejac, 2010: 25). De ahí también sus mortificadores sentimientos de culpabilidad, de inutilidad (Boileau-Narcejac, 2010: 28) y de fracaso. El recuerdo de este suceso, que, al no ser capaz de vencer sus temores, no pudo evitar, le angustia y obsesiona, tanto despierto como en sueños, y acaba trastornando su mente. Se siente acorralado por sus fantasmas interiores, que ni tan siquiera le dejan dormir. En el origen pues de su perturbación psicológica, de su «tormento continuo», del «tumulto de dolorosas impresiones» que laceran su ánimo (Boileau-Narcejac, 2010: 62), se encuentra esa sensación de vértigo, es decir ese miedo a la muerte, contra el que no puede luchar y se siente impotente.

Se hizo precisamente abogado para dilucidar ese «tormento secreto» «que impide vivir» y, y no solo a él, sino a todo ser humano tras la falaz fachada de la felicidad plena (Boileau-Narcejac, 2010: 32): el miedo a la nada, a la muerte y a vernos condenados a morir (de ahí que necesitemos a «los sacerdotes, los médicos y los hombres de leyes»). Lo que se intuye en estas reflexiones personales de Flavières:

La vérité, c'est qu'ils étaient tous comme lui, Flavières, trébuchant sur une pente au bout de laquelle s'ouvrait le vide. Ils riaient, ils faisaient l'amour, mais ils avaient peur. Que seraient-ils devenus sans les prêtres, les médecins et les hommes de loi! (Boileau-Narcejac, 2010: 32).

Quizás este mismo miedo a la muerte le lleva a sentirse fascinado por un tipo de mujer misteriosa, por una joven de la que se sospecha es la reencarnación de una muerta y en la que el ex policía rastrea, con fascinación, el enigma de la vida más allá de la muerte. Ciertamente, Madeleine le ha cautivado por su perfume con aroma a tierra húmeda en otoño, a hojas marchitas, a flores moribundas y a crisantemo (Boileau-Narcejac, 2010: 43-44), que le recordaba ese olor a cementerio, a fosa. Le conmueve la placidez y el sosiego con los que Madeleine parece acoger la muerte, en el momento de su primera tentativa, fallida, de suicidio en las aguas del Sena. En vez de debatirse parece entregarse con agrado (Boileau-Narcejac, 2010: 53). Le ofrece el rostro joven y bello de la muerte, de una nueva Ofelia, que, aparentemente hipnoti-

zada por las aguas del Sena, arroja sobre ellas una flor (un tulipán escarlata) y magnetizada por el agradable balanceo de las olas que la arrastran hasta hacerla desaparecer, sonrío y parece desear ella también correr su misma suerte (Boileau-Narcejac, 2010: 38). Le impresiona su «nostalgia de la tumba», esa «atracción de las tinieblas». De ello se infiere que Flavières la transfigura, sin duda, en una figura de ultratumba, la percibe y la siente como una muerta, pero, he aquí lo que inconscientemente le intriga y le fascina de esta mujer –aunque su lado más racional se niegue aún a aceptarlo–: ve en ella a una muerta viva, un cuerpo habitado por el espíritu de una difunta, de su bisabuela Pauline Lagerlac, en definitiva una muerta resucitada, es decir la prueba del triunfo frente al tiempo y la muerte. Al final de la novela acabará confesando que amaba a Madeleine a causa de Pauline, del cementerio y de su aire soñador, desconociendo aún que la identidad de la amada y la supuesta relación de esta con Pauline es una mera invención maquiavélica de su amigo Gévigne para asesinar a su esposa.

Flavières recupera la alegría, la vitalidad y la voluntad, perdidas, al verse capaz, tras una esforzada lucha contra las aguas, de rescatar a Madeleine/Ofelia y devolverla a la vida. A partir del incidente él mismo la llamará Eurídice (Boileau-Narcejac, 2010: 62). Se siente, sin duda, como Orfeo, la ha rescatado de los Infiernos. Para él, Madeleine será la «Eurídice resucitada», como escribió en la dedicatoria que acompañaba el encendedor de oro que le había regalado. Él a quien le obsesiona y desasosiega la imagen de la caída mortal de su compañero, que no pudo impedir debido a su miedo a la altura, ahora se muestra, realmente, triunfal frente a la muerte. Por fin su angustioso pasado desaparecía bajo «esta paz perfecta, esta plenitud de alegría»:

Eurydice, au contraire, lui appartenait tout entière; il l'avait tenue dans ses bras ruisselante, les yeux clos, l'ombre de la mort au creux des joues. Il était ridicule, soit. Il vivait dans un tourment continuel, dans un tumulte d'impressions douloureuses. Peut-être! Mais il n'avait jamais connu tout au fond de lui-même, cette paix parfaite, cette plénitude de joie où s'engloutissait son proche passé, avec ses peurs et ses remords (Boileau-Narcejac, 2010: 62).

Flavières habrá de sacrificarse, protegerla, ayudarla para mantenerla con vida. Precisamente, Madeleine le hace recordar a esas almas del inframundo, encontradas por Eneas en su descenso a los Infiernos, que necesitan alimentarse del vivo para sentirse, aunque fuera por poco tiempo, a su vez viva:

-Vous me faites penser à Virgile, lui avait-il avoué.  
 - Pourquoi donc?  
 - Vous vous rappelez, quand Énée descend chez Pluton. Il répand du sang autour de lui, et les ombres des morts viennent flairer ce sang; elles se nourrissent de ses effluves; elles reprennent pour un temps, un peu de densité et elles parlent; elles re-

grettent tellement la lumière des vivants! (Boileau-Narcejac, 2010: 61).

Ella le absorbe toda su energía, él, que la ama, le entrega hasta el alma: «la jeune femme exerçait sur lui une curieuse influence; elle absorbait littéralement toutes ses forces; il jouait, auprès d'elle, non pas le rôle d'un donneur de sang, mais celui d'un donneur d'âme, en quelque sorte. Et la preuve, c'est qu'il avait besoin, quand il était seul, de se replonger dans le fleuve humain pour récupérer les énergies perdues» (Boileau-Narcejac, 2010: 63-64). Flavières comprendía que ella necesitaba de este sacrificio «pour tenir en échec ce vide, ce néant, cette nuit où elle était sur le point de sombrer» (Boileau-Narcejac, 2010: 61). Y ciertamente para él Madeleine «ne pesait pas plus qu'une ombre à son bras» (Boileau-Narcejac, 2010: 69). Su vida pende de un hilo: teme que vuelva a intentar, atraída por la muerte, suicidarse y que finalmente desaparezca, para siempre. En su visita al museo del Louvre, en compañía de Madeleine, la mirada, fascinada, de Flavières se detiene en un cuadro en el que se representa la escena de la crucifixión:

Un petit groupe de visiteurs s'était rassemblé devant un tableau. Flavières entrevit une croix, un corps blafard, la tête basculée sur l'épaule, un filet de sang sur le sein gauche. Un peu plus loin, un visage de femme se levait vers le ciel (Boileau-Narcejac, 2010: 69).

Esa mujer que, algo retirada de la cruz, levanta los ojos al cielo no es otra sino María Magdalena, precisamente del mismo nombre de su amada<sup>8</sup>. En la descripción que Flavières efectúa del cuadro encontramos cierta ambigüedad. No nos precisa los gestos del rostro femenino que mira al cielo: ¿son gestos de dolor o de esperanza? Esta indeterminación puede resultar motivada inconscientemente por sus propios fantasmas: por su obsesión y sufrimiento ante la muerte inevitable, y por su necesidad de creer en la posibilidad de vencerla: María Magdalena, junto al amado fallecido, no fija su mirada en él, como si rechazara la cruz, la muerte; parece esperar que resucite, distanciada de la realidad material, terrestre, absorta en el cielo, acaso ensimismada y encerrada en sus propias visiones, con esa misma «forma de mirar al vacío, de evadirse a un mundo invisible», que Flavières le reconoce también a Madeleine (Boileau-Narcejac, 2010: 180). El cuadro bien podría funcionar como un presagio de su propio destino por venir: tras el suicidio de Madeleine, Flavières tampoco aceptará esta muerte, Madeleine vivirá en sus sueños y alucinaciones, hasta que, al igual que María Magdalena –primera testigo, según refiere la Biblia, de la resurrección de Jesús–, aca-

---

<sup>8</sup> Ciertamente Flavières se reconoce atraído por el nombre mismo de Madeleine, evocador, a través del recuerdo del personaje bíblico, del sufrimiento: «Madeleine!... Il aimait ce nom un peu dolent» (Boileau-Narcejac, 2010: 28).

be encontrando su doble y, por tanto, su reencarnación en otra mujer (Renée Sou-range).

Tras esos días de plenitud y de felicidad junto a Madeleine, vividos entre la fascinación por una enigmática mujer –que le hacía vislumbrar la alegre posibilidad de volver de la muerte–, y el miedo a perderla –por su nostalgia de ese otro mundo al que se siente pertenecer–, vendrá la desesperación ante la evidencia de la inevitable pérdida de la amada, con el consiguiente triunfo e impotencia ante la muerte irreversible. Madeleine se lanza al vacío desde lo alto de la torre de una iglesia. Y esta vez, como ya sucediera en la caída de Lériché, impedido por el vértigo, por su miedo al abismo, Flavières no pudo salvarla.

