

# LABERINTO VISUAL



Agustín Gómez y Nekane Parejo (Eds.)



Laberinto visual  
© de los autores  
© 2008 Círculo de Estudios Visuales Ad Hoc

Maquetación: Nuria del Cid  
Diseño de portada: Susana Urquiza Sánchez

Quedan rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Depósito Legal: MA - 993 - 2008  
ISBN: 978-84-612-2926-0  
Impreso en Gráficas Europa  
Impreso en España - Printed in Spain

Miguel de Aguilera Prólogo	9
Eduardo Rodríguez Merchán Juan A. Hernández Les <i>La quijotesca historia de un hidalgo en el cine: Orson Welles como paradigma de la comprensión de un mito</i>	13
Nekane Parejo <i>La identidad fotográfica. Amelie Poulain</i>	35
Pedro Poyato <i>Surrealismo y feísmo en L'Age d'or (Buñuel, 1930)</i>	57
Agustín Gómez Gómez <i>El texto para contextualizar al artista en el cine</i>	73
Carmen Rodríguez Fuentes <i>Roles de la folclórica en el cine de la posguerra española</i>	91
Javier Ruiz San Miguel <i>El color que cuenta. La manipulación cromática en Hitchcock</i>	115
Xaime Fandiño <i>Influencia de la tecnología en las propuestas musicales con instrumentos electrificados</i>	139
Ana Julia Gómez <i>La fotografía de guerra el servicio del poder. Roger Fenton</i>	157
Gorka Zamarreño Aramendia <i>Las movilizaciones de masas del franquismo. Un viaje voluntario del Kitch a la cultura basura</i>	175
Tasio Camiñas Hernández <i>Medios globalitarios: un tránsito perverso desde lo público al gran negocio digital</i>	191
Sonia Blanco <i>Portadas de prensa II-S y II-M. Información vs espectacularización</i>	215
Xosé Manuel Baamonde Silva Fermín Galindo Arranz José Lorenzo Tomé <i>Dimensiones comunicativas de ferias y certámenes</i>	235
Sumarios y autores	263

## EL COLOR QUE CUENTA. LA MANIPULACIÓN CROMÁTICA EN HITCHCOCK

Francisco Javier Ruiz San Miguel  
Universidad de Málaga

Uno de los grandes temas del cine de Hitchcock es, sin duda, la demostración permanente de la inconsistencia de las apariencias externas y de su carácter engañoso e incluso contradictorio. Asunto que siempre se encuentra bien cubierto por eficaces mecanismos argumentales y narrativos que cumplen una importante función de Mac Guffin<sup>1</sup> de segunda generación, que enmascaran el verdadero trabajo del virtuosismo del director: contar con las imágenes todo lo que hay que saber, sin que como espectadores podamos acceder de forma sencilla a ser totalmente conscientes de lo que hay que saber.

Hitchcock juega permanentemente con la dualidad de lo que se narra y de lo que se muestra en las imágenes, trenza una intrincada y tupida red que nos impide discernir con exactitud y plenitud la verdad de la trama, hacia la que sin embargo nos dirigen ineluctablemente los detalles que se han ido colando a través de las imágenes que se nos han mostrado desde el comienzo del film.

Como apunta Eugenio Trias, Hitchcock se revela en la capacidad de mostración de la verdad, sin necesidad de ser dicha ni nombrada (Trias, 1998:113). Para ello despliega una formidable estrategia comunicativa, que es convenientemente coherente con su necesidad de escamotear ante nuestros propios ojos sus verdaderas intenciones, aún mostrándonoslas abiertamente a través de las imágenes. Esa estrategia de ilusionista, que tan bien despliega, no es sino su disfraz de cineasta realista que le permite acercarse al público, rompiendo las barreras que le pudieran impedir su relación comunicativa directa con él. Sin embargo, es importante resaltar que esta postura realista, que no tiene soporte en razones estéticas sino que funciona meramente como táctica de desarme receptivo, sirve convenientemente a su verdadera necesidad de expresarse a través de imágenes vigorosamente simbólicas.

1.- Para Hitchcock, el Mac Guffin no era sino el pretexto argumental a partir del que comenzaba a tejer sus intrincadas tramas narrativas.

Y es precisamente en este punto donde resulta del todo adecuado prestar atención a aquellos elementos de la imagen que pueden resultar más adecuados para vehicular sus necesidades simbólicas, sin suponer una grave estridencia dentro del naturalismo en el que envuelve el desarrollo de sus tramas. En tal sentido considero que resulta paradigmático el uso que Hitchcock hace de uno de los elementos morfológicos de la imagen: el color.

En el presente artículo trataremos de delimitar algunos aspectos del tratamiento que Alfred Hitchcock da al color en algunos de sus filmes, especialmente en dos de sus obras maestras, largometrajes representativos de su etapa de cine en color<sup>2</sup> y de madurez creativa:

- *Rear Window* (*La ventana indiscreta*), producida en 1953 y estrenada un año después, en 1954.
- *Vértigo* (*De entre los muertos*), producida en 1957 y estrenada en 1958.

La propia naturaleza del color, como experiencia sensorial con un alto grado de subjetivismo, lo convierte en un instrumento privilegiado para soportar la estrategia simbólica de la expresión hitchcockiana, sin romper su barniz de inocente realismo.

Así, desde un punto de vista receptivo, se pueden barajar diversos motivos y usos del color en sus películas: una mera asunción de las inercias industriales cinematográficas del momento, como simple búsqueda del aumento de iconicidad del film; un uso más artístico, incluso pictórico, con la pretensión de evocar el colorido de algunos cuadros o escuelas estéticas, o de recrear la atmósfera cromática de una época concreta; o un soporte adecuado para transmitir, sugerir y subrayar efectos determinados que tengan como consecuencia lograr consecuencias anímicas previsibles en el público.

Sin entrar a discutir la veracidad de los primeros usos que se apuntan, es sin duda el uso psicológico y simbólico del color el que toma fuerza en el cine de Alfred Hitchcock, como vehículo de su expresividad y como soporte privilegiado de la verdadera diégesis de lo que se narra.

Si bien pueden resultar llamativas las afirmaciones precedentes, es importante señalar que son numerosos los datos que las amparan.

2.- *Rear Window* fue su cuarta película de color, tras *La soga* (producida y estrenada en 1948), *Under Capricorn* (largometraje producida en 1948 y estrenada en 1949) y *Dial "M" for Murder* (*Crimen perfecto*, producida en 1953 y estrenada en 1954, con efectos en 3 Dimensiones).

Así, de un lado esta la conocida minuciosidad de Hitchcock, su manía obsesiva por los detalles, por la anécdota que va tomando importancia con el desarrollo de la narración. El propio director da buena cuenta de ello en sus conversaciones con Truffaut, como cuando apunta el desagrado que le supuso, durante el rodaje de *La ventana indiscreta*, la incapacidad del compositor Franz Waxman, con el que ya había trabajado en *Recuerda*, para seguir sus indicaciones precisas de cómo debería irse componiendo el tema musical central de la historia y de esa forma ajustar el personaje del compositor que se emborracha. Hitchcock lo relata así: *Al otro lado del patio teníamos al músico que se emborracha; yo quería que se oyerá componer la canción, desarrollarla y que, a lo largo de todo el film se escuchara la evolución de esta canción hasta la escena final en que sería interpretada en un disco con toda la orquesta. No pudo ser. Debí elegir un autor de canciones populares. Es una cosa que me decepcionó mucho* (Truffaut, 1988:188).

