

Hitchcock entre Zizek y Aristóteles

*Julio Cabrera**
Universidad de Brasilia

Palabras clave: cine, concepto, imagen, logopatía, afectivización, verosimilitud

I. LOS CONCEPTOS FUERA DE LA TRADICIÓN INTELLECTUALISTA

MI idea de la *filosofía filmada* pasa por una noción fundamental: la de *concepto-imagen*. Muchas confusiones y discusiones surgieron a partir de esta noción durante los años que siguieron a la publicación de mi libro sobre cine y filosofía,¹ de tal manera que quisiera volver sobre la misma para tratar de aclarar mi particular forma de abordar la cuestión de cómo el cine piensa y de cómo se diferencia del pensar escrito tradicional.

Los conceptos fueron tradicionalmente concebidos como formaciones que tratan de *captar, describir y organizar* algún tipo de realidad, particular o universal, abstracta o concreta, real o imaginaria. La visión tradicional del concepto, en la historia de la filosofía, ha sido predominantemente *intelectual*: los conceptos son formados a través de un proceso que depura la realidad enfocada de sus características sensibles, particulares y emocionales; todas éstas son características

* kabra@ubn.br

¹ Julio Cabrera, *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Barcelona, Gedisa, 1999.

particulares que serían inesenciales al concepto. Éste debería centrarse en lo universal, a lo cual muchos particulares se subsumen. Lo sensible, lo particular, lo emocional no crean *per se* conceptos, sino que marcan, en el mejor de los casos, el lugar de mero *punto de partida* a ser superado por las instancias intelectuales: un lugar inferior y subordinado; en el peor de los casos, el lugar de lo dudoso, lo falso, lo aparente o lo ilusorio.

Mi idea fundamental es que lo distintivo de los conceptos no está relacionado con su carácter intelectual, con el hecho de dejar o no de lado los aspectos sensibles o emocionales del mundo en la tentativa de conceptualizarlo. Yo entiendo *ab initio* por concepto un elemento *captador-descriptor-organizador*, de naturaleza eminentemente *relacional*: los conceptos son, en principio, algo que se puede relacionar con otros conceptos en algún tipo de *medium*, algo cuya inteligibilidad y manejabilidad deriva de esa interrelacionalidad. El *medium* tradicional de vinculación de conceptos ha sido la *proposición*, aun cuando ésta no sea, como se tiende a pensar en la tradición de la filosofía analítica del lenguaje, la única manera de vincular conceptos, ni la que tiene que ser privilegiada de manera absoluta. Los conceptos pueden interrelacionarse dentro de otros *media*, no proposicionales, tales como redes, árboles o situaciones. En *media* situacionales, típicas de la literatura y el cine, los conceptos, además de vincular elementos intelectuales con otros semejantes, están también *cargados de afecto*, y su afectividad entra en interacción con los componentes intelectuales.

Además considero esencial, el no tener que renunciar a la asertividad, la verdad o la universalidad del concepto cuando lo retiramos de la tradición intelectualista y proposicional de la filosofía. Situaciones desarrolladas en imágenes, en la medida en que vinculan conceptos (contenidos representacionales cargados de afecto), pueden continuar teniendo relación con las exigencias de asertividad, verdad y universalidad, como tradicionalmente presentadas por los conceptos en el ámbito del intelectualismo predominante en la tradición. Cuando el intelecto organiza el material sensible-afectivo entra en interacción con él y no en una relación jerárquica de sentido único, en la medida en que el intelecto es permanentemente guiado por el material sensible-afectivo que organiza. De muchas realidades (y tal vez de todas) debemos tener una comprensión *logopática*, según la expresión que creo haber inventado, en el sentido de un complejo intelectual-sensible-afectivo. Se pueden concebir los conceptos fuera de este cuadro intelectualista jerárquico y unilateral. La sensibilidad-afecto no es lo que se debe *dispensar* para construir el concepto, sino lo que se debe, de alguna forma, *llevar en cuenta* para instaurarlo.