El trágico suceso volverá a despertar en el ex policía, con más intensidad y angustia aún, el sentimiento de culpabilidad: «Il s’approche craintivement, s’obligeant à regarder et à souffrir, puisqu’il était responsable de tout» (Boileau-Narcejac, 2010: 87); «Il s’éloigna lentement, à reculons, comme s’il l’avait assassinée» (Boileau-Narcejac, 2010: 88); «s’imposer de dures épreuves pour se punir. Il avait voulu s’acheter un fouet et se flageller chaque soir...» (Boileau-Narcejac, 2010: 94).

Para el Orfeo que ha perdido a su Eurídice, el «infierno acababa de comenzar...» (Boileau-Narcejac, 2010: 88), su vida ha dejado de tener sentido: «Elle était morte. Et il était mort avec elle» (Boileau-Narcejac, 2010: 86).

Pero no solo le atormenta la triste pérdida sino también la toma de conciencia dolorosa de la muerte inevitable y de los estragos de la misma. De ahí que se aproxime con miedo y dolor al espantoso espectáculo que ofrece el lastimado cadáver de la amada, revelación de la fragilidad del cuerpo y de la vida (Boileau-Narcejac, 2010: 87-88).

Flavières encuentra en la guerra (II Guerra Mundial) el eco de su propio estado de ánimo, como Hugues Viane en *Brujas*, aunque de forma diferente, pues si bien el viudo inconsolable de la novela de Rodenbach buscaba de forma obsesiva en la ciudad analogías de la muerte y de la muerta para mantener vivo el recuerdo de la misma y recuperarla en vida, el ex policía de *Sueurs froides* solo encuentra en su derredor imágenes de la destrucción y del sufrimiento que esta ocasiona. París en guerra le ofrece esa lamentable imagen de tristeza con la que ahora se identifica: «Il marchait, maintenant, au hasard le long d’une rue où le soir descendait, un soir de province, très bleu, très triste, un soir de guerre» (Boileau-Narcejac, 2010 : 94). Por culpa de la guerra, y de las muertes que ha causado, no quedan más que seres –como él, tras la desaparición de su amada– abocados a la soledad, viviendo entre tinieblas, nostálgicos de la felicidad que conocieron en el pasado (Boileau-Narcejac, 2010: 96). La guerra ha destruido y saqueado ciudades enteras. La muerte de Madeleine le ha convertido, asimismo, en una miserable ruina humana y ha destrozado su vida (Boileau-Narcejac, 2010: 99). Flavières encuentra por todas partes imágenes evocadoras de su propio

desastre, de esa otra «guerra» que desgarraba su alma (Boileau-Narcejac, 2010: 100). Comparte con el pueblo los mismos tormentos:

En fin, la guerre! Il allait pouvoir déposer ses propres tourments, participer à l'angoisse des autres, les rejoindre dans un souci exaltant et légitime [...] Il pria pour la France, pour Madeleine. Il ne faisait plus de différence entre la catastrophe nationale et la sienne. La France c'était Madeleine écrasée... (Boileau-Narcejac, 2010: 80 y 100).

Todo ello contribuye a conferir mayor intensidad a su dolor y sufrimiento, a mantener bien abierta la llaga y a dificultar cualquier posibilidad de evasión u olvido. Asimismo, al establecer el paralelismo entre la pérdida de la amada y este trágico episodio de la historia de Francia, Flavières manifiesta su desolación ante la muerte, en general.

La caída mortal de Madeleine agrava aún más el trastorno mental que ya empezara a sufrir tras el accidente de su compañero Lérèche. Le obsesiona el recuerdo del trágico y traumático suceso. Padece alucinaciones y las pesadillas, que reviven siempre la fatal pérdida de Madeleine o imágenes asociadas a la misma, perturban frecuentemente sus sueños: «Il préférerait vivre avec ses cauchemars, s'égarer, chaque nuit, en rêve, dans les galeries inextricables d'un monde peuplé de vermine, appeler quelqu'un dans le noir...» (Boileau-Narcejac, 2010: 106). El fantasma de la amada no deja de atormentarle y de aparecersele en sus alucinaciones:

Les bras croisés, il contemplait la liqueur qui réveillait si bien les fantômes. Non, Madeleine n'était point morte. Depuis le moment où il avait débarqué à la gare, elle n'avait plus cessé de le tourmenter. [...] Elle était intacte, au fond de ses yeux. Le soleil des après-midi d'autrefois brillait autour d'elle comme un nimbe. L'image sanglante, la dernière, celle du cimetière, s'était effacée, n'était plus qu'une idée importune, facile à écarter. Mais les autres, toutes les autres, étaient miraculeusement fraîches, neuves, attirantes. [...] Ce visage, qui venait encore le visiter [...] Quand la torpeur gagnait les membres de Flavières et que sa tête s'engourdissait, alors Madeleine reparaisait, douce et miséricordieuse (Boileau-Narcejac, 2010: 108, 111 y 114).

En el fondo, como el médico diagnostica, Flavières no se resigna a aceptar la muerte, a creer que Madeleine haya desaparecido para siempre. Por ello también le ronda la idea que, de una forma u otra, esté aún viva o pueda resucitar. En estos términos le expone el psiquiatra, M. Ballard, la causa de sus obsesiones y visiones: «Au fond, vous la cherchez encore. Puis vous refusez d'admettre qu'elle est morte [...] Vous estimez que Madeleine pourrait bien revivre, puisqu'elle avait surmonté la mort une première fois...» (Boileau-Narcejac, 2010: 117-118).

Como en la novela policíaca de Boileau y Narcejac, y según admite un sector de la crítica cinematográfica, con *Vértigo* Hitchcock reflexiona también sobre «la impotencia humana ante la irreversibilidad de la muerte» (Farré, 2002).

Ciertamente, la obsesión por la muerte está presente a lo largo de todo el film. La acrofobia de Scottie Ferguson, sin duda sugiere también, como en el caso de Flavières, su miedo a la muerte, que, por otra parte, no será capaz de impedir: colgado de la cornisa de un edificio y vencido por el vértigo no podrá asir la mano del policía que le acompañaba en esa peligrosa persecución por las azoteas de San Francisco. Este trágico suceso dejará secuelas no solo físicas sino también psicológicas en el detective. Así, en la secuencia siguiente, durante una conversación con Midge, Scottie pasa de las bromas y del jugueteo, al nerviosismo, que evidencian sus manos temblorosas –incapaces de mantener estable el bastón sobre el que se apoyan–, cuando le revela a su amiga las pesadillas que le torturan: «He tenido que dejarlo... Por el miedo que le tengo a la altura, por la acrofobia. Me despierto de noche viendo a aquel hombre cayendo del tejado... trato de darle la mano y...». Al igual que Flavières, padece un sentimiento de culpa («No fue tuya la culpa», le dice Midge. «Ya lo sé... es lo que me dicen todos», replica exaltado), pero también de impotencia ante una muerte que no ha podido evitar: «Ya lo sé... ya lo sé... Que tengo acrofobia y eso me produce vértigos y me mareo... Pero podrían (los médicos) haberlo descubierto antes...».

Algo le hará olvidar de súbito estas pesadillas, el encuentro con una misteriosa mujer, Madeleine, poseída, como le hace creer su marido (Gavin Elster), por el espíritu de su bisabuela, Carlotta Valdés. Scottie cree, desde el principio, que se trata de una muerta viva. La fascinación con la que ojea, en su coche y a escondidas, el folleto que contiene el cuadro de Carlotta, a la que se parece e intenta emular Madeleine, nos revela lo que le atrae de esta mujer enigmática, precisamente a él, un hombre marcado por la experiencia de la inutilidad y del fracaso ante la muerte inevitable. De hecho, en el film, el detective besa por primera vez a Madeleine tras el relato de sus fúnebres sueños. Como señala Pilar Pedraza en un artículo interesante sobre el film, «sea quien sea, la mujer ideal de Scottie se ve obligada a sentirse poseída por una muerta o a fingirlo» (Pedraza, 2008: 62).

El tema de la irreversibilidad de la muerte encuentra una de sus expresiones más claras en la escena del bosque de las «sequoias serpervivens». Madeleine, acompañada de Scottie, contempla, empequeñecida y visiblemente aterrada, las gigantescas dimensiones de esos árboles, que «le recuerdan que tiene que morir». Sobre los innumerables anillos de un tronco abierto se ofrecen al visitante las fechas más destacables de «toda» la historia de los Estados Unidos. Madeleine, mostrándose delante de Scottie como hipnotizada, señala con el dedo un minúsculo punto en el recorrido de los anillos al tiempo que define, a través de su propia existencia, la triste verdad del ser humano: «En algún momento de éstos (anillos) nací yo y aquí he muerto, solo fue un instante, una vida, nadie lo advirtió».