Por otra parte, nos encontramos con su principio básico de no asustar o sorprender al público, sino mantenerle en tensión, para así poder controlar sus reacciones, idea que expresó repetidas veces, una de ellas refiriéndose concretamente a la trama central de *Vértigo*, cuando explicó que en el momento del film que Stewart encuentra a la muchacha de pelo castaño, decidió desvelar enseguida la verdad, pero sólo para el espectador: Judy no es una muchacha que se parezca a Madeleine, es Madeleine misma. Todo el mundo estaba en contra de este cambio que proponía Hitchcock, pues pensaban que esta revelación no debía producirse más que al final de la película. Henos aquí de nuevo ante nuestra alternativa habitual: ¿suspense o sorpresa? Stewart, durante cierto tiempo, va a creer que Judy es Madeleine, luego se resignará a la idea contraria a condición de que Judy acepte parecerse, punto por punto, a Madeleine. Pero, por su parte, el público posee la información. Por tanto, se creaba un suspense fundado en esta interrogación: ¿Cómo reaccionará James Stewart cuando descubra que ella le ha mentado y que es efectivamente Madeleine? (Truffaut, 1988:210). Hitchcock buscaba conscientemente la complicidad del público, proporcionándole toda la información, incluso más que la que podían poseer los personajes de la trama.

Finalmente, para apoyar el argumento del uso consciente del color con fines simbólicos en el cine Hitchcock, podemos recordar su hábito por resolver visualmente aquellas informaciones sobre los personajes y su psicología, que resultasen farragosas a la hora de introducirlas a través de un diálogo, lo que encantaba a los guionistas<sup>3</sup>. Encontramos un ejemplo claro en la primera escena de *Rear Window* (*La ventana indiscreta*), y es el mismo autor quien lo señala en una de sus conversaciones con

3- Herb Steinberg, director de publicidad de Paramount, apuntaba efectivamente que a los guionistas les gustaba trabajar con Hitchcock porque los motivaba. Sus ideas tenían forma visual, cinemática. Declaraciones en BOUZEREAU, Laurent (2000). *Cómo se hizo La ventana indiscreta*. Hollywood: Documental de Universal Studios Home Video.

François Truffaut, cuando el francés le comenta la escena: La cámara se pasea por el patio adormecido y va a recoger el rostro sudoroso de James Stewart, luego recorre su cuerpo hasta la pierna enyesada, sigue hasta una mesa en la que se ve el aparato fotográfico roto y un montón de revistas y, en la pared, se ven unas fotos de coches de carrera en plena acción. En este primero y único movimiento de cámara, sabemos dónde estamos, quién es el personaje, cuál es su oficio y lo que le ha sucedido. Y el director británico le contesta explicándole que es la utilización de los medios que posee el cine para contar una historia. Esto le interesaba más que si alguien preguntara a Stewart: "¿Cómo se rompió la pierna?" Stewart contestaría: "Tomaba una foto de una carrera de automóviles, una rueda se soltó y me ha herido" Según Hitchcock sería una manera vulgar de tratar la escena. Para él, el pecado capital que puede cometer un guionista es que, cuando se discute algún problema, lo escamotee diciendo: "Lo justificaremos con una frase del diálogo." El diálogo debe ser un ruido entre los demás, un ruido que sale de la boca de los personajes, cuyas acciones y miradas son las que cuentan una historia visual (Truffaut, 1988:190-191).

Peter Bogdanovich lo explica, señalando que la formación cinematográfica de Hitchcock era americana y alemana, por eso el cine consistía para él en contar una historia visualmente (Bouzereau, 2000).

Ante tales argumentos, no es descabellado pensar que, si las acciones y las miradas de los personajes cuentan una historia visual, para Hitchcock, con igual razonamiento, los colores que envuelven a esos personajes coadyuvaran a la narración y a su significado.

El propio Peter Bogdanovich señala al respecto, que nada de lo que hacía era por casualidad. Todo era importante, porque todo era visual, y el color era un elemento fundamental. *Hitchcock elegía los colores con mucho cuidado, nunca al azar. Era muy meticuloso al hacerlo y trabajaba estrechamente con el equipo. Con Edith Head o quien hiciera el vestuario o los decorados* (Bouzereau, 1999).

Apoyándonos en estas ideas, podemos deducir que *el genio del suspense* no podía desaprovechar las posibilidades significativas que le brindaba el color. No podía dejar de lado las posibilidades de algunos colores para representar estados de ánimo, para prevenir sobre el peligro que acecha en el siguiente plano, para provocar un cierto posicionamiento emocional frente a un personaje concreto... Y así lo confirman también los testimonios de numerosos de sus colaboradores durante la época de sus filmes en color, en general, y de *La ventana indiscreta* y *Vértigo* en particular.

Así, Robert Boyle, diseñador de producción en *Marnie la ladrona*, comenta que durante todo el rodaje Hitchcock se preocupó de minimizar el uso del color, de neutralizarlo, para después acentuarlo cuando ella tenía sus visiones del rojo.<sup>4</sup>

Y June Van Dyke, responsable de la colección Edith Head, señala que esta diseñadora de vestuario, la más famosa sastra de teatro de Hollywood, trabajó asidua y cómodamente con él porque participaba de las ideas de Hitchcock sobre el uso del color para avivar la emoción.<sup>5</sup>

#### Algunos datos interesantes sobre el color, su percepción y significados

Antes de concentrarnos en el estudio concreto de las obras de Hitchcock, resulta necesario recabar algunos datos interesantes sobre el color, su percepción, significados y valores simbólicos.

Arnheim señala (1984:364) que la percepción del color es igual para todas las personas, sea cual sea la edad, formación o cultura. Salvo en casos patológicos individuales, todos tenemos la misma clase de retina, el mismo sistema nervioso.

Sin embargo, cuando se nombra un color en presencia de varias personas, la idea que de él se hace cada individuo es diferente en cada caso. ¿A qué puede obedecer este hecho? Sin duda a dos motivos primordiales, lo móvil de la escala cromática y sus sutiles diferencias, y las diferentes sensaciones que cada color despierta en cada mente.

Desde esta perspectiva, podría pensarse en la dificultad que entraña conseguir un consenso, en un público amplio, en torno al posible significado expresivo de un color. Sin embargo, diversos autores señalan una serie de puntos en común, en lo que se refiere a la recepción y reacción ante los colores.

En la investigación antropológica llevada a cabo por Brent Berlin y Paul Kay (Arnheim, 1984:364-365), en veinte culturas distintas, sobre la denominación lingüística de los colores, descubrieron una serie de rasgos comunes. La nomenclatura más elemental de los colores distinguía únicamente entre oscuridad y claridad, realizándose la clasificación conforme a esta dicotomía simple. Pero, cuando en una lengua aparecía un tercer color, este era siempre el rojo (asociándose a él los anaranjados, amarillos, rosados y morados). Esta gama se ampliaba, por riguroso orden de aparición, con el verde, el amarillo y el azul.

4.- Robert Boyle, diseñador de producción, en BOUZEREAU, Laurent (1999).

5.- Declaraciones de June Van Dyke, responsable de la colección Edith Head, en ENGLE, Harrison (1997). *Obsesionado con Jéngo*. Hollywood: Documental de American Movie Classics Company.

Estos resultados sorprendentes dieron pie a que se desatasen teorías peregrinas sobre la evolución biológica de la retina, paralelamente a la evolución del hombre. Sin embargo, la razón resulta más simple, tan solo se trata de una economía de categorías perceptuales. Si la fisiología de la visión humana permite distinguir miles de matices, las categorías perceptuales con que aprehendemos y conceptualizamos el mundo sensorial evolucionan de lo simple a lo complejo.

Por otra parte, la experiencia de percepción de los colores es semejante a la del afecto o a la de la emoción<sup>6</sup>, distinguiéndose de la de la forma que exige una mayor participación intelectual para su lectura. Puede decirse que en la visión del color, la acción parte del objeto y afecta a la persona, pero para la percepción de la forma es la mente organizadora la que sale hacia el objeto (Arnheim, 1984:369). Es decir, la receptividad y la inmediatez de la experiencia son más típicas de las respuestas al color, en tanto que la percepción de la forma se caracteriza por un control activo. Es sin duda esta una de las características que agradaban a Hitchcock a la hora de elegir el color como vehículo de comunicación de las emociones y estados de ánimo más profundos y tortuosos de algunos de sus personajes.