Así, Ron Kovic, el personaje central de *Nacido el cuatro de julio*, la película de Oliver Stone, estuvo en la guerra de Vietnam y vivió allí una serie de experiencias sensibles; consolidó, a través de la sensibilidad-afecto, un concepto de la guerra, el heroísmo y el patriotismo. La inteligibilidad y aplicabilidad de este concepto son posibles solamente a través de esa mediación. Lejos de ser perturbaciones para construir un concepto de la guerra, esa mediación sensible-afectiva ha sido fundamental para instaurarlo. (El argumento de que las particularidades vividas y sufridas por Ron Kovic no deberían formar parte de un concepto *universal* se debilita mucho en una época en la que la distinción nítida entre esencia/accidente, analítico/sintético y diccionario/enciclopedia ha sido fuertemente impugnada. No es ahora tan claro cuáles son los elementos que deberían o no entrar en la constitución de un concepto. No se puede decir hoy, sin estremecerse, que *el concepto es formado en torno de lo esencial y definitorio, dejando de lado las particularidades irrelevantes*).

La conceptualización de lo real contiene, según creo, un componente *representacional*, que nuclearía las tres funciones tradicionales atribuidas al concepto: captación, descripción y organización de algún sector de la realidad. En términos lingüísticos, la captación está relacionada con los términos y nombres; la descripción con el sentido y la predicación; y la organización con los contextos en general y los contextos de uso (proposiciones, textos, redes, situaciones, etcétera). Pero creo que debe existir también, en esa conceptualización de lo real, un componente sensible-afectivo, de carácter no representacional. Accedemos al mundo a través de contenidos afectivizados, de contenidos lógicos cargados de afecto. Las cosas no son tan sólo azules, redondas o cuadrangulares, sino también temidas, despreciadas, desconfiadas o codiciadas, y sostengo que la percepción de una cosa no está completa sin alguno de estos dos órdenes de rasgos: es necesario captar el tono emocional con que el filósofo hace su descripción del mundo. Así, la captación-descripción-organización se tiñe de afecto.

En la tradición intelectualista, la filosofía ha ocultado esta mediación del afecto, pretendiendo trabajar tan sólo con la razón intelectualizada y considerando al afecto como obstáculo, no como un componente de la cognición. Pero no se entiende el pensamiento de un filósofo si no se siente qué es lo que se rechaza, se abriga, se ama o se odia con sus conceptos. El concepto de algo no queda plenamente formado sino hasta que se capta su particular carga afectiva: entender sólo intelectualmente no será suficiente. No entender a un filósofo es, de alguna

manera, rehusarse a abrigarlo afectivamente, cerrarse a su propuesta logopática, intelectual-afectiva.

2. IMÁGENES

¿Qué es lo que entiendo por *imagen*? Aludí, hasta ahora, a la sensibilidad y el afecto, pero no a la imagen. En realidad, no hay nada en las imágenes de particularmente sensible o emocional. Las imágenes pueden ser tan poco sensibles como las ideas (por ejemplo, las imágenes de un geómetra o un agrimensor) y pueden, como ellas, estar o no cargadas de afecto. En toda la tradición se encuentra un lugar para las imágenes dentro de teorías intelectualistas del conocimiento. Es claro que no son éstas las imágenes que me interesan aquí, las relevantes para el concepto-imagen, sino aquéllas capaces de afectivizarse, aprovechándose del tremendo poder *presencial* de la imagen. De éstas no me interesa tan sólo su función representacional, análoga a la de las ideas, sino precisamente su *presencialidad*, su naturaleza *tremenda* (su *tremendidad*), su posibilidad de hacernos temblar, pero de una manera cognitiva, referencial, donadora de sentido, y no tan sólo de impacto emocional consumativo y pasajero. De las imágenes tampoco me interesa tan sólo su eventual función de auxiliar de las ideas dentro de una concepción intelectualista del conocimiento, sino su capacidad de interactuar con las ideas modificando su sentido o intensificando su comprensión, a través de su propia dimensión cognitiva no meramente auxiliar, sino efectiva y propia.