Madeleine comparte con Scottie ese miedo a la nada, a la muerte. Pero también le hace ver que algo dentro de ella la impulsa hacia el final tenebroso, que siente no podrá evitar. El detective trata de liberarla de esta atracción funesta. Ya la salvó en una ocasión cuando se lanzó a las aguas de la Bahía de San Francisco. Se considera, sin duda, su «ángel tutelar», como le confiesa Midge al psiquiatra que atiende a Scottie, demente, tras la muerte de su amada. Ciertamente, a pesar de su interés, Scottie acabará perdiendo a Madeleine, como también perdió al compañero de trabajo, «impedido» por su acrofobia.

Después de la fatal caída de Madeleine, desde lo alto de la torre de la misión de San Juan Bautista, un insólito y tétrico sueño, del que se despierta presa del pánico, con los ojos fuera de las órbitas, le revela sus miedos y obsesiones: una tumba se abre a sus pies, en ella cae, parece un abismo sin fondo, que se transforma finalmente en un tejado, rojo como la sangre, sobre el que se desploma su cuerpo. Esta pesadilla alía el vértigo al miedo de la muerte.

En suma, en el caso de Flavières y de Scottie, la pérdida de la amada no hace sino agravar una obsesión que venían sufriendo desde hacía tiempo en forma de pesadillas: el miedo a la muerte, el cual se «somatiza» a través del vértigo que también les tortura y les hace tomar consciencia de su impotencia e inutilidad. Pero el amante apenado si bien accede a la constatación, dolorosa, de la muerte inevitable y destructiva, se niega a asumirla, de ahí su fascinación por la muerta viva y por la reencarnación que acabará trastornando su mente y su percepción de la realidad y le hará sucumbir a la atracción del parecido, del doble.

Y ciertamente el encuentro con el doble provoca en estas mentes trastornadas una fuerte conmoción pues les proporciona esa posibilidad de vencer a los estragos del tiempo. Así percibe Flavières a Renée Sourange, el doble de Madeleine: «[...] passé et présent se réconcilieraient; Madeleine serait là, comme s'il l'avait quittée la veille, [...]» (Boileau-Narcejac, 2010: 132).

De ahí su estupor, su inquietante extrañeza, pues se siente frente a un fenómeno realmente extraordinario, sobrenatural, al que no se le puede dar ninguna explicación de orden racional:

Il savait, maintenant, que Madeleine était là, [...], exactement comme il savait qu'il ne rêvait pas, qu'il était bien Flavières, et qu'il souffrait abominablement. *Il souffrait parce que, de science non moins certaine, il était assuré que Madeleine était morte...* [...] Il n'y aurait jamais assez de monde pour le protéger de la peur. Car enfin, il avait vu le cadavre... (Boileau-Narcejac, 2010: 129- 130).

Ciertamente, llega, bajo los efectos de la embriaguez y de sus obsesiones, a figurarse una reencarnación de Madeleine en el cuerpo de esta mujer, del mismo modo que Pauline Lagerlac se podría haber reencarnado en el de Madeleine:

Comme tout, soudain, devenait clair! À ce moment-là, il n'avait pas pu comprendre; il était trop plein de vie, trop aveuglé par les préjugés; il n'avait pas encore été initié au malheur, à la maladie... Maintenant il était prêt à accepter l'incroyable et consolante vérité. De même que Pauline avait emprunté le corps de Madeleine, de même Madeleine avait... (Boileau-Narcejac, 2010: 131).

Cierto objeto o entorno despiertan en él sensaciones semejantes a las de otra época y propician el desencadenamiento de sus alucinaciones: con la visita al museo Grobet-Labadie, en compañía de Renée, donde revive sensaciones parecidas a las que experimentó en el museo del Louvre del brazo de Madeleine, «son tourment allait renaître, plus cruel que jamais»; asimismo, con la fragancia del ramo de mimosas, ofrecido a Renée, que le trae el recuerdo de ese aroma a Madeleine, aroma a tierra húmeda y a flor marchita, «l'obsession revint, sournoise» (Boileau-Narcejac, 2010: 149). Al igual que la memoria afectiva y material proustiana, sensaciones del presente despiertan otras sensaciones del pasado, y a través de ellas se reviven situaciones que parecían perdidas para siempre. Pasado y presente se confunden, Renée y Madeleine. He aquí asimismo, el pensamiento que aflora en la mente de Flavières al aspirar «l'âtre parfum», mientras persigue a Renée por el muelle de los Belgas en Marseille: «C'était Marseille et c'était en même temps Courbevoie. Le passé affleurait d'une manière fascinante sous l'incompréhensible présent. Flavières se sentait hors du temps» (Boileau-Narcejac, 2010: 176).

Finalmente, Flavières nos desvela su «secreto tormento». Detrás de esa obsesión por la muerta viva –y por el trágico incidente de Lariche–, que le lleva al delirio, subyace su propio miedo a la muerte:

– J'ai toujours eu peur de mourir, poursuit Flavières, et sa voix n'était plus qu'un souffle... La mort des autres m'a toujours bouleversé parce qu'elle annonçait la mienne... et la mienne... non... je suis incapable de m'y résigner. J'ai failli croire au Dieu des chrétiens... à cause de la promesse de la résurrection. Ce cadavre, enseveli au fond d'une caverne; la pierre roulée devant; les légionnaires veillant en armes. Et puis, le troisième jour... Quand j'étais gamin, comme j'y pensais à ce troisième jour... J'allais en secret à l'entrée des carrières et je poussais un grand cri et mon cri courait longuement sous la terre, mais il n'éveillait personne... Il était encore trop tôt... Maintenant, je crois qu'il a été entendu. Je voudrais tellement le croire! Si c'était vrai, si tu voulais... toi... alors je ne crain-

drais plus... J'oublierais ce que m'ont dit les médecins. Tu m'apprendrais à... (Boileau-Narcejac, 2010: 159-160).

De ahí, según se infiere de estas disquisiciones, su fascinación por la imagen de Cristo resucitado y por la esperanza, que promueve el cristianismo, de una vida más allá de la muerte. Recordemos que no es la primera vez que Flavières demuestra su interés por esta figura bíblica. Sin embargo, sus reflexiones sobre la fascinante posibilidad de renacer a la vida conducen a esta mente trastornada y obsesionada a otras elucubraciones que acaban angustiándole, torturándole y le provocan un insoportable «vértigo del alma», «cent fois plus horrible que le vertige du corps»:

Le vertige commençait quand il songeait à Pauline Lagerlac qui s'était suicidée, quand il se rappelait, avec un court frisson de fièvre, les premières paroles de Madeleine: «Ça ne fait pas mal», et surtout quand il évoquait la scène de l'église, la résolution si paisible de Madeleine... La vie était devenue trop difficile, pour elle... alors, tout simplement elle disparaissait. Mais l'existence de Renée était-elle plus facile? Non... Alors?... Alors la tête de Flavières se mettait à tourner, une sorte d'accablement, de vide insupportable s'installait derrière son front, semblable à celui que provoque la méditation de l'infini, de ce qui dure toujours, sans fin, sans trêve, sans limite! (Boileau-Narcejac, 2010: 171-172).

Ese «vértigo del alma», como se infiere del fragmento que acabamos de citar, procede de un estado de la mente sobre la que se arremolina y vuelve incesantemente el eterno retorno de lo mismo, en un espiral (que se convertirá después en un icono hitchcockiano) que no tiene fin. La consideración del infinito provoca en Flavières esa angustiosa sensación de que un mismo suceso gira sin cesar a su alrededor y nunca se fijará: la inclinación al suicidio de Pauline Lagerlac se repitió en Madeleine y, ¡he aquí la angustiosa revelación!, habrá de repetirse en Renée Sourange. La reencarnación al infinito le llevará a tener que afrontar sin fin el terrible drama. Orfeo, tras haber recuperado a Eurídice, volverá a perderla. En el arrebato de locura que le lleva a matar a Renée, mientras besa al cadáver, Flavières murmura: «Je t'attendrai» (Boileau-Narcejac, 2010: 188). La espiral parece girar de nuevo en su mente.

Del mismo modo que en Flavières, el encuentro de Scottie con el doble de la muerta, Judy Barton, le llegará a procurar, en un momento, muy breve, de éxtasis, la experiencia de la reconciliación del pasado y del presente, un «fuera del tiempo», que supone el triunfo sobre la muerte. Tras haber logrado resucitar a su muerta en el cuerpo de Judy, moldeándolo conforme al original perdido, poniéndole sus ropas y su peinado, para que el parecido alcanzara el grado de la identificación y pudiera finalmente hacerla volver de entre los muertos, Scottie accede finalmente a besarla por vez primera, nada más haberla visto salir del cuarto de baño, envuelta en un halo verde

que difumina su figura y le confiere una apariencia realmente fantasmagórica, como el mismo Hitchcock explicó a François Truffaut:

Más tarde, cuando Stewart encuentra a Judy, la hice residir en el Empire Hotel de Post Street porque hay en la fachada de este hotel un anuncio de neón verde, que parpadeaba constantemente. Esto me permitió provocar de manera natural, sin artificio, el mismo efecto de misterio sobre la muchacha, cuando sale del cuarto de baño; está iluminada por el neón verde, vuelve verdaderamente de entre los muertos (Truffaut, 1984)<sup>9</sup>.