Sin adentrarnos en un estudio profundo sobre la naturaleza física del color, podemos señalar que lo que entendemos por luz, no es sino una pequeña franja de las radiaciones de ondas electromagnéticas que podemos hallar en el universo. Concretamente, las que ocupan el espacio que va de los cuatro mil a los siete mil Angströms, que constituyen lo que denominamos luz blanca, luz visible, y que contiene todos los colores, desde el violeta al rojo.

Los colores se identifican por sus características: tonalidad,<sup>7</sup> saturación,<sup>8</sup> y luminosidad.<sup>9</sup> La alteración, combinación, o contraposición de estas características implican variaciones sustanciales en los posibles significados de los colores.

Nos interesan sobre todo las convenciones perceptivas asociadas a los colores, así como las connotaciones emocionales y estéticas que se han ido establecido y estudiado, sobre todo en el ámbito de la cultura occidental y, especialmente, en la esfera del cristianismo católico. No en vano, el director cuyos filmes estudiamos nació y se educó en una ambiente marcadamente católico del que quedó palpablemente impregnado, como nos demuestran algunos de los temas que de forma recurrente aborda en sus películas: la culpabilidad, el engaño, el miedo a la autoridad, la persecución del inocente, la inconsistencia de las apariencias...

6- Ver la hipótesis de Ernest Schachtel en ARNHEIM, Rudolf, (1985). *Op. cit.* pp. 369, o las de Max Lüscher en LÜSCHER, Max. (1986). *Test de los colores*. Barcelona: Editorial Paidós.

7.- Es el estímulo que nos permite distinguir un color de otro, la sensación cromática con la que se diferencia cada longitud de onda dominante del espectro de la luz visible. No es sino el color en sí mismo.

8.- El nivel de pureza del color, que depende de la cantidad de blanco que lleva mezclado.

9.- La intensidad luminosa del color, su brillo.

La primera clasificación de los colores en función de su percepción y asociación de significados es la térmica. Así, está aceptado que los colores rojos y los que le circundan son cálidos y cercanos, mientras los azules son fríos y lejanos. Al verde, por su posición intermedia, se le reconoce un valor de equilibrio. Esta medición de colores en función de su grado de calidez, obedece a una asociación, consciente o inconsciente, de las tonalidades cromáticas a fenómenos y elementos de la naturaleza (rojo y amarillo con fuego y sol, azul y verde con cielo y mar).

Esta clasificación por contraposición tiene su prolongación, ya que el grado de calidez tiene bastante que ver con sensaciones motrices. La gama fría aleja, da sensación de distancia, mientras la caliente acerca, da más sensación de proximidad, tiene más peso.

Si a todo lo reseñado añadimos las posibles variantes de saturación, la capacidad expresiva de los colores aumenta. A una mayor saturación corresponde un mayor impacto visual, una mayor vitalidad. Los colores fuertes son simples, primitivos, explícitos.

Pero además, de forma aislada, cada color posee una rica carga de significaciones comúnmente aceptadas, que podemos descubrir en nuestro entorno cultural (Ruiz San Miguel, 2000:170).

El negro representa lo siniestro, lo desconocido, el misterio. El mal y la muerte son negros. El blanco se emparenta con la pureza y se convierte en el color de la virginidad, de la inocencia y de la paz, aunque puede tomarse frío, distanciador, incluso árido en su inmaculada apariencia. El rojo es agresivo y excitante, implica acción y movimiento. Es el color del corazón y de la vida. Es símbolo de pasión, amor, pero también de furia, sangre y peligro. El naranja es el color de la alarma. Es uno de los colores más visibles del espectro. Cuando se apaga su brillantez y tiende al ocre, se convierte en un color carnal, cálido, apegado a la tierra. Representan cualidades nobles, con un tinte de plácida intimidación. El amarillo es el color del sol, de la jovialidad, de la risa y del placer. Es también el color del oro y de la opulencia. Al aumentar su visibilidad proporcionalmente a su saturación, es uno de los colores más usados para solicitar la atención del observador. Sin embargo, puede resultar una de las tonalidades más ambivalentes. La alegría del amarillo deja paso fácilmente a cualidades negativas como la traición, la cobardía o el egoísmo. Color de la bilis, es el símbolo de la felonía de Judas y, por extensión, de los judíos, a los que en la Edad Media se les obligaba a llevar un rodete amarillo cosido a su ropa y un gorro puntiagudo de color amarillo azafrán. En Bretaña, el amarillo era el color del duelo. Es además el

color gafe por excelencia. El verde (sinople para la heráldica), tampoco escapa a una ambivalencia de significados. Es el color de la naturaleza, de la vegetación primaveral, de la esperanza, de la juventud, de la fertilidad y del amor naciente. No obstante, el verde puede llegar a ser asociado con la podredumbre y la decadencia. El veneno, los celos y la locura son verdes, como lo son el asco y la lujuria decrepita. El azul es infinito, lejano, noble y grandioso, cualidades relacionadas con el cielo y el mar. Es bello y majestuoso aunque pasivo. La confianza y la fidelidad son azules. Hay serenidad en el azul pero matizada por un componente frío, ordenado y preciso. El violeta, por último, es un color concomitante con la idea del lujo, de la ostentación, del prestigio, la dignidad y la elegancia, símbolo de la aflicción, es el color de las vestiduras sacerdotales y de los velos con los que se cubren las imágenes durante la Semana Santa. Es el color penitencial. Pero por otra parte, puede representar el engaño, el hurto y la miseria. En cualquiera de los casos, ilustra sentimientos intensos. Aunque estas son significaciones habituales, ya se ha señalado que algunos colores pueden considerarse de distinta manera y tener un doble sentido, positivo o negativo. Así, por ejemplo, el verde, símbolo de la virtud cristiana de la esperanza, porque evoca la renovación de la primavera, puede ser también el color de Satanás.

Estas connotaciones individuales pueden reforzarse o disimularse al poner en relación varias tonalidades, bien sea tomando la opción de armonizarlas o de buscar su contraste.

En el caso de armonizar los colores del encuadre, se puede lograr tanto modulando la luminosidad y saturación de una misma tonalidad, como por cercanía en el espectro cromático. A través de esta relación entre colores se consigue una sensación agradable de equilibrio, de sosiego.

Este tipo de vinculación entre diversas tonalidades cromáticas refuerza las connotaciones de aquellos colores que, dentro de la composición, son más abundantes y más primarios.

Por el contrario, el contraste debemos buscarlo por yuxtaposición de colores dispares y sin afinidades, lo que produce una sensación de dinamismo, de desequilibrio, de atracción de la mirada.

Al contrario que en el caso de la armonía, el contraste implica una beligerancia, una lucha entre las connotaciones de las tonalidades expuestas.

Es desde este cúmulo de presupuestos señalados desde donde dirigimos nuestra mirada sobre el uso del color en Hitchcock.

### El color en el cine de Hitchcock

Como rasgo general aparece claramente un uso expresivo, consciente, del color. Se puede incluso establecer tres grandes bloques en el modo de utilización:

- Como tratamiento cromático de las posesiones de los personajes (vestimentas, ambientes en los que se mueven habitualmente, colores y tonalidades de sus hogares y enseres domésticos,...), que transmitan, inequívocamente, rasgos definitorios de sus caracteres.
  - Como entonación general de las escenas, a fin de connotar estados de ánimo, sentimientos o pensamientos ocultos de los personajes.
  - Como elementos sintácticos, dentro de la narración, que nos permiten descubrir relaciones ocultas entre las formas y las acciones que tienen lugar en la pantalla.
- Veamos ahora, como se plasma todo ello en los ejemplos concretos.

#### Algunos ejemplos del uso del color en *Rear Window* (*La ventana indiscreta*)

Para Peter Bogdanovich *La ventana indiscreta* es el testamento cinematográfico de Hitchcock. Para él es la película más simbólica y representativa de su cine, el mejor ejemplo en el que utilizaba el punto de vista subjetivo (Bouzereau, 2000).

