

III. CINE Y LITERATURA

BERIT BALZER

UN ANTECEDENTE LITERARIO DE FREUD Y HITCHCOCK EN EL XIX ALEMÁN: EL VÉRTIGO EN OTTO LUDWIG

En literatura y en cine son numerosos los ejemplos en que el vértigo aparece como tema culminante, clímax, escena final. Pensemos en *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, en el cuento del *Arenero* de E. T. A. Hoffman y en un buen número de películas de «suspense», por ejemplo, *Los 39 escalones* o *Con la muerte en los talones* de Hitchcock. Héroe y malvado, o víctima y demente, quedan ambos «suspendidos» en el vacío, simbólicamente cogidos de la mano a veces, con la vida «pendiente» de un hilo. Para el hombre, terrestre, ser sin alas, toda altura parece peligrosa y causa una «aprehensión» (o temor a estar «cogido», según definición etimológica). Encontrarse a cierta altura sobre el suelo, sobre lo cotidiano y familiar, es una expresión gráfica de una «situación límite», en donde el individuo no puede recurrir a lo social: está solo, sin ayudas externas ni pautas consabidas, a solas con su ser más auténtico y desnudo. La suerte del individuo «depende», por tanto, de su ingenio, de su habilidad, de sus ganas de vivir. De ahí que las fisuras en la personalidad o los conflictos irresueltos emerjan frecuentemente en tales circunstancias.

Pero aunque la incomodidad de tales situaciones nos induzca a la mayoría a evitarlas, una personalidad razonablemente ajustada y sin «deudas de conciencia» no tiene por qué desarrollar comportamientos patológicos como el vértigo, que sólo se presentará si una situación, aun la más nimia, es para el sujeto simbólicamente conflictiva o si viene determinada por circunstancias especiales.

El héroe de *Entre cielo y tierra*, novela de Otto Ludwig, es de profesión pizarrero. Apollonius Nettenmair, así se llama, se ha dedicado toda la vida a proveer casas e iglesias de techumbres nuevas, subiendo a las alturas para delimitar el cielo y tierra con sus negras tejas de pizarra. Y el aplomo imprescindible para esta labor nunca le faltó hasta el día de la fatal caída de su hermano desde lo alto del campanario local. Hay otro pizarrero conocido en la literatura del XIX, Coupeau (de *L'Assommoir* de Zola), que igualmente empieza a sufrir de vértigo tras un accidente laboral.

Y en el siglo XX nos encontramos a Hitchcock, que en su película *Vértigo* tematizó el caso de un policía, John Ferguson (Scottie), que no puede desempeñar su trabajo después de haber sido testigo interesado de la «precipitación» de un compañero. Son tres casos de acrofobia en cuyo origen hay un accidente mortal. Qué pueda convertir un accidente objetivo en trauma subjetivo insuperable es el fondo del asunto, que más tarde surgirá.

Sigmund Freud define el vértigo como una neurosis de angustia (Angustneurose). Según él,

el vértigo puede ser una forma de ataque de angustia. En los casos de agorafobia, por ejemplo, se encuentra con frecuencia el recuerdo de un ataque de angustia, y en realidad lo que el enfermo teme es la emergencia de tal ataque en aquellas circunstancias especiales en las que cree no poder escapar de él¹.

Éste es precisamente el estado que se produce tanto en Apollonius como en Scottie. La primera ocasión en que Apollonius vuelve a subir al campanario para acabar el trabajo interrumpido por el accidente del hermano, se da cuenta de que

su paso sobre la escalera se había vuelto poco firme; ahora que a través de la apertura veía cómo a lo lejos las montañas, en las que otras veces ni había reparado, se inclinaban singularmente unas hacia otras y que la torre sólida a sus pies empezaba a tambalearse, se asustó. Era el vértigo, el peor y más pérfido enemigo del pizarrero cuando le sobreviene de repente, entre cielo y tierra, subido en una frágil escalera².

La primera vez que Scottie sube a una torre, después de la experiencia primera de vértigo, es cuando persigue a Madeleine por las escaleras del campanario de la vieja misión española. Al inclinarse Scottie por la caja de la escalera, la cámara reproduce hábilmente la terrorífica sensación de que el abismo asciende en espiral. Freud describe los síntomas del vértigo como la

sensación de que el suelo oscila, se hunden en él las piernas y resulta imposible continuar en pie. Las piernas del sujeto le tiemblan y se doblan, pesándole como si fuesen de plomo. Sin embargo, este vértigo no produce la caída del enfermo³.