Durante el beso, el movimiento circular de la cámara yuxtapone el espacio de las cuerdas en la misión de San Juan Bautista, donde Scottie besó por última vez a Madeleine, y el espacio de la habitación del Empire Hotel, en el que se hospeda Judy y transcurre la escena erótica, yuxtapone el pasado al presente, Madeleine a Judy, invitándonos a padecer el mismo vértigo y mareo del protagonista, como si distintos momentos en el tiempo dieran vueltas sin poderlos fijar, confundiendo pasado y presente o reconciliando a ambos en ese beso. Scottie no solo ha recuperado sin más a su amada muerta, al mismo tiempo experimenta el goce del triunfo sobre el tiempo y la muerte.

Sensación efímera, pues, en cuanto Judy, por un descuido, se cuelga del cuello el collar de Carlotta Valdés, Scottie descubre la superchería: la mujer que tanto amó, la muerta viva nunca existió. Todo ha sido pura fantasía, nada se corresponde con la realidad, «ese pasado nunca existió fuera de su mente» (Segura, 2008: 42). «Nada más expresivo que el plano final del film, con Scottie enfrentándose a un abismo en el cual se ha perdido para siempre su amor» (Farré, 2002).

En *Bruges-la-Morte*, la fascinación irresistible que el doble de la muerta ejerce en el espíritu de Hugues Viane se explica también en función de una experiencia de alcance metafísico. Pues, como ha destacado también Christian Berg (2004: 3), la relación con la sustituta le ofrece la posibilidad de amar más allá de la vida, de superar las limitaciones espacio-temporales y desafiar a la Muerte: «Minute divine, [...], minute qui abolirait le temps et les réalités, qui lui donnerait l'oubli total!» (Rodenbach, 1998: 143); «Recommencements! [...]. Et il semble que, vivant, on vive déjà d'éternité» (Rodenbach, 1998 : 109). Si bien, a diferencia de *Sueurs froides* y de *Vértigo*, esta dimensión metafísica que subyace en la relación amorosa del viudo con el doble quedaba reducida en la novela de Rodenbach a tan solo unas breves alusiones.

---

<sup>9</sup> Citado en «Introducción», *Carpeta 50 años con Vértigo 1958-2008. Shangri-la. Derivas y ficciones aparte*, nº 6, p.12 [consulta en línea: <http://www.shangrilaediciones.com/Shangrila-Derivas-Ficciones-Aparte6.pdf>; 15/07/2011].

## 2. El doble, fenómeno puramente personal e interior

De lo expuesto anteriormente se infiere que desde la percepción pervertida por esos traumas, fantasmas y obsesiones, la mujer de extraordinario y misterioso parecido con la amada, encontrada inesperadamente en la calle (*Bruges-la-Morte* y *Vértigo*) o en un documental, sobre la gran pantalla (*Sueurs froides*), es efectivamente, para todos estos amantes desdichados, una reencarnación de la muerta.

De ahí el estupor de todos ellos ante esta insólita aparición. Su reacción es la que se podría esperar de quienes se enfrentan a un fenómeno misterioso, el cual supera el entendimiento.

La *aparición* provoca a Viane una fuerte e inesperada conmoción: «[...] éprouva un émoi subit en voyant une jeune femme arriver vers lui» (Rodembach, 1998: 74), que le deja paralizado: «À sa vue, il s'arrêta net, comme figé» (Rodembach, 1998: 74) y también aturdido: «Hugues eut l'air de chavirer une minute» (Rodembach, 1998: 74). Enseguida se adueña de él «une stupeur terrifiée», lo que el idealismo alemán había denominado «schaudern» (Berg, 2004: 4). La voz del narrador se funde, asimismo, con la del personaje, a través del discurso indirecto libre, para expresar, en tono emotivo, una fuerte sensación de perplejidad ante esta súbita «aparición», que le devuelve a la muerta: «Eh bien! oui! cette fois, il l'avait bien reconnue, et à toute évidence. Ce teint pastel, ces yeux de prunelle dilatée et sombre dans la nacre [...]» (Rodembach, 1998: 77-78); «Ah! Comme elle ressemblait à la morte!» (Rodembach, 1998: 78); «[...] tout cela lui était rendu, réapparaissait, vivait!» (Rodembach, 1998: 79). El parecido de la transeúnte con la difunta es tan extraordinario que alcanza el grado de identidad y por ello mismo inquieta, como ya hemos señalado en la Introducción. Además, el insólito fenómeno parece proceder de un capricho piadoso del azar (Rodembach, 1998: 82), de la Naturaleza o del Destino (Rodembach, 1998: 85), lo que acrecienta su carácter misterioso, al tiempo que revela al héroe de la novela que un «principio superior», difícilmente cognoscible por los medios ordinarios del entendimiento humano, rige su existencia (Gorceix, 1992: 25). De ahí asimismo que Hugues Viane permanezca «étrange et hagard» ante la enigmática «aparición». A este respecto, el encuentro con el doble guarda bastante relación con la técnica de la «hésitation», en torno a la cual Todorov había centrado su definición del relato fantástico. El narrador recurre a ciertos términos que destacan esa inquietante vacilación de Hugues Viane ante un acontecimiento que rompe con las leyes naturales<sup>10</sup>: «Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe» (Rodembach, 1998: 77), «un moment d'hésitation», «insistance [...] alluciné» (Rodembach, 1998: 77).

Asimismo, Flavières expresa su inquietante extrañeza –Scottie lo hará a través de la mirada– ante la inaudita *aparición*, pues se siente frente a un fenómeno real-

<sup>10</sup> Todorov (1970: 29) habla de «hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel».

mente extraordinario, sobrenatural, al que no se le puede dar ninguna explicación de orden racional:

Il savait, maintenant, que Madeleine était là, [...], exactement comme il savait qu'il ne rêvait pas, qu'il était bien Flavières, et qu'il souffrait abominablement. *Il souffrait parce que, de science non moins certaine, il était assuré que Madeleine était morte...* [...] Il n'y aurait jamais assez de monde pour le protéger de *la peur*. Car enfin, il avait vu le cadavre... (Boileau-Narcejac, 2010: 129- 130).

De ahí también la irresistible fascinación que produce en el ánimo del viudo o amante, pues, como ya hemos comentado, el encuentro con el doble les ofrece una doble experiencia de tipo erótico y metafísico: la posibilidad de revivir el amor perdido y de vencer a la muerte.

Sin embargo, en *Bruges-la-Morte*, el narrador acaba emitiendo unas hipótesis sobre la naturaleza del fenómeno extraño, que, aunque no se decanta por ninguna de ellas ni las precisa con nitidez, contribuyen a hacernos suponer el artificio del doble: «Est-ce que sa raison périlait à présent? Ou bien sa rétine, à force de sauver la morte, identifiait les passants avec elle?» (Rodembach, 1998: 78). Es decir, la «aparición» podría resultar de un trastorno, o bien mental, o bien perceptivo de Hugues Viane, en suma no sería más que una alucinación, lo cual resulta fácilmente explicable dada la situación psíquica del personaje, que ya hemos tratado de dilucidar en el epígrafe anterior.

Sin duda, el turbado y fascinado Hugues Viane se comporta como quien parece realmente tener visiones: «D'émoi, son coeur s'était presque arrêté, comme s'il allait mourir; son sang lui avait chanté aux oreilles; des mousselines planches, des voiles de noce, des cortèges de Communiantes avaient brouillé ses yeux» (Rodembach, 1998: 86-87). En tal estado alucinatorio y de impacto emocional percibe a la viva como una figura espectral: «Puis, toute proche et *noire*, la *tache de la silhouette* qui allait passer contre lui» (Rodembach, 1998: 87), como una «aparición», un fantasma venido del más allá: «La morte était là devant lui; elle cheminait; elle s'en allait»; «Regard venu de si loin, ressuscité de la tombe, et qui était comme celui que Lazare a dû avoir pour Jésus» (Rodembach, 1998: 87); «[...] c'est sa femme qu'il suivait, qu'il accompagnait dans cette promenade crépusculaire et qu'il allait reconduire jusqu'à son tombeau...» (Rodembach, 1998: 88). La reaparición de la joven, sobre el escenario, donde se representaba la obra *Robert le Diable*, en un «decorado de cementerio», envuelta en un sudario, refuerza las visiones espectrales de Viane, intensifican, en su percepción, el parecido y transfiguran a la viva en la muerta: «c'était vraiment la morte descendue de la pierre de son sépulcre, c'était sa morte qui souriait là-bas, s'avavançait, tendait les bras» (Rodembach, 1998: 99).

Como Scottie en el film de Hitchcock, Hugues Viane sucumbe al efecto hipnótico que la sustituta ejerce sobre él. Se convierte en «une volonté inerte» (Rodenbach, 1998: 89), en «un satellite entraîné», la sigue sin pensar ni reflexionar, de forma maquinal (Rodenbach, 1998: 79 y 87-88), «l'air d'un somnambule» (Rodenbach, 1998: 79), «comme dans un rêve». Otro estado que denota no solo el magnetismo que ejerce sobre él el sosia de la muerta, sino también su pérdida de la percepción de la realidad. Marcha a su lado como un alienado: «qu'il avait, comme dans un coup de folie [...] suivie [...]» (Rodenbach, 1998: 97). Permanece «alucinado» por la «visión» (Rodenbach, 1998: 100). Y se abandona «a la embriaguez del parecido» (Rodenbach, 1998: 133-134).