Se trata de un film complejo, que abarca el voyeurismo, el sentimiento de culpa, las relaciones de pareja, la sexualidad, pero que además resulta un perfecto ejercicio de metalenguaje cinematográfico, al introducir el cine dentro de la propia película cinematográfica.

En torno a la doble naturaleza que representa el personaje central de la historia, como protagonista y como espectador, y a la identificación naturalista que se entiende entre montaje y pensamiento visual real, ya nos alerta el propio director, cuando en conversación con Peter Bogdanovich subrayaba que este film se trataba de *un hombre que mira, que ve algo y que reacciona ante lo que ve. Se le puede hacer reaccionar de distintas formas. Se puede hacer que mire a una cosa, y después a otra. Sin que hable, vemos cómo va comparando en su mente todo lo que ve. Yo diría que no hay límites: el poder de cortar varias imágenes, mostrarlas, y montar todas ellas, es ilimitado. Es la yuxtaposición de las imágenes, tal y como ocurre en la mente humana* (Bouzereau, 2000).

Por tanto, lo que vemos en la pantalla es como el personaje principal, Jefferies, y posteriormente otros personajes, como su novia perpetua Lisa Carol Freemont o su masa-

jista, utilizan la fachada en cortina de apartamentos, que se encuentran enfrente de la ventana del fotógrafo accidentado, como una pantalla de cine (o la suma de unas cuantas pantallas), dándole el uso que habitualmente se le da, y teniendo el comportamiento y reacciones que habitualmente se tienen frente a la pantalla cinematográfica real: se identifican con algunas de las personas observadas, comparan sus vidas con aquellas que observan, e incluso utilizan los acontecimientos de las vidas observadas para hablar de las suyas propias.

Este juego del cine dentro del cine se repetirá en *Vértigo*, aunque en esta ocasión Hitchcock no reproduce solo el rol de espectador, sino incluso el de director, el de constructor de la trama, al atribuirselo al personaje que confabula para asesinar a su mujer con el testimonio inestimable del protagonista, ex policía y enfermo. Elster construye una magnífica y sólida historia, solo para los ojos del único espectador que le interesa, el detective retirado Scottie. Si en *La ventana indiscreta* Stewart es un espectador forzado, por su inmovilidad, en *Vértigo* es un espectador especialmente móvil, que ha de recorrer todos los escenarios que Elster ha preparado para poder hilar su engañosa ficción. Pero en ambos casos no dejamos de asistir a una inquietante metáfora de nuestro propio papel como espectadores.

Todo ello nos lleva a entender la complicación que supone el desarrollo armónico de las distintas tramas implicadas en la narración general de *La ventana indiscreta*, más aún si tomamos en consideración la imposibilidad de utilizar planos cercanos de los personajes corales, lo que hubiese supuesto una ruptura con el planteamiento naturalista que Hitchcock había determinado al elegir el apartamento de Jefferies como palco único y privilegiado desde el que podía observarse la película de las vidas complementarias, casi siempre desde un punto de vista subjetivo.

Tan solo se recurre a planos cercanos de los vecinos observados, bajo el pretexto de la utilización de planos subjetivos de la mirada del fotógrafo a través de los prismáticos o de su teleobjetivo, o específicamente en la escena que aparece muerto el perro de la pareja madura. En este último caso, sin duda como soporte a una llamada de atención que el director desea transmitir a los espectadores, tanto los que observan desde dentro de la pantalla como los que lo hacemos desde fuera, señalando la dificultad de los seres humanos para salir de su propia soledad aún en el contexto del hacinamiento de un edificio de pequeños apartamentos, que terminan siendo pequeñas celdas individuales de aislamiento.

La observación de las vidas ajenas instrumentaliza también una reflexión general sobre las relaciones humanas y, particularmente, sobre las relaciones de pareja y la triste incompatibilidad de las conductas masculina y femenina, uno de sus temas centrales que ya aparece en el cine de Hitchcock a partir de su período británico.<sup>10</sup> Así, Jefferies agobiado por la apremiante relación que le propone Lisa, trata de obviar su necesidad de posicionamiento y de toma de una decisión en torno a su situación personal, enfrentándose al amplio abanico de posibilidades que se le ofrece al ser humano a la hora de relacionarse: la joven soltera y aparentemente libre de compromisos (señorita torso), la soltera madura que ansía encontrar una relación romántica y satisfactoria (señorita corazón solitario), la soltera entrada en años que canaliza su energía hacia el modelado de esculturas de dudosa estética, el compositor soltero que vive solo y amuebla su soledad con tumultuosas fiestas nocturnas, el matrimonio maduro y estable que vuelca su emotividad sobre el perrito, los fogosos recién casados que mantienen relaciones sexuales sin apenas descanso, y hasta el matrimonio totalmente deteriorado que tras permanentes discusiones deriva en el asesinato.

Como se ha señalado, todos los presupuestos y estrategias narrativas desplegadas por Hitchcock suponían serias dificultades añadidas a la hora de plantear solidamente los numerosos personajes y desarrollarlos de forma adecuada, sin que por ello se perdiese el neto protagonismo de la historia central de la evolución de la relación entre Jefferies y Lisa, que era la que más interesaba al director.

Sin embargo, Hitchcock no dejaba nada al azar y disponía de recursos suficientes para introducir la información necesaria sobre cada uno de los elementos sustanciales de la narración, sin tener que traicionar sus presupuestos naturalistas.

Con tal fin montó un juego de iluminación distinto para cada momento del día. De ese modo no era necesario cambiar las luces para cada toma. Se decidía el momento del día que se debía representar: mañana, tarde, anochecer o noche; y al activar los conmutadores adecuados, las luces cambiaban automáticamente.<sup>11</sup>

En el mismo sentido, también ejerció un control estricto sobre la información visual asociada a cada uno de los personajes tratados en el film. Así, Edith Head, responsable de vestuario en numerosas de sus películas,<sup>12</sup> explicaba que cuando Hitchcock le entregó el guión definitivo de *La ventana indiscreta*, cada vestido estaba indicado. *Había una razón para cada color, para cada estilo, y estaba absolutamente seguro de todo lo que había puesto sobre el papel* (Spoto, 1984: 348).

10.- WOOD, Robin. Declaraciones en BOUZEREAU, Laurent (2000).

11.- Datos proporcionados por Georgine Darcy (señorita torso) a James C. Katz y Robert A. Harris, equipo de restauración de las películas de Hitchcock. En BOUZEREAU, Laurent (2000).

12.- *Encadenados* (1946), *La ventana indiscreta* (1954), *Atrapa a un ladrón* (1955), *¿Pero quién mató a Harry?* (1955), *Vértigo* (1958), *Marnie, la ladrona* (1964), *Cortina rasgada* (1966), *Topaz* (1969) y *La trama* (1976).

Por lo tanto, todo este despliegue de control absoluto en la construcción de la imagen filmada, también se manifestaba de forma contundente a la hora de usar el color como soporte de la narración. La utilización del color era para Hitchcock una herramienta idónea, ya que podía cumplir varios de sus principios a la hora de abordar el desarrollo de las historias. De una parte, el color es uno de los elementos más sugerentes de la imagen, posee un profundo sentido simbólico, tanto desde el punto de vista social, cultural como perceptivamente individual. Sin embargo, al estar asociado de forma natural a las formas, su manipulación consciente, dentro de la fotografía, puede escapar a nuestra conciencia como espectadores, procurando al director un *plus* de posibilidades para transmitirnos mensajes más subliminales, e incluso planificar de modo más contundente nuestras reacciones emotivas ante los personajes y las situaciones relatadas.