En el caso particular de la imagen *cinematográfica*, yo entiendo por ella todo lo que el cuadro entrega cuando estamos viendo una película, absolutamente *todo* lo que aparece y *todo lo que se sugiere por lo que no aparece* (recordando que el cuadro es una selección, una articulación que dice tanto por lo incluido como por lo excluído), no sólo *imágenes* en el sentido restrictivo habitual, sino también palabras, sonidos, ruidos, etcétera; y, además, el manejo de todo eso por medio de la cámara (con sus enfoques, movimientos, velocidad, distancia, estaticidad, trucos, etcétera) y también por el montaje final de esos elementos. (Así, cuando Albert Lamorisse manifestó su nulo interés por las palabras, pero sí por las *imágenes*, no estaba él utilizando mi noción de imagen. Una película que consistiera en una persona enfocada en primer plano, mirando hacia la cámara, y hablando sin parar durante dos horas y media, estaría, en este sentido, llena de imágenes).

Todas las técnicas cinematográficas, todo lo que constituye lo que, peligrosamente, se puede llamar su *lenguaje*, tal como se conoce hoy, tienen importancia filosófica no, evidentemente, en sí mismas, sino en la exacta medida *en que esas técnicas afectivizan la imagen de determinada manera*, haciendo recortes o acentuaciones o produciendo ritmos particularmente impactantes, llevando a una interacción con los aspectos lógicos del filme: el concepto de *persuasión* es construido, por ejemplo, en *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961) a través de particulares usos de cámara, posiciones de los personajes y recitados en *off*. El papel captador-descriptivo-organizador del concepto es, así, atravesado por la capacidad de afectivizarse de la imagen, en la medida en que esa afectivización pueda ser aprovechada en su función cognitiva. Esta interacción debe mostrar cómo las ideas representan mejor cuando son reforzadas emocionalmente y cómo las imágenes impactan más y son más *tremendas* en la medida en que son cognitivas. Esto es el núcleo de lo que llamo *logopatía* o razón logopática.

El filósofo intelectualista aún insistirá en que las ideas ya tienen que estar en el intelecto para poder ser proyectadas en las películas que se analizan, con lo que el cine, como ocurre en general, se considera tan sólo un conjunto de *ilustraciones* de tesis anteriores a la imagen. Pero esto sería acentuar tan sólo el componente (a) del concepto-imagen, el representativo que, ciertamente, puede resumirse en una sinopsis o un comentario externo al filme. Se omite, en la perspectiva intelectualista, la presencialidad y tremendencia de la imagen, es decir, su carga afectiva, que nunca puede ser anticipada ni resumida ni aportada desde el exterior, y que tampoco constituye tan sólo un impacto adicional o enfático, sino parte de su potencia cognitiva.

3. HITCHCOCK EN LOS LÍMITES DE LA POÉTICA ARISTOTÉLICA

Intentemos avanzar con estas categorías en la dirección de un caso particular. Preguntémoslo siguiente: ¿es la verosimilitud una condición siquiera necesaria para el logro de una obra maestra, desde el punto de vista de su densidad reflexiva? Se trata de un problema filosófico, específicamente un problema de estética y percepción. Estudiemos esta cuestión en contacto con aquél que es, posiblemente, el más inverosímil y no-realista director de cine de todos los tiempos.

Que, por un lado, la cualidad del impacto emocional e instauración integral de una experiencia, típicas del concepto-imagen, no se logran automáticamente cuando es impuesta una pretensión de *fidelidad a lo real* y, por el otro, que aquellas características son muchas veces alcanzadas a través de una imagen empíricamente *inverosímil*, lo muestran claramente, *a contrario sensu*, películas inasimilables desde el punto de vista de la credibilidad y, en ese sentido, altamente inverosímiles, como prácticamente la totalidad de las obras del *maestro del suspenso*, Alfred Hitchcock. Estas obras emocionan vivamente y esclarecen filosóficamente, a pesar de que estamos plenamente concientes de que las secuencias de eventos son forzadas, los personajes psicológicamente implausibles (por ejemplo, hacen cosas extraordinariamente complejas para solucionar pequeños problemas), y, en fin, de que los hechos narrados difícilmente ocurrirían alguna vez a una persona *real*. Estas obras parecen no *reflejar fielmente la realidad* (¡sea esto lo que sea!). Pero, ¿no será que los personajes de Hitchcock cumplen el requisito aristotélico de ser, a pesar de todo, *coherentemente incoherentes*, verosímiles en el registro de la posibilidad?² ¿Qué es lo que Hitchcock tiene para decirnos, a través de imágenes, acerca del concepto de verosimilitud? ¿Tiene su cine algo de aristotélico o, por el contrario, representa la sistemática destrucción de la poética clásica?