En *Bruges-la-Morte* se nos revela el artificio del doble desde otras perspectivas que nos ofrece el narrador, haciendo gala de un saber superior al del personaje y de su don de la ubicuidad. Así, aprendemos que Jane Scott no es el doble de la muerta, ni tampoco un fantasma venido del más allá. Además de a los ojos perturbados de Hugues Viane, son también otras las miradas a las que se expone esta mujer: la de esas burguesas desocupadas y curiosas que espían asomadas a las ventanas y también la del narrador omnisciente, y desde ambas perspectivas esta figura femenina se nos presenta bastante diferente de la muerta. El narrador, aunque por lo general adopta la óptica subjetiva de Hugues Viane (focalización interna) y la mayoría de las veces se encuentra en consonancia con la mirada, pensamientos, impresiones y sentimientos del personaje, lo que se manifiesta especialmente en los múltiples ejemplos de estilo indirecto libre de que está henchido el relato, no obstante se permite en otras ocasiones mantener la distancia y efectuar intervenciones explícitas en las que comenta e interpreta los acontecimientos narrados, e invita al lector a contemplarlos desde fuera, tomando conciencia del engaño al que ha sucumbido Hugues Viane y convirtiéndose en espectador crítico de su ciega ensoñación y de su evolución paulatina hacia la locura. En este sentido, el narrador destaca la verdadera identidad de la misteriosa mujer de la que el protagonista no es plenamente consciente, cegado por sus obsesiones y sus deseos: en oposición a la esposa, capaz de inspirar un amor fundamentado en el «accord des âmes» (Rodenbach, 1998: 53), finalmente sacralizada e idealizada tras su muerte, objeto de culto y devoción de Hugues, la desconocida es, en cambio, una actriz, una bailarina: «Elle était danseuse! Mais il n'y songea même pas une minute» (Rodenbach, 1998: 99). Y, como aclara más adelante el narrador en un comentario explicativo, «les danseuses ne passent guère pour être puritaines» (Rodenbach, 1998: 101). De ahí su reacción desenvuelta, propia de una mujer habituada al juego de la seducción, cuando Hugues Viane la aborda por primera vez: «Elle répondit sans avoir l'air surprise» (Rodenbach, 1998: 102). Al punto de vista de Hugues Viane con respecto a Jane Scott el narrador también opone el punto de vista de la ciudad, a cuyo espíritu religioso, puritano, casto y severo, escandalizan e infunden recelo los atracti-

vos de la carne —«roses secrètes de la chair»—, que llevan a la perversión, al infierno y al pecado (Rodenbach, 1998: 117). Ciertamente, esta actriz se encuentra en el punto de mira de los cotilleos y de las malas lenguas de Brujas, que la conciben como una mujer de mala reputación, de andares y aspecto provocativo, que ha hechizado y pervertido al pobre viudo a quien habían creído eternamente inconsolable:

Tous s’y étaient trompés, le pauvre veuf lui-même, qui avait été sans doute ensorcelé par une coquine. On la connaissait bien. C’était une ancienne danseuse du théâtre. On se la montrait au passage, en riant, en s’indignant un peu de son air de personne tranquille que démentaient, trouvait-on, son dandinement et sa chevelure jaune (Rodenbach, 1998: 121).

Asimismo, el narrador, distanciado del personaje, insiste reiteradamente en el carácter irreal de esta identificación de la actriz con la muerta: «il se contenta du *mensonge* consolant de son visage» (Rodenbach, 1998: 106), «pour *s’illusionner* aussi avec sa voix» (Rodenbach, 1998: 106); «le *leurre de ce mirage*» (Rodenbach, 1998: 112); «l’*illusion* où il persistait» (Rodenbach, 1998: 122); «le *mensonge* où il revivait...» (Rodenbach, 1998: 137); «le *simulacre* de cette ressemblance» (Rodenbach, 1998: 138); «pour *se leurrer* dans une identification...» (Rodenbach, 1998: 142); «le *spécieux artifice* d’une ressemblance» (Rodenbach, 1998: 190).

El mismo Viane acabará descubriendo el engaño. Pero cuando el parecido se le revela finalmente puro artificio, le vemos obstinado en salvaguardar la analogía encerrándose así en su mundo imaginario. El doble, por tanto, no es sino, parafraseando a Jean-Pierre Bertrand (1993: 49), un fantasma que Viane recrea «a la conveniencia de su imaginación analógica». Bozzetto (1998: 143) también comenta a este respecto que el doble no es más que un «objeto prisionero de una recomposición onírica».

En *Sueurs froides* Flavières tampoco acepta la verdadera identidad de Renée Sourange, que ella misma le confiesa. Visiblemente perturbado, llega a negar la veracidad de sus palabras:

- Je m’appelle Flavières, murmura-t-il. Ce nom ne vous rappelle rien?  
Elle fit semblant de chercher, poliment.  
-Non, excusez-moi... vraiment, non.  
-Et vous, dit-il, comment vous appelez-vous?  
-Renée Sourange.  
Il faillit protester, mais il comprit soudain qu’elle avait forcé-ment changé d’état civil, et son trouble augmenta [...].  
-Vous habitiez à Paris, n’est-ce pas, avant l’Occupation?  
-Non. J’étais à Londres.  
-Voyons! Vous ne vous occupiez pas de peinture?

-Non, pas du tout... Je peins un peu, à mes moments perdus, mais ça ne va pas plus loin.  
 -Vous n'êtes jamais allée à Rome?  
 -Non.  
 -Pourquoi essayez-vous de me tromper?  
 [...]  
 -Je ne vous trompe pas, je vous assure.  
 -Ce matin, vous m'avez vu, dans le hall. Vous m'avez reconnu.  
 Et maintenant, vous faites semblant... (Boileau-Narcejac, 2010: 133).

Sin duda, el ex-policía vive también enclaustrado en el mundo creado por su mente, en la prisión de sus alucinaciones y obsesiones, que le trastornan y le conducen incluso al delirio. Al principio, el día después de la borrachera, su otro yo, racional y escéptico, sembraba la duda, negaba y se burlaba de sus inverosímiles ideas y absurdas elucubraciones, de forma que le hacía verse enfermo, loco, y, por tanto, necesitado de una terapia (Boileau-Narcejac, 2010: 135). Sin embargo, ese otro Flavières acabará pronto reducido completamente al silencio, anulado por su lado más irracional.

En *Vértigo*, Scottie estaba contemplando un ramo de flores en forma de espiral, idéntico al de Madeleine, que se exponía en el escaparate de una floristería, cuando viene a reflejarse sobre el cristal, justo al lado del ramo, el rostro de una joven desconocida. El parecido es sorprendente. El reflejo le devuelve realmente a Madeleine. Pero el juego de la cámara no hace sino evidenciar que este reflejo no es más que una realidad difuminada y distorsionada sobre el escaparate. Cuando Scottie vuelve la mirada y la contempla directamente llega a descubrir que la copia dista bastante del original. La viva no es rubia, sino castaña, lleva el pelo suelto y carece de la elegancia dicromática de la muerta. Pero, no aceptando la evidencia y cegado por su obsesión, se empeñará en transformarla en la otra.

### 3. Pigmalión frente a los diferentes rostros del doble

Ya comentamos que en *Bruges-la-Morte*, Hugues se vuelve un Pigmalión en el momento en que empieza a percibir las diferencias que separan al doble de la amada muerta. Sin llegar a asumirlas, trata de salvaguardar la analogía, que le ofrece un refugio contra el doloroso vacío dejado por la pérdida de la esposa. Por ello, encerrado en su mundo imaginario, transforma a Jane Scott en la muerta y hace de la actriz, que no sospecha nada, una mera y obsesiva creación onírica. Es un Pigmalión que sospecha la verdad pero se autoengaña y no la reconoce, hasta que se hace más que evidente.

Después de la turbación del encuentro, Hugues Viane pasa horas, abstraído, contemplando silenciosa y fijamente al doble de la esposa, que ya sabemos se llama

Jane Scott. Inmerso en un estado de concentración interior, se muestra obsesivamente al acecho de la presencia en este cuerpo femenino vivo de los rasgos físicos de la muerta. Rastrea, de forma insistente, en el rostro de Jane, el de la ausente:

Maintenant il allait la visiter souvent, chaque fois qu'elle jouait, l'attendant à l'hôtel où elle descendait. D'abord il se contenta du mensonge consolant de son visage. Il cherchait dans ce visage la figure de la morte. Pendant de longues minutes, il la regardait, avec une joie douloureuse, emmagasinant ses lèvres, ses cheveux, son teint, les décalquant au fil des yeux stagnants... [...] Quand il prenait dans ses mains la tête de Jane, l'approchait de lui, c'était pour y chercher quelque chose qu'il avait vu dans d'autres: une nuance, un reflet, des perles, une flore dont la racine est dans l'âme –et qui y flottaient aussi peut-être.

D'autres fois, il dénouait ses cheveux, en inondait ses épaules, les assortissait mentalement à un écheveau absent, comme s'il fallait les filer ensemble (Rodenbach, 1998: 106 y 112).