Desde esta perspectiva, el trabajo que Hitchcock lleva a cabo con el color dentro de *La ventana indiscreta*, se apoya en tres líneas maestras. De una parte, recibimos información general de la naturaleza y carácter de los personajes en base a los colores de su morada, de otro lado, de su evolución emocional a lo largo de la diégesis se encarga el color del vestuario que portan y, finalmente, de los avisos premonitorios de lo que se puede avecinar en los planos posteriores se encargan los elementos de color que enmarcan a algunos de los personajes, justo antes de que ciertos conflictos se desaten.

Así, si observamos detenidamente el film, nos damos cuenta de que durante su comienzo, mientras se va exponiendo la situación y se va efectuando la presentación de los personajes, se descubre rápidamente el primero de los usos premeditados del color como valor expresivo.

Los vecinos observados por el protagonista viven en un mismo bloque de apartamentos, pero curiosamente las paredes de cada uno de ellos están pintadas de diversos colores, lo que sirve al director para caracterizar rápidamente a los distintos y numerosos personajes:

- Blanco para la *señorita Torso*, muchacha que se muestra frívola y alegre durante todo el film, pero que se descubrirá, al final de la historia, como inocente y virginal, con la llegada de su novio, militar, al que se ha mantenido fiel. El blanco de las paredes viene además reforzado por la aparición insistente, a través de la puerta que da al pequeño balcón, de ropa de cama también blanca. Además, su pequeño estudio está coronado por un tejado poblado permanentemente por palomas blancas, que en ciertos momentos se hacen notar ostensiblemente.

- Blanco en el interior y marrón enmarcando el exterior, para el compositor soltero, que trata de sacar adelante una canción, pero que distrae su soledad con frívolas fiestas multitudinarias.

- Blanco azulado para el matrimonio maduro que vive con un perrito como mascota y que será víctima de su criminal vecino.

- Rojo pálido, rosa palo, para la señorita *Corazón Solitario* que se debate, durante toda la narración, entre la necesidad de una pasión y la negación de un comportamiento frívolo y desenfadado, lo que le provoca graves sentimientos de culpabilidad y la empuja al intento de suicidio.

- Verde azulado para la habitación de la mujer asesinada, invalida despreciada por su marido, aunque tanto la ropa de la cama, como la tulipa de la lámpara o los dos cuadros colgados sobre la cama son de un blanco immaculado. El tono verde azulado se percibe más claramente cuando el asesino hace el baúl después de matarla y deshacerse del cuerpo. Mientras, la estancia donde permanecerá más tiempo el asesino es beige-gris, más amarillento cuando aumenta la intensidad de la luz. Colores neutros de cualquier manera, que no nos permite decantarnos emocionalmente sobre la culpabilidad del sujeto, hasta que poseemos datos concluyentes. Otros detalles de interés son la luz roja frente a la puerta de la casa y las flores, también rojas que tiene su balcón-escalera de incendios. Finalmente señalar lo significativo que resulta que, tras ser descubierto el asesinato y arrestado su autor, el apartamento es pintado de blanco, en un acto de simbólica purificación del escenario del crimen.

- Anaranjado ocre para la persiana que oculta la habitación de los recién casados, que nos habla de lo carnal de la pasión que se esconde tras ella.

Otra de las instrumentalizaciones del color que ya hemos señalado en el cine de Hitchcock, complementaria a la anterior, es la que se constata en las ropas<sup>13</sup> de los diversos personajes, que van informándonos de la evolución de su actitud ante el desarrollo de los acontecimientos y de la naturaleza de sus relaciones con otros personajes de la trama.

Para Hitchcock este era uno de los aspectos primordiales a la hora de plantear la evolución de los caracteres dramáticos que debían desenvolverse en la pantalla. Su hija Patricia señala que de la gente que trabajó con su padre, Edith Head fue una de las más importantes para él. El director daba mucha importancia al vestuario en sus peli-

13.- En este sentido, Hitchcock hace una referencia explícita a este tipo de utilización del color en las ropas de los personajes en sus conversaciones con Truffaut (TRUFFAUT, François (1988). *Op. cit.* pp. 185): "En cuanto al color, había una búsqueda interesante relacionada con la manera de vestir de Grace Kelly. La vestía de colores vivos y alegres al comienzo del film y sus vestidos eran cada vez más oscuros a medida que la intriga se hacía más "sombria". La cita se refiere al film *Dial M for Murder*, película producida en 1953 y estrenada en 1954, idénticas fechas que para *Rear Window*, por lo que no es descabellado pensar que se utilizaron los mismos criterios en ambos filmes.

culas, y en especial con Edith Head. Pensaba que el vestuario, el color, el estilo, y todo en general, tenía que complementar la escena. Se hacía en función del personaje, no se elegía arbitrariamente.

La hija de Hitchcock, Patricia, señaló concretamente para el caso de *La ventana indiscreta*, que *Hitchcock colaboró estrechamente con Edith en el vestuario, mucho antes de decidir el reparto*. (Bouzereau, 2000). En este sentido, el personaje que permanece más estable a través de toda la historia es su protagonista. Podría decirse que su inmovilidad física se traduce en una inmovilidad general, resaltada por la escasa variación de los colores de su indumentaria. En el tiempo representado en el film, cinco días con sus noches, Jefferies viste pijama como única prenda, siempre de colores tenues y bastante neutros: marrón, azul, gris azulado y de nuevo azul, siempre muy suaves, poco saturados.

Sin embargo, la cuestión toma mayor importancia en el caso de dos de los sujetos substanciales de la acción, la novia del protagonista Lisa Freemont (Grace Kelly) y el asesino Lars Thorwald (Raymond Burr).

La indumentaria de Grace Kelly sufre una evolución, a través del devenir de la historia, que se ajusta perfectamente al desarrollo de sus relaciones con James Stewart y al paralelo posicionamiento que ha de ir tomando respecto a las sospechas de este sobre la comisión de un asesinato por uno de sus vecinos.

Aparece inicialmente con indumentaria de colores lisos que hablan de su posicionamiento sin fisuras. Hace aparición en un plano muy singular, muy cuidado por Hitchcock, en el que se ve su rostro desde una distancia muy corta, acercándose a la cara de Jefferies para besarle. En él se simula un acercamiento en cámara lenta, aunque se trata de un efecto elaborado a posteriori en el laboratorio, todo para recrear el primer plano del personaje femenino principal, que tanta relevancia tomará con el transcurso de la historia.

En esta primera ocasión, presentación del personaje, Lisa viste una blusa negra con un echarpe de tul blanco por los hombros y una falda blanca de vuelo con pequeños detalles negros de fantasía en la cintura, zapatos y bolso de mano negros, collar de perlas blancas e intenso carmín rojo en los labios.

Resulta evidente que fuera del intenso glamour que destila del conjunto de alta costura, Hitchcock quiere dinamizar el personaje jugando con el fuerte contraste que proporciona la yuxtaposición de las dos sensaciones cromáticas más básicas y universa-

les: lo claro y lo oscuro. De esa manera nos introduce en el enigma que se plantea con Lisa y su relación con el fotógrafo accidentado. Y, sin duda, el director nos deja entrever su propio sentir respecto a la percepción del sexo femenino, especialmente de las perfectas y frías rubias, que sin embargo considera que pueden ocultar un enorme potencial libidinoso, pero que de cualquier manera serán, para él, durante toda su vida, un enigma irresoluble.

Los elementos blancos con los que se viste sirven de soporte a connotaciones de virginidad, inocencia e, incluso, pasividad y aburrida perfección.<sup>14</sup> Pero la duda queda sembrada con el resto de elementos del vestuario, negros, que suponen una contundente negación de los citados presupuestos y que nos preparan para posibles sorpresas a la hora de evaluar y encasillar a Lisa. También debemos destacar la importancia que se le otorga al color de carmín de sus labios, de un rojo intenso, que expresa la firme determinación de su deseo por Jefferies, que más tarde manifestará de forma explícita.