En realidad, una posible *verosimilitud* de los filmes de Hitchcock podría salvarse introduciendo la distinción aristotélica entre aquello que ocurre en el plano empírico o factual, compuesto por lo que los personajes efectivamente hacen, por la narración, el desenlace, etcétera (en fin, todo lo que sería del interés de la historia), y el plano de una inteligibilidad de lo posible, en donde residiría el sentido de lo que *conceptualmente* el filme se propone decir (y que formaría parte de la poesía). Aristóteles impone a la poesía una exigencia de verosimilitud *dentro de esa mediación*: no la de lo factual sino la de lo posible. De esta manera, la obra poética puede admitir inverosimilitudes factuales y respetar, no obstante, la verosimilitud de lo posible. En este sentido, la poesía tiene una relación con lo universal, a través de lo posible, en tanto que la historia es irremisiblemente particular.³ Basándonos en esta distinción, se podría decir que aun cuando los eventos narrados en el primer plano sean empíricamente inverosímiles, el sentido inteligible del filme *no lo es*. El cine de Hitchcock sería tan sólo factualmente in-

² Aristóteles, *Poética* IX, 50.

³ *Ibid.*

verosímil, pero no lo sería en el nivel de las posibilidades. Este nivel sería aquél en donde los conceptos-imagen del cine operan y se desarrollan.

En el caso particular de *Vértigo*, es absolutamente inverosímil, por ejemplo, la manera en que Gavin Elster (Tom Helmore) planea librarse de su mujer Madeleine (Kim Novak). En vez de, simplemente, fingir un asalto o simular un accidente, contrata a una sustituta muy semejante a su mujer y a un detective con problemas de vértigo, Scotty (James Stewart,) y arroja a la mujer verdadera desde lo alto de una torre después de escenificar un complicado conflicto psicopatológico, con visos sobrenaturales, en el que ella cree ser la reencarnación de una dama española de siglos pasados. ¡Una auténtica novela! Aun cuando no creamos en la tesis de Agatha Christie de que *matar es fácil*, parecen existir maneras más sencillas de hacerlo que la imaginada por Gavin Elster. Por otro lado, es absolutamente inverosímil la manera en que el propio Scotty reencuentra, meses después, a la mujer falsa que ha participado del asesinato: paseando por una populosa ciudad, en donde las oportunidades normales de encuentro serían casi nulas, la mujer se detiene a pocos pasos del detective y le muestra, esplendorosamente, su bello e inconfundible perfil. Salvo postulando algún tipo de determinismo inconsciente (la asombrosa *puntería* del inconsciente según Freud) este *encuentro* es simplemente imposible de asimilar. Sin embargo, a pesar de todo, el filme tiene un efecto colosal y —lo que es más importante en este contexto— propicia una reflexión profunda acerca de la identidad, la muerte y la fragilidad de la condición humana. Su profundidad filosófica —junto a *Los pájaros*, es, sin duda, el filme más filosófico (yo diría, más metafísico) de Hitchcock— no se ve en nada alterada o disminuida por el efecto de su ostensible inverosimilitud. Hitchcock nos muestra lo prescindible de la *realidad* para conseguir todo eso.

Vértigo podría ser vista como concepto-imagen de una paradójica *realidad inverosímil*, tanto más real cuanto más increíble. El reencuentro imposible de Scotty y Madeleine podría referirse simbólicamente al extraordinario empeño de un ser humano en busca de su identidad. La intencional exageración de la trama estaría señalando hacia un rasgo de la realidad de manera agigantada, si se quiere, como a través de una lupa, así como la hipótesis cartesiana del genio maligno es una manera agigantada y exagerada de apuntar hacia la duda delante del mundo. La falta de sobriedad, adecuación y verosimilitud pueden constituirse, paradójicamente, en un poderoso índice de realidad.

Parecería que, dentro del envoltorio externo, se desarrollase una especie de *verosímil imaginante* impuesta y válida por sí misma. Al principio de la película,

Scotty se pierde a sí mismo, crea una autodistancia a través de una experiencia traumatizante. El rebuscado plan de Elster se transformará en una especie de viaje restaurador para Scotty. El aparente asesinato de la mujer —de la que Scotty se ha enamorado— recrea el choque emocional y la culpa del primer accidente, la muerte del policía. Pero ahora Scotty consigue lo que no consiguió antes: sale en persecución de lo perdido, reencuentra a la mujer que vio morir, la transforma poco a poco en *su* Madeleine, la conduce hasta el lugar de su *primera muerte* y la ve caer (podríamos decir que la mata), ahora sí, definitivamente, al tiempo que percibe la desaparición de su vértigo. En el plano de su íntima inteligibilidad, el filme conceptualiza la relación ilusión/realidad de una manera asfixiante: Scotty necesita de esa muerte revivida para poder renacer de sus propias cenizas.

Esta perturbadora parábola hace disculpar cualquier inverosimilitud empírica en el mundo de los hechos, en el sentido de que posee su propia credibilidad interna, amarrada desde dentro de manera firme y segura. La historia empírica de los personajes puede ser todo lo inverosímil que se quiera, ese núcleo fundamental no se quebrantará, tendrá su propia poderosa convicción. En el complejo enmarañado de temas, la exigencia de *verosimilitud externa* (cerrar la puerta que quedó abierta, no hacer que el protagonista haga en quince minutos un trayecto de una hora, evitar que consiga un taxi con un simple levantar de brazo, etétera) se mostraría como una ridícula e insignificante exigencia académica. Los elementos inverosímiles son inesenciales a las tesis filosóficas presentadas, son despreciables rastros de la realidad que no sirven de nada para la particular selección que está siendo hecha, en beneficio de lo que se trata de mostrar. Aquello que es irrelevante, el cine simplemente no lo incluye en sus imágenes, o bien lo incluye dándole un tratamiento apresurado o inverosímil, como pidiendo a los espectadores que no se demoren demasiado en detalles que no vienen al caso, que distraen de lo fundamental. Es importante que Scotty reencuentre a Madeleine para poder continuar con la reflexión fílmica iniciada en la primera parte de la obra. Entonces, pues, ¡tiene que encontrarla de cualquier forma! Que la encuentre en medio de una ciudad inmensa, en medio de millares de mujeres, ¡pero que la encuentre!

Podríamos especular que si, finalmente, nos conmocionamos delante de algo inverosímil, es porque, a pesar de todo, se ha conseguido aludir a algo profundo, a un rasgo fundamental de la realidad, lo que llevaría a pensar que no es la verosimilitud el mejor o el único camino que lleva hacia lo real. La emoción elucidativa, típica del concepto-imagen, estaría ligada con lo real, pero no a través de lo verosímil: se

trata de una vinculación compleja y mediada. Aristóteles parece conceder parcialmente este punto cuando escribe:

El poeta representó imposibles. Es un error, pero disculpable si alcanzó la finalidad de la poesía [...] y si, de tal manera, resultó más impresionante esa parte del poema u otra cualquiera. Por ejemplo: la persecución de Héctor [Y rápidamente agrega:] Pero, si puede alcanzar más o menos la misma finalidad respetando las reglas del arte, el error es injustificable.⁴

Después de filmar tantas persecuciones, habría que ver de qué manera Hitchcock representaría la persecución de Héctor.

Si realizado con cuidado aun lo más fantástico resulta encantador, de hecho, en el caso de Hitchcock, sus soluciones inverosímiles forman parte de la densidad conceptual de muchas de sus películas. Desde el punto de vista aristotélico, ellas son problematizaciones conceptual-imagéticas de la presunta conexión conceptual entre lo *real* y lo *verosímil*, un jaque al realismo de las imágenes que, en cierto modo, parece difícilmente articulable con las exigencias poéticas de Aristóteles.