Desde el punto de vista de Jane Scott, la conducta de Hugues Viane, su extraña forma de mirarla y de acariciar sus cabellos, es percibida como algo «anormal» (Rodenbach, 1998: 112). Y, sin duda, se comporta como un trastornado y un obsesionado.

Pero el parecido establecido por Hugues Viane se le revelará también a él poco a poco puro artificio. Acabará aprendiendo de boca de la misma Jane que el rubio de su cabello no es natural. Sin duda, este descubrimiento le sume en una profunda tristeza y turba su ánimo. Entonces surge en él el deseo de salvaguardar el parecido entre ambas mujeres y el pigmaliano empeño en transformar a la viva en la muerta: «Il en parut tout troublé, insistant pour qu'elle gardât ses cheveux de cet or clair qu'il aimait tant» (Rodenbach, 1998: 113). Y este deseo de mantener la analogía llega a convertirse en algo enfermizo: las caricias desmesuradas con las que envuelve el cabello dorado del doble, inmediatamente después de haberle rogado con insistencia que no cambiara su color, denotan un alma perturbada: «Et, en disant cela, il les avait pris, caressés de la main, y *enfonçant les doigts comme un avare dans son trésor qu'il retrouve*. / Et il avait balbutié des choses confuses: [...]» (Rodenbach, 1998: 113). La patológica búsqueda de los rasgos de la muerta en la viva le lleva asimismo a otra obsesión: la idea de vestir al doble con la ropa de su esposa, a fin de reforzar el parecido y poder llegar a fusionar a ambas mujeres –«Ce serait plus encore sa femme revenue» (Rodenbach, 1998: 143)–, ronda sin cesar, y de forma irrefrenable, su mente («son idée [...] le tenait toujours» [Rodenbach, 1998: 147]) y le revela nuevamente víctima de una conducta trastornada y obsesiva –como también su celo por mantener los objetos que pertenecieron a la esposa exactamente tal y como ella los había dejado,

en el mismo orden y en la misma posición, o su excesivo cuidado y precisión al hacer los dobleces del vestido de la difunta—. El narrador llega a definir, precisamente, este pensamiento fijo, que no puede frenar, como un «maladif désir auquel il avait cédé comme un impulsif» (Rodenbach, 1998: 146).

Esta obstinación de Viane, nueva versión de Pigmalión, por transformar, a Jane Scott, en la esposa muerta, le revela, ante los ojos del lector, plenamente consciente de la ilusión que él mismo se ha forjado, aunque aún no la haya asumido. Sin duda, Viane trata de persuadirse de la realidad del parecido y se encierra en su mundo imaginario, inicialmente porque este le ofrece un refugio, un «bálsamo» contra el dolor provocado por el vacío ante la pérdida de la amada y, posteriormente también, para justificar la traición cometida a la esposa muerta, evitando así el sentimiento de culpa. En tal estado de cosas la irrupción y asunción final de la realidad no se hará esperar, el espejismo de tal identificación acabará disipándose. Jane, enfundada en los vestidos de la muerta, se muestra grosera, desvergonzada, indecorosa, vulgar. Hugues, tremendamente desilusionado, recibe la dolorosa impresión de ver a la muerta envilecida, ridiculizada por el doble (Rodenbach, 1998: 148-149). Había sobrepasado el límite, aclara el narrador, había pretendido acercar demasiado la viva a la muerta, pero el parecido nunca puede alcanzar el grado «supremo» de la identidad, «les ressemblances ne sont jamais que dans les lignes, et dans l'ensemble». A pesar de poseer el mismo rostro y ahora el mismo vestido, sin embargo el doble acaba revelándosele una reproducción degradada, contaminada, de la amada: «Pour la première fois, le prestige de la conformité physique n'avait pas suffi»; «elle lui donna, durant un instant, cette atroce impression de revoir la morte, mais avilie, malgré le même visage et la même robe» (Rodenbach, 1998: 149). Posee un alma muy distinta (Rodenbach, 1998: 178): descarada soltura, escandalosa jovialidad, aire descuidado y desgarbado, indecoro e inmoralidad. En consecuencia, el parecido físico se muestra finalmente insuficiente para mantener el espejismo. Por mucho que se obstine en pensar que las divergencias proceden de un cambio en la conducta del doble, de Jane, es su forma de mirarla lo que en realidad ha cambiado. Por fin Hugues abre sus ojos a la verdadera personalidad de su amante (Rodenbach, 1998: 178-179). Al tiempo que esta se le revela como una «figura de sexo y de mentira» (Rodenbach, 1998: 198), una mujer maléfica, diabólica, que, con sus poderes ocultos, le había hechizado y le tenía sometido bajo su «yugo maligno», llegando a sospechar que su experiencia amorosa ilustra un caso típico de «posesión» satánica (Rodenbach, 1998: 189-190) o el Diablo mismo, ese «démon de l'analogie» que le había tentado con un pacto para desafiar lo prohibido, a la Muerte y profanar a la muerta (Rodenbach, 1998: 190), mujer cruel (Rodenbach, 1998: 222), avasalladora, inconstante, que, despiadada, se burla de él y le causa tormento (Rodenbach, 1998: 226), un vampiro presto a devorar a su presa (Rodenbach, 1998: 226), tentadora y seductora («cette voix de tentation», Roden-

bach, 1998: 238). Nada que ver con la naturalidad, dulzura, «humeur égale», nobleza, ternura, bondad (Rodenbach, 1998: 225) de la esposa. Entonces, constatando que la relación con la actriz no es sino una ridiculización de su amor idealizado por la muerta, toma consciencia de su infidelidad y empieza a tener sentimientos de vergüenza y de culpa por haber traicionado la memoria y el culto de su amada esposa. Acaba sintonizando con el punto de vista de la ciudad, que, por su relación con la actriz, le percibía como un hombre víctima del vicio y de la lujuria: «l'inconduite de celui dont tout le monde admirait autrefois la douleur de veuf si poignante et si inconsolable. Eh bien! il s'était consolé d'une abominable façon! Il allait maintenant chez une mauvaise femme, une ancienne danseuse du théâtre...» (Rodenbach, 1998: 168); «un homme qui est devenu un libertin?» (Rodenbach, 1998: 169); «un homme qui scandalise le prochain» (Rodenbach, 1998: 173).

Entonces en su fuero interior se libra una maniquea pugna, que le angustia y tortura, entre deseos opuestos: por una parte, entre la atracción irrefrenable del pecado y, por otra, la aspiración, difícil, a la redención; entre el ángel (la muerta y la ciudad) y el demonio (Jane). Y se siente culpable ante Dios y ante la esposa (Rodenbach, 1998: 211). Ello le hará enloquecer y le llevará finalmente, bajo el influjo del fervor místico de Brujas durante el paso de la Santa Sangre delante de su casa, a estrangular con la trenza de la «otra» a la viva, en cuanto esta se atreve a cometer el sacrilegio de jugar con este objeto de veneración. La profanación se castiga con la muerte (Herrero, 2005: 10).

Por tanto, podemos decir que Hugues Viane es un Pigmalión a quien el peso de la religión finalmente hace sentir culpable no solo por haber traicionado la memoria de la muerta, modelando a otra a su imagen, sino también por haber cometido, sintiéndose poseído por Satán, el acto sacrilego de haber «exhumado» su cuerpo, tratando de poseerlo a través de la viva, lo que acaba trayendo, como le advierte su sirvienta Barbe, perfecta encarnación del espíritu religioso de Brujas, consecuencias nefastas.

En *Sueurs froides*, la obsesión de Flavières por la muerta le lleva a modelar la figura de la viva a imagen de ella, a convertirla en su doble más que perfecto, para satisfacer su anhelo de reencontrarla viva y, así, poder revivir su historia de amor. Pero también, en el colmo de su locura, para forzar a Renée a delatarse finalmente ante él, a que se «reencuentre a sí misma», y tome consciencia de que es Madeleine. El ex policía se aplica, por tanto, a dilucidar la verdad que, según él, la «otra» oculta, una «verdad» que no es sino la que él mismo se ha forjado. Los gestos de este Pigmalión revelan a una persona nerviosa y fuera de sí, perturbada. Irritable e irascible, monta en cólera en cuanto Renée se atreve a alterar inconscientemente con algún ademán o con su atuendo el «retrato» de Madeleine. Le vemos dar órdenes e imponer sus deseos con respecto a la apariencia y a los gestos que debería adoptar el doble. De tal forma que anula poco a poco la voluntad de Renée, cada vez más sumisa a su obcecada tiranía,

temerosa de sus arrebatos y, asimismo afligida, sabiéndose prisionera de la obsesión y locura de su amante, mero objeto creado por su mente trastornada.

El abogado, cada vez más desesperado debido a la continua negativa de Renée a identificarse con Madeleine y también cada vez más violento, la acosa y la acorrala, como el «policier qui craint de lâcher sa proie» (Boileau-Narcejac, 2010: 180), con un interrogatorio empecinado y machacón, que delata asimismo su estado de ofuscación: «Le sang battait lourdement à ses tempes. [...] Il avait encore une foule de questions à poser. Elles s'agitaient en lui comme des vers» (Boileau-Narcejac, 2010: 158). Por ilustrarlo con un ejemplo hemos seleccionado esta escena entre muchas otras que podrían habernos igualmente servido a este fin:

- Tu te rappelles, commença-t-il... l'église Saint-Nicolas... tu venais de prier... tu étais pâle, comme maintenant.