Durante el segundo anochecer, la presentación de la protagonista femenina sigue apoyándose en los colores lisos y contundentes. Esta vez vestido negro con transparencias de gasa en los hombros, collar y pendientes de perlas blancas y, de nuevo, un notorio pintalabios rojo intenso.

Pero según avanza la acción y se requiere una toma de posición ante las sospechas del posible asesinato, la gama cromática de los vestidos se va ampliando. En su tercera aparición, la señorita Freemont luce un traje sastre de color verde claro, con la misma tonalidad con la que veremos vestidas a otras rubias como Madeleine-Judy, en *Vértigo*, a Marnie, o a Melanie Daniels en *Los pájaros*. Sin embargo, en esta ocasión, el traje verde luce un destacado forro blanco, color idéntico al de la blusa, guantes y sombrero y al de las perlas que conforman los pendientes, el collar y la pulsera. Tan solo el bolso de mano y los zapatos son negros. Es precisamente con esta atavío con el que muestra por primera vez un acuerdo palpable en torno a la existencia del probable crimen, y precisamente defendiendo las posiciones de Jefferies delante de el detective Doyle. Reincide Hitchcock en jugar con la ambivalencia del color verde, como esperanza y comienzo de amor por una parte, pero como anunciador de desequilibrio, locura y terribles pesadillas por otra. Sin embargo, el director preserva con esmero la imagen de la protagonista femenina, al salvaguardar la integridad de su inocencia, no exenta de provocación sensual, cuando inmediatamente después ella se ofrece enfundada en una bata y camión de satén blanco.

14.- Podemos recordar que el propio guión hace referencia a este aspecto, a través de al menos dos de los diálogos de James Stewart, cuando declara, en tono de reproche, que como siempre Lisa ha sido perfecta.

A partir de ese momento, Lisa se implica cada vez más en la acción de investigación de los supuestos acontecimientos, como forma de entrega y acercamiento a las necesidades sentimentales de Jefferies, con el fin de colmar sus aspiraciones de encontrar una mujer activa y aventurera, sobre la que proyectar su deseo. Esa asunción de un papel activo, dotado de más valentía y determinación por parte de la señorita Fremont, viene reflejado claramente por la irrupción sobre su vestido blanco de colores más cálidos en estampados de flores anaranjado-ocre, a juego con sus zapatos.

Esta tendencia cromática va en ascenso hasta culminar en el triunfo de la pasión que siente por el protagonista, reflejado en la blusa de intenso rojo que viste en la última escena del film.

En el caso del asesino, su ropa le sirve a Hitchcock para jugar a confundir nuestros sentimientos hacia él. Lleva trajes oscuros, pero se calza sombrero blanco. Esta bastante moreno, pero peina cabellos blancos. Contraste dinámico que nos obliga a evaluar constantemente su posible inocencia. A pesar de ello, el director nos lanza signos inequívocos según avanza la intriga. Si bien Thorwald comienza enfundado en un discreto traje gris azulado, con sombrero blanco de cinta negra, inmediatamente después del momento en el que el protagonista sospecha que se ha cometido el asesinato, su indumentaria se transforma. Durante la noche sale de casa con su maleta metálica gris de vendedor, pero con un acusador impermeable negro. Después conoceremos la naturaleza de la febril actividad de esa noche: deshacerse del cuerpo de la asesinada. Durante esa misma noche, hacia la madrugada, Thorwald sale de la casa con un traje gris claro además de sombrero y maleta blancos, pero en compañía de una mujer con abrigo negro y sombrero azul oscuro, que finalmente reconoceremos como su amante. Se trata de un momento en el que Hitchcock excluye al fotógrafo como espectador de los acontecimientos, permanece dormido, ofreciéndonos ese estatuto privilegiado solo a nosotros, a los espectadores externos a la pantalla. En todo caso se trata de nuevo de una estrategia comunicativa de distracción ya que nos hace creer que tenemos una información fundamental, pero no nos permite saber con certeza si se trata de la mujer enferma que sale con su esposo o de la amante de Thorwald. Sin embargo no deberíamos dudar, ya que los colores que la envuelven delatan la culpabilidad que el director le atribuye y, además, la esposa tan solo ha sido asociada al blanco inmaculado de su camión.

Posteriormente, la duda sembrada por la información del detective, que señala que la señora Thorwald salió de madrugada hacia el campo, para descansar, viene apoyada por una deriva hacia los tonos claros en la ropa del asesino: pantalón gris claro y

camisa blanca sin corbata, durante la segunda mañana; sombrero blanco con cinta negra, traje gris claro, corbata con estampados gris claro, camisa blanca y un paquete blanco en el brazo durante el tercer anochecer; y camiseta blanca y pantalón gris claro azulado durante la noche del desenlace. Tan solo el interior de su maleta gris de viajante le delata, ya que mientras la limpia en su casa se ve que su interior es totalmente negro. Tan negro como la acción criminal que ha perpetrado y que ha consumado transportando el cuerpo desmembrado en el propio maletín.

El detective Thomas Doyle, amigo de Jefferies, es un perfecto contrapunto a la figura de Thorwald como asesino. De una parte se muestra descreído desde un comienzo y, aunque investiga sobre el asunto, no parece caer en un exceso de empatía hacia las conjeturas del fotógrafo, no al menos hasta el punto de que le aparte de su posición eminentemente profesional. A ello ayuda el hecho de que viste trajes de colores neutros, gris beige claro, gris claro o gris azulado, con camisa blanca y corbata negra o azul marino, salvo en la última escena, cuando el asesino intenta deshacerse del protagonista, en la que aparece rendido ante la evidencia, enfundado en un esmoquin de chaqueta blanca, con camisa del mismo color, que tan solo es salpicado por el negro de la pajarita.

En el caso de la *señorita Torso*, Hitchcock juega con nosotros, de la misma manera que juega con el otro espectador, Jefferies, que llega a pensar que se trata de una muchacha que intenta sacar partido de su físico, sin muchos escrúpulos, seduciendo a hombres mayores que ella, pero de aspecto próspero. Para ello, Hitchcock alterna los tonos claros y oscuros en la intimidad de la soledad de su apartamento, intentando identificarlos con la contraposición entre el día y la noche: primero ropa interior rosa, bata marrón oscuro después; braga y sujetador blancos de mañana, que devienen en un salto de cama negro transparente por la noche. Sin embargo, en los momentos más sociales cuando recibe en su casa a tres hombres, la *señorita Torso* lleva un escotado vestido gris que complementa con estola y bolso de mano negros a la hora de salir. Aunque al volver a casa, vemos como se desnuda rápidamente para cubrirse con una bata rosa.

Finalmente, tras las múltiples dudas que el director nos ha propuesto, mientras permanece en casa ensayando sus pasos de ballet con un *body* blanco con cinturón negro, suena la puerta, se agitan las blancas palomas que se encuentran sobre el tejado del apartamento, y descubrimos que la *señorita Torso* ha guardado ausencia, con total fidelidad, a su novio militar, que llega con su flamante uniforme beige claro.

Por su parte, la señorita *corazón solitario* es el ejemplo de la pasión contenida, de la autorrepresión, de la amargura como producto de la frustración, pero con un atisbo de esperanza, marcado por sus trajes y batas verdes a lo largo de todo el film. De un verde más oscuro e intenso cuando alberga esperanzas de encontrar compañía y más desvaído, azulado y etéreo cuando cae en depresión o contempla con desesperanza la vida. Se vera recompensada al final, al entablar amistad con otro vecino, el compositor, que sufre su mismo mal pero disimulado tras un comportamiento totalmente opuesto (frivolidad, fiestas intrascendentes en su apartamento,... y después la misma soledad y desesperación).

Es importante señalar una vez más la ambivalencia con la que Hitchcock carga al color verde, y que seguirá presente en otras de sus películas. Por una parte, el verde como esperanza y, de otro lado, el verde como anuncio y aviso de desequilibrio, onirismo, peligro y locura.

Podemos afirmar, por tanto, que la utilización del color de las vestimentas y complementos de los personajes de *La ventana indiscreta* juegan un papel determinante a la hora de caracterizarlos y de mostrar su evolución, tanto ante el ojo del espectador externo al film, como para el espectador interno y protagonista de la historia.

Y además, como también se ha señalado, el color juega así mismo un relevante papel simbólico a la hora de ponernos sobre aviso sobre el cariz que tomarán los acontecimientos que van a desarrollarse posteriormente. Así, cuando el asesino penetra en la casa del protagonista e intenta arrojarlo por la ventana, es cegado por el flash y su visión se tiñe de rojo, como sus sentimientos hacia quien ha descubierto su crimen.

Del mismo modo, cada vez que el protagonista va a mantener una discusión con su novia, aparece encuadrado con algún motivo rojo o anaranjado a su espalda (atardecer, luz de alguna ventana...), como aviso de próxima agresión, de cercana violencia verbal.

### ***Vértigo*, la consolidación del binomio rojo pasión y peligro-verde onírico y desestabilizador**

Alfred Hitchcock desarrolla en *Vértigo* una depurada labor de construcción de contenidos a través del uso de unos pocos colores, especialmente del rojo y el verde azulado. Para Martín Scorsese es en esta película donde se muestra de forma clara el talento singular de Hitchcock para el color, así lo comprendió él al verla por primera vez en una copia original de Vistavisión (Engle, 1997).

El propio conjunto del relato facilita la creación de un ambiente proclive al uso de los colores como soporte de valores simbólicos, como traducción y reflejo de emociones y sentimientos profundos y ocultos, ya que toda la trama se apoya en disfunciones psíquicas:<sup>15</sup> el vértigo del protagonista que le estigmatiza como asesino en dos ocasiones, por omisión de ayuda; el delirio de la supuesta Madeleine; la depresión de Scottie y su intento de reencarnar a Madeleine en Judy; el abandono desesperado de Judy a la obsesión de Scottie para intentar conquistar su amor. Y todo va a desarrollarse en un clima onírico, incluidos los sueños-pesadilla-premonición del protagonista. En todo ello, el verde y el rojo van a jugar un importante papel.

Como apunta la script del film, Peggy Robertson, *el operador jefe, Robert Burkes, ejecutó el sutil juego de rojos y de verdes de Hitchcock y utilizó velos y tules frente al objetivo para crear un ambiente de sueño* (Engle, 1997). Pero no debemos olvidar que el principal objetivo del *mago del suspense* era manejar las reacciones del espectador, confundiéndole pero sin mentirle, mostrándole la realidad de la historia pero velada por la ambigüedad, de manera que la verdad de la trama pueda sospecharse pero que también resulten posibles y verosímiles las opciones opuestas. Para desarrollar esta estrategia comunicativa, el color es sin duda un soporte idóneo, y así lo entendía Hitchcock cuando tomó la decisión de jugar primordialmente con el contraste entre el rojo y el verde, dos colores que pueden soportar connotaciones tan ambivalentes.

El rojo es un color excitante que simboliza amor, pasión, vida pero que también resulta un color agresivo que connota sangre, alarma y peligro. Por su parte, el verde nos puede remitir al engaño, al onirismo, a la locura, a la desestabilización e incluso al infierno (satánico), pero también a la esperanza y al amor naciente

Es claro por tanto, que la construcción del argumento de esta película favorece el uso de mensajes ambiguos y contradictorios, que sin embargo faciliten al autor justificar la idea de que se ha ido advirtiendo en todo momento de los sorprendentes acontecimientos que más tarde se desarrollaran en la pantalla. Como sabemos, Hitchcock no era proclive a engañar al espectador, ni incluso a ocultarle información esencial. Pero ello no implicaba que tuviera que presentarla de forma tosca, poco inteligente u ordinaria. En el caso de *Vértigo*, quizás su obra más personal y, desde luego, una de las más preñadas de contenidos simbólicos y psicológicos, la contraposición entre la verdad y el engaño, lo original y lo reflejado, lo real y su doble, se transforman formalmente en una contraposición entre la luz y las tinieblas, entre el día y la noche, entre el rojo y el verde.

15- Freud señalaba que la verdad del pensamiento inconsciente y del deseo se hacía presente a través de actos no volitivos, a través de actos fallidos. Quizás alumbrado por tal afirmación Hitchcock opta por usar el color para dar cauce y expresión a sensaciones y sentimientos íntimos de los personajes, que resultaría dificultoso e inapropiado mostrar de otro modo más explícito.

Pero esa instrumentalización consciente de los colores resulta tan versátil en el hacer de Hitchcock, que puede retorcerse sobre sí misma, para seguir una intriga tan sorprendente y enrevesada como la que se nos presenta. Así, la historia tiene al menos tres bloques bien definidos: la primera parte en la que Scottie enferma, recibe el encargo de seguir a Madeleine y fracasa en el intento de protegerla; la segunda en la que cae en una profunda depresión, melancolía y sentimiento de culpabilidad como declara su médico, de la cual trata de salir visitando los lugares donde convivió con el ser desaparecido (perdido objeto de deseo), hasta que encuentra a Judy, perfecto maniquí sobre el que reconstruir las propiedades aparentes de Madeleine; y la tercera y última, en la que Scottie descubre el engaño de la doble identidad que ya conocemos como espectadores, y que precipita la tragedia final de este drama psicológico.

Durante las tres fases nos enfrentamos a personajes que desarrollan sentimientos contradictorios y el director nos advierte de ello de diversas formas, una de ellas a través de los colores estratégicamente elegidos. Como apunta Eugenio Trias, *la película es una doble sinfonía conjugada de motivos musicales y de combinaciones de color* (1998:41). Y esa sinfonía siempre está en función del mejor funcionamiento de la narración. Es por ello que al variar el sentido de la historia, al pasar de Madeleine a Judy, de la locura fingida y calculada, a un delirio desesperado de amor morboso, también cambian los valores simbólicos asociados a los principales colores barajados a lo largo del film.

Si en la primera parte se utiliza el valor excitante del color rojo para asociarlo al afloramiento de sentimientos de pasión, de amor, con tintes claramente carnales, y el verde a lo sobrenatural como fuerza de la naturaleza, al engaño y al peligro; en la segunda parte el rojo toma un mayor significado de alarma, de advertencia de peligro, de sangre y de premonición de la tragedia ineludible, mientras el verde es un signo inequívoco de la locura y el onirismo que van atrapando a los protagonistas, a uno inconscientemente y a la otra con un mayor grado de elección.

Si tomamos en consideración que Scottie siente una atracción real por Madeleine, mientras que Judy tan solo representa para él un soporte material sobre el que reconstruir el fantasma de su deseo, podemos entender la fijación de esa asociación poderosa del color rojo a Madeleine, como representación de la pasión ardiente que despierta como objeto de deseo, pero también como premonición del peligro que acecha a ambos; y del verde a Judy, como esperanza de poder recuperar el original ser amado, pero también como encarnación del engaño consumado y de la locura de la aceptación de un juego tan peligroso y morboso como el que constituye su transformación en Madeleine.

Recordemos algunas de las principales escenas en las que se consolida la asociación entre el color rojo y Madeleine: en las paredes de Ernie's, cuando Scottie la ve por vez primera; en la floristería, a la que acude a comprar el búcaro de flores de Carlota Valdés, y se encuentra rodeada por flores rojas; en la entrada a la misión, perfectamente enmarcada por un intenso rojo ladrillo; en el cementerio de la misión, donde siempre se encuentra señalada por flores rojas e incluso surge de zarzas rojas en algunos de los planos subjetivos de Scottie; en el hotel McKittrick, en cuya fachada se descubre una planta trepadora con flores rojas-fucsia, mientras su habitación se decora con muebles marrón rojizo, alfombra roja, sobrecama estampada con rosas rojas y, sobre la butaca, un cojín rojo suave; durante la escena del intento de suicidio en la bahía, cuando Madeleine deshoja los pétalos del búcaro de flores rosas bajo el intenso rojo del Golden Gate de San Francisco; tras el rescate de las aguas cuando ella reposa en la cama de Scottie, de madera rojiza, con sábanas blancas pero con una bata roja sobre ellas, posteriormente surge de la habitación envuelta en ese mismo batín rojo; en el bosque de secuoyas, donde el suelo se encuentra tapizado de vegetación de un rojo intenso, mientras hablan de las personas que han nacido y han muerto durante el lapso de tiempo de crecimiento de los árboles; en la misión San Juan Bautista, cuando tras besarse con Scottie escapa hacia la iglesia, en cuyo retablo hay fondos rojos brillantes. Sin embargo, como ya se ha señalado, no debemos obviar el doble uso que Hitchcock hace de los valores simbólicos de estos colores, para poder jugar con la vaguedad necesaria para mantener el suspense, asociando al rojo Madeleine un valor de peligro y prevención, lo que encajaría con la dualidad de los sentimientos que en Hitchcock despertaba el arquetipo de las mujeres rubias, a las que adoraba pero no lograba aceptar sin considerarlas un fraude.

Del mismo modo, son numerosas las secuencias en las que se asienta la asociación entre el verde y Judy: en su primera aparición, junto a la floristería, en la que viste falda, suéter y blusa verdes, esta última con topes blancos, así como una rebeca de punto en la mano, del mismo color verde; de camino hacia el hotel, cuando pasa por delante de varios comercios de color verde azulado, para entrar después bajo el toldo verde de su hotel, cuyo cartel es rojo intenso a la luz del día; al llegar a la habitación de su hotel, tras la primera cena con Scottie, cuando se sienta en la oscuridad, de perfil y bañada por la luz verde azulada; en la ropa que viste habitualmente, faldas y rebecas verdes; es digno de señalar también, el tinte verde que inunda la habitación de Judy y que nos habla de la locura, desequilibrio y sueño atormentador que vive ella desde su reencuentro con James Stewart; pero es en la escena de su completa sumisión a la transformación que Scottie le impone, cuando ella sale del baño, tras haberse peinado absolutamente igual que Madeleine, cuando una niebla verde fosforescen-

te la oculta y, al comenzar a disiparse, nos da la sensación de que se tratase de una aparición que surge *de entre los muertos* (Truffaut, 1988:211).

Sin embargo, la dualidad de la trama, la dicotomía entre lo que vive y cree saber el protagonista y lo que realmente sucede en la historia, la fábula dirigida por Elster para los ojos de Scottie, el cine dentro del cine, supone una doble utilización de los signos cromáticos, que en todo momento nos vienen previniendo de la locura de este engaño. Así, el verde queda también unido a la figura de Madeleine y el rojo a la de Judy, pero para transmitir significados contrapuestos a los señalados más arriba.

De esta manera, podemos observar como los objetos o lugares que ayudan a la construcción del engaño urdido en torno a la falsa esposa de Elster, a la creación de la figura de Madeleine, suelen ir asociados al color verde, que si bien puede entenderse como elementos que alientan el nacimiento de un deseo amoroso incipiente en Scottie, también soportan el significado del peligro que conlleva el engaño y la locura del crimen que se está urdiendo.

Así, encontramos secuencias en las que se hace el uso señalado para el verde, en asociación con la figura de la Madeleine Elster prefabricada: en su primera aparición, su traje negro lleva ribetes verde azulado, único color que destaca dentro de la neutralidad de las ropas de los comensales del restaurante; durante todas las escenas de seguimiento y posteriores viajes, en las que aparece su coche verde, con tapicería verde azulado; en todos los planos en los que aparece con su traje gris verdoso<sup>16</sup>; en su visita a la floristería, donde esta rodeada por flores rojas, plantas verdes y paquetes verde azulado; en la misión Dolores donde aparca enmarcada por árboles y palmeras verdes y visita el cementerio, donde en un plano general amplio queda subsumida en la vegetación verde, con una especie de halo de luz fantasmagórica, conseguida por filtrado de la filmación; tras su visita al museo, la entrada al hotel McKittrick se hace también a través del verde de la vegetación y en la recepción se amontonan las plantas verdes y paquetes del mismo color; en el simulacro de suicidio, cuando el agua de la bahía es del mismo verde azulado que ya hemos señalado en los paquetes de la floristería o los paquetes y plantas del hotel McKittrick; en el viaje hacia el bosque de secuoyas,<sup>17</sup> cuando el coche de Madeleine se pierde en la espesura verde azulada de los bosques que rodean la carretera; en la misión San Juan Bautista, cuando tras

16.- Hitchcock tenía ideas precisas sobre los vestidos de Kim Novak, sobre todo sobre el traje gris. Kim no quería llevar gris, pero Hitchcock era inflexible. Ella debía llevar el gris. A las rubias no les gusta en modo alguno el gris. El gris les proporciona un aura glacial. Este era exactamente el efecto que buscaba Hitchcock (...) Hitchcock era muy puntilloso en torno a la ropa y los colores. Declaraciones de June Van Dyke, responsable de la colección Edith Head, en ENGLE, Harrison (1997).

17.- El nombre de los árboles es secuoya, que significa siempre verde, siempre vivo.

besarse con Scottie escapa por el verde de la hierba, hacia la iglesia, donde se perpetrará la culminación del engaño.

Del mismo modo, resulta realmente significativa la relación simbólica que se establece entre la falta de pasión del ex policía por Judy y la ausencia del color rojo asociado a ella, hasta tal punto que Scottie se niega a regalarle flores rojas cuando ella las reclama, convenciéndola de la mayor bondad de las de color blanco. Sin embargo, no debemos olvidar que cuando por fin Judy incorpora el color rojo a sus complementos se precipita la tragedia, el objeto desencadenante es un medallón con piedras rojas, una gran piedra rectangular y tres lágrimas del mismo color, una imitación de la joya que portaba Carlota Valdés en el cuadro del museo y que Scottie reconoce de inmediato. Piedras no por casualidad rojas sino por las connotaciones emocionales que arrastra este color y que en este caso sirven para tejer la maraña de simbolismos que aúnan la pasión desenfadada que envuelve al protagonista, la señal de peligro y de la violencia que se ha de desatar en la última escena.

#### Referencias bibliográficas

- ARNHEIM, Rudolf. (1985). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- BOUZEREAU, Laurent (2000). *Cómo se hizo La ventana indiscreta*. Hollywood: Documental de Universal Studios Home Video.
- BOUZEREAU, Laurent (1999). *Los problemas con "Marnie la ladrona"*. Hollywood: Documental de Universal Studios Home Video.
- ENGLE, Harrison (1997). *Obsesionado con Vértigo*. Hollywood: Documental de American Movie Classics Company.
- HELLER, Eva (2004). *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LÜSCHER, Max. (1986). *Test de los colores*. Barcelona: Paidós.
- PAREJO JIMÉNEZ, N. (2007). "La comunicación a través de la mirada. Las dificultades de aprehender la realidad", en *Comunicar: La enseñanza del cine en la era multipantallas*. 29, pp 109-114.
- PORTAL, F. (1989). *El simbolismo de los colores*. Palma de Mallorca: Ediciones de la tradición unánime.
- RUIZ SAN MIGUEL, Francisco Javier (2002). *Imagen fija. Fotoperiodismo en la prensa diaria del País Vasco (1978-1992)*. Bilbao: UPV.
- SANZ, Juan Carlos (1993). *El libro del color*. Madrid: Alianza Editorial.

- SPOTO, Donald. (1984). *La cara oculta del genio. Alfred Hitchcock*. Barcelona: Ultramar Editores.
- TRÍAS, Eugenio (1998). *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid: Taurus.
- TRUFFAUT, François (1988). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.
- VILLIEN, Bruno. (1990). *Alfred Hitchcock*. Barcelona: Cinema Club Collection.