4. EXCURSUS SOBRE MEL BROOKS

Es interesante observar que en la parodia a los filmes de Hitchcock hecha por Mel Brooks, en 1977, *High Anxiety*, es precisamente la inverosimilitud lo que es, en primer lugar, satirizado. La mujer (Madeleine Kahn) que se esconde exageradamente de los bandidos que supuestamente la vigilan (parodia de *Los 39 escalones*), acaba después concertando un encuentro con el doctor Thorndyke (Mel Brooks) en el superpoblado restaurante del hotel de lujo en donde éste se hospeda. Pero esto no es demasiado diferente al encuentro de Cary Grant con H. H. Hughson en el *Marché de Fleurs* de Nice, en *Para atrapar al ladrón*. La parodia de Brooks es tan sólo una pequeña deformación de lo ya deformado, la exageración de lo exagerado, la inverosimilitud de lo ya inverosímil. Se diría que el paso de Hitchcock a Mel Brooks es, precisamente, en términos aristotélicos, el paso de lo coherentemente incoherente a lo incoherentemente incoherente. La

⁴ *Ibid*, xxv.

persecución final en la escalinata, y la milagrosa recuperación mental del protagonista en la parodia de Brooks (calçadas de *Vértigo* y *Marnie*), no son tan inconmensurablemente diferentes a las de los originales de Hitchcock. Simplemente, la música, la actuación de los protagonistas, la escenografía, etcétera, van ejerciendo sobre nosotros, en el caso de los filmes de Hitchcock, una influencia persuasiva, haciéndonos olvidar de la inverosimilitud, y llevándonos a creer, por la tremenda fuerza de la imagen, en lo que estamos viendo; mientras que Brooks se ocupa de acentuar las inverosimilitudes para efectos de comicidad. Mas, por otro lado, es interesante notar que el filme de Brooks no deja de constituirse, a su manera, como película de suspenso, en donde ocurren muertes, hay bandidos peligrosos, situaciones de incertidumbre y violencia, intriga, misterios, etcétera. O sea, incluso el filme satírico de Brooks nos cautiva y nos seduce, a pesar de su asumida inverosimilitud y su tono burlesco.

5. HITCHCOCK EN MANOS DE LACAN

Muchas veces mis interpretaciones filosóficas de películas fueron criticadas por arbitrarias. Yo respondo que la realidad también es arbitraria, y he insistido siempre en que muchas interpretaciones son posibles, que no hay una verdad del filme. Slavoj Žižek se refiere al “placer interpretativo” delante de las películas de Hitchcock, al que trata como “fenómeno ‘posmoderno’ por excelencia”.⁵ Y completa:

[...] para los verdaderos *aficionados* a Hitchcock, *todo significa algo en sus películas*, la trama aparentemente más sencilla encubre inesperadas exquisiteces filosóficas (y, sería inútil negarlo, este libro participa de modo irrestricto en esa locura).⁶

Pero la locura interpretativa de Žižek es psicoanalítica y no estrictamente filosófica (o es todo lo filosófica que Jacques Lacan se lo permite). Mientras yo he tomado *Vértigo* como un concepto-imagen antiaristotélico de la plausible

⁵ Slavoj Žižek, *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial, 1994, p. 8.

⁶ *Ibid.*

inverosimilitud de lo real, Zizek hace una lectura en el registro de la sublimación y la decepción. A él le gusta *ilustrar* tesis lacanianas mediante las películas, mientras que a mí me gusta ver cómo las películas demuelen teorías filosóficas. Nunca traigo a mis análisis fílmicos filósofos en los que creo férreamente, con lo que las películas se me transformarían en meras *ilustraciones* de teorías previas. Este es un punto clave de diferencia entre la actitud de Zizek y la mía delante del cine y, más específicamente, de la obra de Alfred Hitchcock.⁷

El *Vértigo* de Zizek es una ilustración de la tesis lacianiana de la separación entre sublimación y desexualización.⁸ Lo que muestra la parábola de Scotty es que “el carácter sublime de un objeto no es propio de su naturaleza intrínseca, sino sólo un efecto del lugar que ocupa (o no ocupa) en el espacio fantasmático”.⁹ Él dice que la primera parte del filme construye un “significado poético profundo”, dentro del marco de un “apasionado drama romántico”, pero que la segunda parte anula todo ese significado, mostrando su trivialidad, tan sólo “una trama policial, común aunque ingeniosa, sobre un esposo que quiere desembarazarse de su mujer para conseguir una herencia”.¹⁰ Según Zizek, “Hitchcock socava el poder de fascinación del objeto sublime desde dentro”. Las dos pérdidas de Scotty son diferentes: la primera es “la pérdida simple de un objeto amado”,¹¹ mientras que la segunda es la pérdida del propio poder de fascinación del objeto. Madeleine, después de recuperada, se transforma “en una mujer común, incluso repulsiva”.¹²

Zizek se refiere a la trama del marido asesino como siendo “común aunque ingeniosa”. En mi interpretación (anti)aristotélica, por el contrario, he considerado esa trama como completamente fantástica, muy ingeniosa, pero escasamente *común* (ningún marido mataría así a su mujer). Esa trama inverosímil es lo que jerarquiza a la historia y enaltece a los personajes, los saca de un folletinesco drama de amor y muerte. De manera que no veo la trivialización de la primera parte por medio de la segunda. Allí en donde Zizek ve la trivialización de lo verosímil sublimado (el “apasionado drama romántico”), yo veo la enriquecedora complejidad

⁷ Mi libro de 1999 muestra otro ejemplo de esta estrategia, al tratar de señalar cómo Jeffrie (James Stewart), el personaje de *La ventana indiscreta*, nunca descubriría al asesino si su duda fuera cartesiana.

⁸ Slavoj Zizek, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 141.

⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰ *Ibid.*, p. 143. El énfasis es mío. Se verá enseguida por qué me interesa esta frase.

¹¹ *Ibid.*, p. 144.

¹² *Ibid.*, p. 145.

(o sea, lo contrario de una trivialización) de lo inverosímil. De hecho, creo que la segunda parte torna interesante (o sea, no trivial) la historia. Al contrario, el drama de la primera parte es altamente trivial, y totalmente verosímil, si es visto en su desnuda apariencia. Zizek está viendo la película como una *ilustración* de una tesis lacaniana previa, él ve tan sólo lo que está dentro del filme y no el filme (podríamos decir que lo ve ópticamente, no ontológicamente): ciertamente, Scotty, el protagonista, querría que el drama vulgar y verosímil fuera lo real, pero nosotros, los espectadores, preferimos que lo inverosímil se imponga, pues allí el filme mejora y se torna interesante (o sea, *real*, en el registro de lo inverosímil, como vimos), aunque para Scotty eso sea una catástrofe.

Así, el mismo elemento interpretado lacanianamente como *deflación* puede verse en términos aristotélicos como *promoción*: es la enorme distancia entre el concepto aristotélico y el concepto lacaniano de *real*. La segunda parte de *Vértigo* es una incursión en un real posibilitado (o promocionado) por su propia inverosimilitud y, al mismo tiempo, una caída envilecedora en un real posibilitado (*deflacionadamente*) por una ilusión insostenible. Pero, ¿cuál es la realidad del filme? ¿Cuál de estas dos visiones es verdadera? Ni Zizek ni yo pensamos que esto deba decidirse de esa manera. Al contrario, el caso Hitchcock/Aristóteles/Zizek puede mostrar ejemplarmente las relaciones entre películas y estrategias reflexivas. Pues no se podría decir quién tiene razón o cuál es la interpretación correcta, no porque sea difícil decidirlo, sino porque no tiene sentido preguntarlo. Hitchcock puede ser bombardeado por categorías filosóficas (aristotélicas, cartesianas u otras) o por el arsenal freudiano-lacaniano. Cabrá en todas las categorías y no se reducirá a ninguna. Hitchcock (y cualquier otro director) ocupa el lugar de la mujer cien veces violada en *El bebe de Macon*, de Peter Greenaway, unas veces por filósofos, otras por psicoanalistas. Todas las violencias hermenéuticas mancomunadas contribuirán a la muerte del objeto o, lo que es lo mismo, a su siempre insuficiente comprensión.