[...]

- L'église Saint-Nicolas?

- Oui... cette église perdue dans la campagne, près de Mantès... tu étais sur le point de mourir.

- Moi?... J'étais sur le point de mourir?

Brusquement, elle se jeta à plat ventre, le visage dans son bras replié. Des sanglots secouèrent ses épaules. Flavières se mit à genoux auprès d'elle. Il voulut caresser sa tête et elle s'écarta vivement.

- Ne me touche pas! cria-t-elle.

- Je te fais peur? dit Flavières.

- Oui.

- Tu crois que je suis ivre?

- Non.

- Que je suis fou, alors?

- Oui.

[...]

- Après tout, c'est peut-être vrai!... Pourtant, il y a ce collier... Non, laisse-moi parler, veux-tu?... Pourquoi ne le portais-tu pas?

- Parce que je ne l'aime pas. Je te l'ai déjà dit.

- Ou bien parce que tu avais peur que je le reconnaisse. C'est plutôt cela, n'est-ce pas? (Boileau-Narcejac, 2010: 155-156).

Su obsesión le lleva a la ceguera y a la cólera. Se revela cada vez más exasperado y fuera de sí mismo por las declaraciones de Renée, obstinada en no admitir que Madeleine y ella pudieran ser la misma mujer, y acaba sufriendo verdaderos arrebatos de ira, acompañados de deseos homicidas: «Il avait envie de la frapper, jusqu'à la mort. / - Tu es Madeleine, répéta-t-il avec rage» (Boileau-Narcejac, 2010: 179).

No soportando más esta situación opresiva y hostil, Renée decide esclarecer el enigma. Siendo la amante y cómplice de Gévigne, que quería matar a su esposa para quedarse con su fortuna, ella se hizo pasar por Madeleine, pues, para alejar cualquier sospecha había que demostrar que la mujer de Gévigne se creía poseída por el alma de su bisabuela y sentía una extraña inclinación al suicidio. Y aquí debía jugar un papel importante Flavières, quien llegado el caso podría testificar sobre el comportamiento anormal de Madeleine. Sin embargo, el ex policía cada vez más ofuscado no admite esta verdad y enloquecido acaba estrangulando con sus propias manos a Renée (Boileau-Narcejac, 2010: 187).

En *Vértigo* de Hitchcock, más en la línea de Hugues Viane que de Flavières, también encontramos el caso de un hombre que ha perdido a su amada, no se resigna a aceptar su muerte y, obsesionado por el recuerdo de su figura, padece alucinaciones que le llevan a verla en todas partes, en la ciudad de San Francisco, hasta que en uno de sus paseos encuentra finalmente al doble de la muerta. Y si bien es consciente de las disimilitudes que presenta la copia –a pesar de su parecido– con respecto al modelo, sin embargo su obsesión por la difunta le llevará a tratar de resucitarla a través del cuerpo del doble, de Judy Burton. Se aplicará a moldearla a imagen del original perdido, añorado e idealizado. Es también, como Flavières de *Sueurs froides*, un Pígmalión que esculpe el cuerpo de Judy según sus deseos, un Pígmalión «fetichista», como ha señalado Pilar Pedraza: fascinado por los objetos que engalanan a la amada, como el moño rubio platino o el traje gris, más que por su cuerpo mismo, más que por «el olor de la piel, el tono de la voz o la mirada» –si se hubiese sentido atraído por estos aspectos se habría dado cuenta de algo que aún ignoraba, que Judy y Madeleine eran en verdad la misma persona-. Convertirá a Judy en un objeto, la hará vestir con estos objetos fetiches y anulará su voluntad. Scottie solo podrá amar apasionadamente al doble de la muerta cuando finalice y culmine su obra de arte. Antes, la relación que mantenía con ella era fría y distante, incluso tediosa, pero cuando finalmente Judy sale del cuarto de baño, con el traje gris, el pelo teñido de rubio y recogido en un moño, envuelta, en su visión alucinatoria –como ya hemos indicado–, en un fantasmagórico halo, Scottie creará realmente que Madeleine ha regresado de la muerte y entonces podrá abrazarla con pasión y fundirse con ella en un larguísimo y erótico beso.

Pero los juguetes de este Pígmalión resultarán fatales. Scottie quiere convertir al sosia de la amada muerta en algo que nunca ha existido y que no es sino pura ficción, invención no solo suya sino también de Gavin Elster, para ejecutar su maquiavélico plan de asesinato.

Judy, de una complejidad psicológica mayor que Renée en *Sueurs froides*, es un personaje atormentado, ya incluso en el pasado, en la época en la que se hizo pasar por Madeleine: un impactante flash back nos la revela debatiéndose entre su amor hacia Scottie y su confabulación en el asesinato ideado por Elster –de hecho tratará en

el último momento de detener esa horrible fechoría, por ello se escapa de los brazos de Scottie y sube corriendo la escalera de la torre de la misión, pero no llegará a tiempo—; posteriormente, y debido a su complicidad en el homicidio, mortificada por un marcado sentimiento de culpabilidad; y, finalmente, cuando Scottie trata, llevado por la obsesión, de convertirla en aquella mujer que nunca ha sido (es decir en el doble de una ficticia Madeleine), hostigada por ese «espíritu del mismo personaje que ha[bía] representado» contra el cual lucha y «del que le es imposible huir» (Farré, 2002), pues, sabe que para conquistar el corazón de Scottie deberá someterse a su voluntad y deseos tiránicos, habrá de aceptar su metamorfosis en la «otra» y resignarse a la victoria de la figura que ella misma creó —sentimiento más complejo que en el caso de Renée Sourange, angustiada básicamente por la anulación de su voluntad y aterrada, también asfixiada, por la tiranía de Flavières—. A ello se suman los remordimientos —ausentes en la novela de Boileau y Narcejac— por haber contribuido a la muerte de la esposa de Elster, la verdadera Madeleine.

Este otro «tormento secreto» constituye una de las causas —original del film de Hitchcock— que la conducen fatalmente a su trágico destino final: abrazada a Scottie, al borde del abismo, en lo alto de la torre, se percata, con una mirada, sin duda, alucinatoria, de la irrupción de una sombra fantasmagórica (una monja, que había acudido al campanario, alertada por los gritos) que la aterra hasta el punto de perder el equilibrio y desplomarse finalmente en el vacío. Desde el punto de vista de su percepción delirante el fantasma de la verdadera Madeleine vino a reclamar venganza.

Asimismo, como ha declarado el mismo director, «en la película hay una mujer que no se da cuenta de que este hombre la desenmascara poco a poco» (Truffaut, 1984)<sup>11</sup>. Ciertamente, he aquí otra clara diferencia con respecto a *Sueurs froides*. En la novela es la mujer quien confiesa la verdad, pero Flavières, cegado por sus delirios y obsesiones, no la admite y para acallar a Renée la matará. En el film, Judy, se resigna, por amor, a seguir desempeñando el papel de Madeleine y a mantener en el engaño a Scottie, pero este acaba descubriendo por sí mismo su secreto y toma consciencia de que su objeto de deseo no es más que un fraude. De ahí que en la escena final Scottie se debata entre impulsos contradictorios: «la atracción-repulsión hacia el objeto de deseo» (Pellisa, 2008: 16). Finalmente, su mirada atrás, retirada de Judy, la precipitará al vacío.

Si bien el protagonista de *Sueurs froides* trata de mantener la ilusión del doble, en *Bruges-la-morte*, Hugues Viane, como Scottie en *Vértigo*, acaban destruyéndola. Pero, y he aquí la diferencia que el film y *Sueurs froides* presentan con la novela de Rodenbach, la añorada amada de Viane realmente existió, no es una invención y el

---

<sup>11</sup> Citado en «Introducción», *Carpeta 50 años con Vértigo 1958-2008. Shangri-la. Derivas y ficciones aparte*, 6, p.11 [consulta en línea: <http://www.shangrilaediciones.com/Shangrila-Derivas-Ficciones-Aparte6.pdf>; 15/07/2011].

viudo no soportando la profanación de su culto por el falso doble acabará matando a la «usurpadora». Los tres encarnan a un Pigmalión desencantado, pero por causas diferentes: en el caso de Viane porque la copia se revela finalmente un fraude, mientras que en el caso de Flavières y de Scottie el fraude se encuentra en cambio en el original.

### 3.1. El doble y la necrofilia

Ya en la novela de Rodenbach encontramos, como ya hemos comentado al inicio de este artículo, a un hombre obsesionado por las analogías con la muerte y la muerta, por el fantasma de Ofelia flotando por los canales de la ciudad de Brujas, para quien el culto de la muerta podría acaso implicar el rechazo de las vivas, como sugiere Mireille Dottin-Orsini (1993: 81), y para quien el amargo descubrimiento de la imperfección del doble, imagen pervertida (vulgar y carnal) de la idealizada muerta y, en consecuencia, el «drama de la imposibilidad de reconciliar a ambas mujeres» parece tener como única salida la transformación de la viva en muerta (Dottin-Orsini, 1993: 81), momento culminante en el que «les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avaient faites de la même pâleur [...] unique visage de son amour» (Rodenbach, 1998: 270). Toda la novela de Rodenbach nos revela que «la mujer ideal es la mujer muerta» (Dottin-Orsini, 1993: 82).