Ahora bien, el origen traumático del vértigo sólo toma como «excusa» el incidente fatal, y no se explica sin los añadidos simbólicos que incontroladamente, esto es, inconscientemente, han sumado a aquellas situaciones paralelas tanto el pizarrero como el policía. Porque el factor común en ambos casos es que se culpabilizan de la muerte que presenciaron y hasta cierto punto sienten que provocaron. El vértigo es en ambos casos autoacusación, «regreso al escenario del crimen» e intento de expiación de la propia culpa, que es lo que siempre ocurre con los síntomas patológicos: son polisémicos tanto en su etiología como en su función.

Tras el supuesto «suicidio» de Madeleine, Scottie se reprocha sus esfuerzos demasiado tímidos por retenerla, ahondando con tal autoacusación la gravedad de su estado psíquico. En el caso de Apollonius, éste se culpa de haber causado deliberadamente la muerte de su hermano, pues estaba enamorado de su cuñada y todos sus pensamientos giraban en torno a ella cuando se produjo el enfrentamiento. En su subconsciente, Apollonius asocia los pensamientos libidinosos no sólo con un fallo cometido en su oficio de artesano, sino también con la muerte del hermano. Justo antes del enfrentamiento con éste, Apollonius discurre para sí de la manera siguiente:

No se reconocía a sí mismo. A los reproches que se hacía se sumaba el descontento por no encontrarse trabajando con la atención necesaria. Otras veces, su serena laboriosidad había formado parte de su labor, haciendo que ésta resultara buena y duradera. Hoy le pareció que entraban en ella sus ideas pecaminosas, como si estuviera asestando golpes de martillo a un maleficio, no pudiendo resultar jamás así el trabajo bueno y resistente⁴.

Apollonius, para el lector de hoy día, acaso sea excesivamente concienzudo. Además, tiene unos escrúpulos laborales exagerados, un sentido exacerbado de la perfección en todo lo

¹ Sigmund Freud, *Obras Completas I*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1982, pág. 183.

² Otto Ludwig, *Zwischen Himmel und Erde (Entre el cielo y tierra)*, edición de Eloesser de las *Obras Completas II*, pág. 165 (la traducción es nuestra).

³ Freud, *op. cit.*, pág. 186.

⁴ Ludwig, *op. cit.*, pág. 154.

que hace. El propio autor le define como hipocondríaco. Recordemos que Freud afirmó que la etiología del hipocondrismo —que sería la exteriorización de una neurosis de angustia— es inequívocamente de origen sexual:

La hipocondría y el ligero vértigo crónico son síntomas de angustia emergente en caso de la abstinencia sexual⁵.

Apollonius, una y otra vez, reprime sus deseos respecto a su cuñada que se manifiestan en «representaciones obsesivas». Hay un episodio revelador en la novela: ella ha caído desmayada entre sus brazos. Apollonius se inclina sobre ella, a punto de ceder a la tentación de estrecharla contra sí cuando tiene

una visión vaba, como si estuviera delante de su mesa de trabajo, y si se movía sin mirar atrás podía arrojar algo como un tintero sobre algo como ropa limpia o un papel precioso: todo ello era consecuencia de la imaginación angustiada de que con un solo movimiento podía echar a perder algo que luego no tendría remedio⁶.

Otto Ludwig, a nuestro modo de ver, formula aquí las raíces del psicoanálisis. La visión de Apollonius bien podría ser la evocación de un recuerdo de infancia, de una experiencia traumática que le había marcado para el resto de la vida, convirtiéndole en un ser acartonado de excesivos escrúpulos, incluso en el terreno erótico. El temor de manchar algo blanco e inmaculado (ropa limpia, papel) se le ha convertido en una verdadera obsesión. Freud habló de los sueños también en términos de libre asociación. El hecho de que Apollonius asocie la suciedad (o falta de claridad y de orden) con telarañas —que cepilla compulsivamente de las solapas de su hermano— sería uno de estos instantes de «freie Assoziation» formulada por Freud.

Lo sorprendente es que en la caracterización del personaje, el autor hace gala de unos conocimientos de la psicología humana inauditos para la época en que escribe (1856). Como si del historial de un paciente se tratara, explica pormenorizadamente ciertos rasgos de la personalidad de Apollonius, dando la imagen perfecta de un hipocondríaco. Por ejemplo, la letra uniforme e invariable de Apollonius nos habla de su carácter honesto, ansioso de orden y claridad, «la necesidad fundamental de su temperamento»⁷. Es una letra tan —supuestamente— equilibrada como la personalidad de su autor que no se aparta ni un ápice de la línea horizontal:

Como en un ejercicio de caligrafía, en todas sus cartas el encabezamiento ocupaba exactamente el mismo lugar; el texto empezaba exactamente a la misma distancia en pulgadas y líneas. El espacio entre las líneas rectísimas y el margen del pliego era el mismo en todas ellas; no había tachadura alguna; ni la más mínima irregularidad traicionaba la disposición anímica de su autor o una alteración de la misma; todas las letras eran idénticas⁸.

Se manifiesta a sí la tendencia hiperaséptica y refrenada de Apollonius, a la que Otto Ludwig radiografía en su novela como una zona de la interioridad, que, por otra parte, es descrita por Ludwig Klages en *Caligrafía y carácter* y *El espíritu como antagonista del alma*.

El ascetismo de Apollonius queda patente en su preferencia por sillas duras:

Hasta ahora, nunca había usado el sofá que tenía en la habitación para tumbarse en él. Evitaba todo lo que podía llevar a la enervación; tenía una motivación igualmente poderosa en la necesidad de rodearse de cosas que podía cuidar con esmero y que podía cepillar y pulir⁹.

⁵ Freud, *op. cit.*, pág. 190.

⁶ Ludwig, *op. cit.*, pág. 144.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, pág. 82.

⁹ *Ibid.*, pág. 153.

Pero, en el momento en que más se halla atezado por su dilema —la fuerte atracción que siente por Christiane— hace un gesto de inequívoca naturaleza sensual:

Maquinalmente acarició con la mano la tela del sofá, sentándose luego en una silla de madera que siempre usaba para escribir¹⁰.

Su fortaleza moral vence la momentánea asociación del aterciopelado tapizado del sofá con la intuida suavidad de la piel de Christiane.

El que después de la tormenta (que significa el final del *tormento* de Apollonius) éste mostrara tanto pudor, quitándose, en presencia de otros hombres, la ropa mojada debajo de la manta¹¹, apunta a su gazonería intrínseca, en lo que a las cosas del cuerpo se refiere. Podemos relacionar este gesto con su miedo a la sexualidad. Toda su actividad se empeña en reforzar el dique de su carácter compulsivo. Al menos desde Wilhelm Reich sabemos que el carácter individual actúa como filtro o coraza entre los impulsos internos y las exigencias exteriores. El carácter neurótico suele ser el tejado impermeable que en nuestro interior separa cielo y tierra, mientras que en una personalidad ajustada éste queda en membrana porosa, de modo que las influencias exteriores fecundan sin desestabilizar y las pulsiones inconscientes se expresan creativamente sin destruir.

Ni Scottie ni Apollonius se pueden permitir la irrupción de su interioridad culpabilizada, porque el guardián, el «superyo», castiga la emergencia incontrolada de pulsiones sexuales con una angustia que quiere ser confesión y penitencia al mismo tiempo. El compromiso entre tendencias incompatibles es, según definición psicoanalítica, la neurosis, la alternativa más económica.

Cabe concluir, por tanto, que el trauma causante del vértigo le viene a Apollonius de una doble culpa: haber actuado mal como ser humano y como menstrual. Porque el haberse puesto a salvo en el momento crítico de la lucha con su hermano, causando así la muerte de éste, es considerado por Apollonius un fallo imperdonable en la integridad de su carácter. El fallo que, por otra parte, había cometido en el ejercicio de su profesión pudo ocurrir sólo porque se encontraba distraído, absorto en sus pensamientos «malsanos». Y como era excesivamente escrupuloso asociaba ambas instancias con una supuesta negligencia profesional y moral. La única reparación posible era una «cura por fuerza»¹²: enmendar su falta moral con el sacrificio de su felicidad, haciendo coincidir la reparación de la culpa moral con la profesional. Apollonius decide renunciar a casarse con la viuda de su hermano pocos instantes antes de subir de nuevo al campanario para apagar un incendio, convirtiéndose así poco menos que en santo varón, pues salva al pueblo entero de la desgracia certera. La abstinencia total, el ascetismo es el precio que paga por recuperar el equilibrio mental.

También Scottie Ferguson se cura de su mal por la fuerza. Con un acierto casi de sonámbulo, hace que Judy suplante a la amada muerta, vistiéndola de Madeleine. En un acto de pura necrofilia, sus ojos no la «desnudan», sino que la «visten» hasta que Judy se haya quitado el último velo: se convierte en/vuelve a ser la difunta. Una vez confirmadas las sospechas de que Madeleine/Judy es una impostora, Scottie la obliga a subir al campanario desde donde ella se desploma por un paso en falso. Tan pronto Scottie descubre la verdad, recupera también la salud mental, pero al precio de perder para siempre a su amada.

Hemos explicado así origen y curación del vértigo, pero tanto la novela de Ludwig como la película de Hitchcock tienen otras muchas implicaciones y concomitancias con el pensamiento de Freud.

Ambas obras rebasan el marco cotidiano y familiar de la anécdota real para situarse en un referente mitológico mucho más amplio, lo cual, por otra parte, las convierte en clásicos de su género. El rechazo de la figura paterna y una fuerte carencia de afecto materno pre-

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, pág. 182.

¹² *Ibid.*, pág. 397.

figuran en la obra de Ludwig el complejo de Edipo que formularía Freud cuarenta años más tarde. Por lo demás, el tema del fratricidio es un tabú tan ancestral como el del parricidio, temática que preocupaba mucho a Freud en sus escritos sobre la tragedia griega. La persecución por las calles de San Francisco de una mujer-estatua de mármol de belleza, el hecho de recuperarla de entre los muertos y perderla de nuevo, tiene, como muy bien señala Eugenio Trías en su espléndido ensayo sobre lo siniestro en Hitchcock¹³, claras referencias al mito de Orfeo y Eurídice. Y hay más coincidencias de las dos obras con Freud. Éste tiene un bello ensayo sobre lo siniestro («Das Unheimliche»)¹⁴ en la literatura, en donde dedica un largo pasaje al cuento del *Arenero* de Hoffmann. Fue precisamente este escritor romántico el que, junto con Shakespeare, más influyó en la obra de Otto Ludwig. Eugenio Trías relaciona el tema de la pérdida de los ojos, en *El Arenero*, con la importancia de la mirada (del ojo que ve la tumba abierta) en el cine de Hitchcock. Hay en la película una superabundancia de primeros planos que enfocan un solo ojo, una mirada de reojo o un campo visual sesgado. Freud diría del miedo a quedarse ciego que es miedo a la castración.

El cuento de Hoffman también juega con el tema del doble —el otro yo, el que usurpa puestos y afectos— presente asimismo en *Entre cielo y tierra* y en *Vértigo*. El bueno de Apollonius y su malvado hermano Fritz, la fría Madeleine y la carnal Judy, son cara y cruz de una misma moneda.

Y por si todo ello no fuera suficiente, hemos descubierto que Freud efectivamente conocía la obra de Ludwig, pues cuenta el caso de una paciente paranoica que había leído *Die Heiteretei* (1854), una «bella narración de Ludwig» en palabras de Freud¹⁵, en donde la protagonista oye voces, lo cual hace patente su desconfianza hacia los vecinos. Ernst Jentsch, estudioso de la psicología de lo siniestro¹⁶ fue curiosamente también el que más a fondo se ocupó de lo patológico en Otto Ludwig, y más concretamente de la sinestesia en la creación literaria y musical de éste¹⁷.

La obra de Ludwig, la agudeza visual con que disecciona los procesos anímicos, es quizá uno de los ejemplos más tempranos de psicologismo literario. Recordemos que Dostoievski, Joyce y Proust escribieron mucho más tarde. Por otra parte, Hitchcock, el genio del «séptimo arte» —arte del siglo XX por antonomasia— muestra en no pocas de sus películas un profundo interés por los principios del psicoanálisis. Y es que el ojo de su cámara penetra bajo la superficie de unos comportamientos sociales triviales —que lo fueron ya en la burguesía decimonónica— para desvelar lo inquietante, lo que no resulta conocido, ni familiar, ni doméstico. El mar de fondo que descubriera Freud en la sociedad victoriana y vienesa de fin de siglo naturalmente sigue vigente, siendo Hitchcock en nuestro presente siglo uno de sus máximos analistas.

BERIT BALZER

¹³ Eugenio Trías, «El abismo que sube y se desborda», *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982, págs. 81 y ss.

¹⁴ Freud, «Lo siniestro», *Obras Completas VII*, págs. 2488 y ss.

¹⁵ Freud, *Obras Completas I*, pág. 296.

¹⁶ Ernst Jentsch, «Zur Psychologie des Unheimlichen», *Psychologisch-Neurologische Wochenschrift*, 1906, núms. 22 y 23.

¹⁷ E. Jentsch, «Musik und Nerven II. Das musikalische Gefühl» y «Das Pathologische bei Otto Ludwig», en *Grenzfragen des Nerven - und Seelenlebens*, págs. 44-49.