Tanto en *Sueurs froides* de Boileau y Narcejac como en *Vértigo* de Hitchcock se nos habla de las dificultades de los protagonistas masculinos para mantener relaciones normales con mujeres de carne y hueso. Ello es cierto en el caso de Flavières que, antes de encontrar a Madeleine, no había conocido a mujer alguna durante treinta años. En la película, algunos estudiosos han descubierto ciertas alusiones a la sexualidad impotente de Scottie:

[...] en la escena en el apartamento de Midge se nos deja claro que no se le dan bien las relaciones —«Yo sigo disponible. Ferguson el disponible»— mientras juguetea con un bastón que no consigue mantener erguido (Pellisa, 2008: 17).

A ello deberíamos añadir la relación fallida con Midge, una mujer que le desea carnalmente. Tanto Flavières como Scottie solo desean entregarse a Madeleine, convencidos de que se trata de una mujer misteriosa que se siente poseída por el espíritu de su bisabuela (Carlotta en *Vértigo* y Pauline en *Sueurs froides*), de inclinación suicida, y arrastrada, por ello, a la muerte. A Flavières lo que le atrae de Madeleine es su perfume a cementerio y el sospechar que pudiera tratarse, como ya hemos explicado, de una muerta viva. En la película esta fascinación por una feminidad procedente del Más Allá se deja entrever en la escena del coche, mientras el ex policía contempla con fascinación la fotografía del cuadro de Carlotta sobre el que su mente superpone el rostro de Madeleine.

Algunas imágenes muestran a Madeleine como si fuera un cadáver: Scottie la percibe rodeada de flores, como en un ataúd, en la escena de la floristería mientras compra el mismo ramo que Carlotta sostiene de la mano en el citado cuadro; durante el célebre beso giratorio Madeleine/Judy cae, lánguida, en los brazos de Scottie, parece pender de él como si estuviera muerta.

La película, al igual que la novela francesa de Boileau y Narcejac, nos ofrece también una *ofelización* de Madeleine (como también la ciudad de *Bruges-la-Morte*, percibida como primer doble de la esposa fallecida), lanzando pétalos de flor a las aguas de la Bahía de San Francisco sobre las que acto seguido se precipita. Todo ello, contemplado desde la perspectiva restrictiva y subjetiva de Scottie, contribuye a recrear y a presentarnos el bello rostro fúnebre de la mujer por la que se siente irresistiblemente atraído. Los afectos mórbidos que animan al protagonista se manifiestan en su peculiar modo de percibir al doble. Hemos ya explicado que solo cuando Scottie logre transformar a Judy en el vivo retrato de la muerta, solo cuando Judy aparezca envuelta en ese halo que le confiere un carácter sobrenatural y se cuelgue de sus brazos como una muerta, podrá entregarse físicamente a ella.

El mismo director, en su entrevista con François Truffaut nos presenta a un Scottie incapaz de hacer el amor con una mujer normal, viva. Hitchcock nos habla de necrofilia y lo hace en estos términos:

Hay otro aspecto que llamaría «sexopsicológico» y es, aquí, la voluntad que anima a este hombre para recrear una imagen sexual imposible; para decirlo de manera sencilla, este hombre quiere acostarse con una muerta; esto es necrofilia (Truffaut, 1984)<sup>12</sup>.

En definitiva, Flavières y Scottie, como también Hugues Viane, aman a una muerta o bien a una mujer en peligro de desaparecer, acaso por su propia incapacidad a amar de forma sexualmente madura. Sin duda, en las tres obras, los personajes masculinos aparecen pues animados, en su búsqueda del doble de la amada fallecida, no solo por una aspiración, consoladora —aunque ilusoria—, a un triunfo sobre la Muerte, sino también por cierto deseo necrófilo. No podemos obviar esta otra inclinación que viene igualmente a confluir en la explicación de esos traumas y obsesiones originarios de la recreación personal y subjetiva, por todos estos sujetos perceptores, del doble exterior de la amada muerta.

---

<sup>12</sup> Citado en «Introducción», *Carpeta 50 años con Vertigo 1958-2008. Shangri-la. Derivas y ficciones aparte*, 6, p.12 [consulta en línea: <http://www.shangri-laediciones.com/Shangri-la-Derivas-Ficciones-Aparte6.pdf>; 15/07/2011].

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston (1942): *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. París, José Corti.
- BERG, Christian (2004): *Bruges-la-Morte de G. Rodenbach. Lecture* [consulta en línea: [http://ae-lib.org.ua/texts/berg\\_\\_rodenbach\\_\\_fr.htm](http://ae-lib.org.ua/texts/berg__rodenbach__fr.htm); 15/12/2011].
- BERTRAND, Jean-Pierre (1993): «La rumeur de Bruges». *Textyles*, 10, 47-58.
- BERTRAND, Jean-Pierre (1999): «Naturalisme et symbolisme: un espace de possibles», in Brigitte Leguen (dir.), *Textos y contextos: aproximaciones a la narrativa francesa del siglo XIX*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- BOILEAU, Pierre y Thomas NARCEJAC (2010): *Sueurs froides: D'Entre les morts*. París, Denoël (Folio policier).
- BOZZETTO, Roger (1998): «Fantômes d'amour», in *Territoires des fantastiques*. Presses de l'Université de Provence, 143-149 [consulta en línea: <http://www.noosphere.com/-Bozzetto/article.asp?numarticle=396>; 15/12/2011].
- COUSSEAU, Anne (2001): «Ophélie: histoire d'un mythe fin de siècle». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 101/1, 81-104.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille (1993): «Georges Rodenbach et la femme morte». *Nord*, 21, 79-87.
- FARRÉ, Susanna (2002): «Vértigo. La última mirada hacia el pasado». *Miradas de cine. Revista de actualidad y análisis cinematográfico* [consulta en línea: [http://www.miradas.net/-0204/clasicos/2002/0210\\_vertigo.html](http://www.miradas.net/-0204/clasicos/2002/0210_vertigo.html); 15/12/2011].
- GARCÍA PÉREZ, Rafael (2008), «Interpretaciones del tópico de la ciudad muerta en la poesía francesa y española». *Çédille, revista de estudios franceses*, 4, 119-130 [consulta en línea: <http://webpages.ull.es/cedille/cuatro/rgarcia>; 15/12/2011].
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1999): «De la ressemblance: Georges Rodenbach/Alfred Hitchcock», in Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Le monde de Rodenbach*. Bruselas, Éditions Labor, 105-118.
- GORCEIX, Paul (1992): *Réalités flammandes et symbolisme fantastique. Bruges-la-Morte et le Carillonneur de Georges Rodenbach*. París, Lettres Modernes.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HERRERO CECILIA, Juan (2005): «Amor, muerte y locura en *La Chevelure*, un relato fantástico de Maupassant». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 31 [consulta en línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/maupass.html>; 15/12/2011].
- HERRERO CECILIA, Juan (2011b): «Figuras y significaciones del doble en la literatura: teorías explicativas», in Juan Herrero Cecilia (ed.), *El mito del doble en la literatura contemporánea de lengua francesa: figuras y significados*, Monografías de *Çédille* 2, 15-46. <http://webpages.ull.es/users/cedille/M2/02herrero2.pdf>.
- HINTERHÄUSER, Hans (1980): *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus.

- ILLOUZ, Jean-Nicolas (2004): *Le Symbolisme*. París, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche Références).
- JOURDE, Pierre y Paolo TORTONESE (1996): *Visages du double. Un thème littéraire*. París, Nathan.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2000): «Un topos simbolista: la ciudad muerta», in *Imágenes del pesimismo: literatura y arte en España, 1898-1930*. Alicante, Universidad de Alicante, 11-46.
- PEDRAZA, Pilar (2008): «De entre las muertas», in *Carpeta 50 años con Vértigo 1958-2008. Shangri-la. Derivas y ficciones aparte*, 6, 49-58 [consulta en línea: <http://www.shangrilaediciones.com/Shangrila-Derivas-Ficciones-Aparte6.pdf>; 15/12/2011].
- PELLISA, Inga (2008): «Interpretaciones de Vértigo», in *Carpeta 50 años con Vértigo 1958-2008. Shangri-la. Derivas y ficciones aparte*, 6, 13-18 [consulta en línea: <http://www.shangrilaediciones.com/Shangrila-Derivas-Ficciones-Aparte6.pdf>; 15/12/2011].
- RODENBACH, Georges (1998): *Bruges-la-Morte*. Garnier Flammarion.
- SEGURA, Carlos (2008): «Vértigo o el tiempo como espiral», in *Carpeta 50 años con Vértigo 1958-2008. Shangri-la. Derivas y ficciones aparte*, 6, 39-49 [consulta en línea: <http://www.shangrilaediciones.com/Shangrila-Derivas-Ficciones-Aparte6.pdf>; 15/12/2011].
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París, Seuil.
- TRUFFAUT, François (1984): *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial.