

---

Artículos

Curando el vértigo de Hitchcock. Un segundo baile con Rancière

Curing Hitchcock's vertigo. A second dance with Rancière



**Joshua M. Hall**

University of Alabama, Estados Unidos  
j.maloy.hall@gmail.com

**Leandro Cuellar (Trad.)**

Universidad Nacional de General Sarmiento,  
Argentina  
leandrocuellarok@gmail.com

**Tábano**

núm. 24, p. 46 - 59, 2024

Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los  
Buenos Aires, Argentina

ISSN-E: 2591-572X

Periodicidad: Semestral

mateobelgrano@uca.edu.ar

Recepción: 03 Abril 2024

Aprobación: 11 Julio 2024

DOI: <https://doi.org/10.46553/tab.24.2024.p46-59>

**Resumen:** Partiendo de mi exploración previa sobre el papel de la danza en la obra del filósofo político francés contemporáneo Jacques Rancière en su libro *Aisthesis*, publicado por primera vez en francés en 2011, el presente ensayo se centra en otro libro publicado originalmente en el mismo año, *Las distancias del cine*. Después de haber establecido previamente que el núcleo del método filosófico de Rancière implica un análisis de homónimos filosóficos en parejas conceptuales figurativas de baile, comienzo aplicando ese método al primer capítulo de *Distancias* titulado “El vértigo cinematográfico: Hitchcock-Vertov y vuelta”. Allí identifiqué dos series de tales parejas de baile de la siguiente manera: la caída vertiginosa capitalista controlada por la imagen de Hitchcock y el baile equilibrado y comunista de Vertov que iguala los movimientos. Luego, critico la marginalización implícita de las mujeres y los cuerpos femeninos en las películas y el capítulo, incluyendo a la mejor amiga y ex prometida del protagonista de Hitchcock, así como a las cosmetólogas y operadoras de centralita de Vertov. Finalmente, ofrezco una corrección basada en la vida profeminista de mi abuela, una vez cosmetóloga, operadora de centralita y modelo amateur de Glamour Shots, mi abuela

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/828/8285012003/>

Louise Nunnelley o “Mamaw”. Estos son la base material no reconocida de la filosofía democrática radical de Rancière, las bailarinas específicamente encarnadas y posicionadas que siguen perdiéndose en su baile figurativo.

**Palabras clave:** Jacques Rancière, Alfred Hitchcock, Dziga Vertov, *Vértigo*, danza.

**Abstract:** Building on my previous exploration of the role of dance in the contemporary French political philosopher Jacques Rancière’s *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, first published in French in 2011, the present essay turns to another book originally published in the same year, *The Intervals of Cinema*. Having previously established that the core of Rancière’s philosophical method is an analysis of philosophical homonyms into figurative dancing conceptual partners, I begin by applying that method to the first chapter of *Intervals*, “Cinematic Vertigo: Hitchcock to Vertov and Back”. There I identify two series of such dancing partners, as follows: Hitchcock’s image-controlling, capitalist vertiginous fall, and Vertov’s movement-equalizing, communist balanced dance. I then critique the implicit marginalizing of women and female bodies in the films and chapter, including Hitchcock’s protagonist’s best friend and ex-fiancé, and Vertov’s cosmetologists and switchboard operators. Finally, I offer a corrective from the proto-feminist life of my grandmother, a onetime cosmetologist, switchboard operator, and Glamour Shots amateur model, my grandmother, Louise Nunnelley, or “Mamaw.” Such are the unacknowledged material basis of Rancière’s radical democratic philosophy, the specifically-embodied and positioned female dancers who continue to get lost in his figurative dance.

Jacques Rancière; Alfred Hitchcock; Dziga Vertov; *Vertigo*; Dance

**Keywords:** Jacques Rancière, Alfred Hitchcock, Dziga Vertov, *Vertigo*, Dance.

## I. Introducción

En provecho de mi artículo anterior sobre el filósofo francés contemporáneo Jacques Rancière y la danza, este ensayo profundiza ese análisis al abordar su crítica cinematográfica, donde identifico una afirmación de bailes figurativos junto con una marginación de las mujeres y los cuerpos femeninos de las bailarinas.<sup>[2]</sup> Para resumir el trabajo previo, Rancière ha sido criticado por sostener una concepción de la política insensible respecto a la menguante/disminuyente agencia de los corporalmente oprimidos. En un reciente artículo, Dana Mills encuentra una solución a este supuesto problema en el capítulo de Rancière sobre los escritos de Mallarmé acerca de la pionera de la danza moderna, Loïe Fuller, en su libro *Aisthesis*. En primer lugar, la lectura de Mills intensifica una *homonimia* (término de Rancière) en su uso de la palabra “inscripción”, que para él significa o bien un malévolo tallado literal en cuerpos vivos (“tallado corporal”), o un virtuoso tallado figurativo en cuerpos no vivos (“escritura corporal”), que yo interpreto que Mallarmé respalda en Fuller. En segundo lugar, Rancière mismo pasa por alto una homonimia en Mallarmé sobre Fuller, es decir, “danza”, que puede significar tanto “ballet” como “danza en general” (incluyendo la de Fuller). En tercer lugar, el capítulo de Rancière sobre Fuller involucra otra homonimia de “danza”, que puede significar tanto “danza de concierto” como lo que yo denomino “arte del meta-movimiento” de Fuller. Finalmente, este último arte equivale a la “escritura corporal” de Mallarmé y puede entenderse como una nueva forma de educación en danza, en busca de una utopía de trabajadores-danzantes.

En este ensayo, en primer lugar, aplico el método filosófico de Rancière (analizar homónimos filosóficos en parejas conceptuales de baile figurativo) al primer capítulo de *Las distancias del cine*, titulado “El vértigo cinematográfico: Hitchcock-Vertov y vuelta”. Allí, identifico dos coros o series de parejas conceptuales de baile, de la siguiente manera: (1) la caída vertiginosa capitalista controlada por la imagen de Hitchcock y (2) el baile equilibrado y comunista de igualación de movimientos de Vertov. Luego, critico la repetición por parte de Rancière de lo que muchos críticos han argumentado como una explotación marginadora de las mujeres y los cuerpos femeninos en Hitchcock, incluyendo a la mejor amiga y ex prometida del protagonista de *Vértigo* (interpretada por la actriz Barbara Bel Geddes) y a las anónimas cosmetólogas y operadoras de centralita de Vertov.<sup>[3]</sup> Finalmente, ofrezco una corrección a este problema a través de la figura profeminista de mi abuela, una ex cosmetóloga, operadora de centralita y modelo amateur, Louise Nunnelley, o “Mamaw”. En conclusión, la base material no reconocida de *Las*

*distancias del cine* de Rancière son los cuerpos de las mujeres, las bailarinas específicamente encarnadas y posicionadas que desaparecen en su afirmador baile figurativo.

## 2. Vértigo capitalista, danza comunista

Desde la primera oración del capítulo de *Las distancias del cine* sobre Hitchcock, Rancière vuelve al mismo método filosófico que identifiqué en mi artículo anterior, es decir, una división de conceptos en parejas conceptuales gemelas que bailan. En este caso, son los “dos movimientos” del (1) “desarrollo visual de imágenes específicas del cine” y (2) “el despliegue de las imágenes del filme parece en principio amoldarse con exactitud a la lógica de la historia” (2011, p. 26). Aquí, Rancière elige la película *Vértigo* de Hitchcock como “la relación entre dos movimientos”, que sin embargo “entraña una falla” (2011, p.25). Para los lectores que no están familiarizados con la película, su trama básica es la siguiente.

Un abogado y detective de policía (apodado “Scottie”) se retira de la fuerza debido a la acrofobia que le causa vértigo después de casi caer a su muerte y facilitar inadvertidamente la muerte de un compañero oficial que intenta salvarlo. Un adinerado amigo de negocios (“Gavin”) le pide a Scottie que siga a su esposa Madeleine para observar su supuesto comportamiento extraño reciente. Después de la observación inicial de Scottie, Gavin expresa el temor de que Madeleine esté poseída por su tatarabuela, Carlotta Valdés, una bailarina de cabaret a la que un hombre casado rico romancesó, dejó embarazada, abandonó y separó de su hijo, lo que la llevó a la locura y al suicidio. Cuando Scottie observa a Madeleine caer en la bahía de San Francisco, la rescata y se enamora de ella al día siguiente. Pasado un día, ve lo que cree que es su salto a la muerte desde una campana de una torre, sin poder salvarla debido a su vértigo. Sufriendo un desmayo y un colapso nervioso, Scottie pasa un año en un sanatorio y, al ser liberado, ve a una mujer que se parece mucho a Madeleine, a quien más tarde descubre que es en realidad la amante de Gavin, Judy, que había estado haciéndose pasar por Madeleine desde el principio como parte de la conspiración de Gavin para disfrazar el asesinato de su esposa como suicidio. Pero como Judy se enamoró sinceramente de Scottie, decide no confesar el crimen e intentar, en cambio, que se enamore de su verdadero yo, lo que falla cuando su obsesión con su parecido con Madeleine la lleva a darle un cambio de imagen y permite a Scottie resolver el misterio del asesinato. Finalmente, Scottie la obliga a confesar y cura su vértigo volviendo al lugar del crimen y subiendo a lo alto de la torre. Pero justo cuando la abraza, la figura de una monja emerge de la oscuridad de la entrada de la

trampilla, asustando a Judy y haciéndola retroceder hacia atrás y caer a su muerte.

Preparando su análisis de *Vértigo*, Rancière afirma que, en los créditos iniciales, un “juego de espirales abstractas conecta tres óvalos que evocan, por su parte, relaciones bien carnales: una boca mentirosa, un ojo extraviado, un moño fascinante” (2011, p. 26). Sin embargo, como lo atestigua otro filósofo intérprete de la película, los créditos comienzan de hecho con la imagen del rostro de una mujer, pasando luego a su boca y luego a su ojo, seguido de una serie de espirales geométricas complejas.<sup>[4]</sup> Así, Rancière está nuevamente borrando sutilmente a las mujeres y los cuerpos femeninos. Esto también sucede, tanto en Rancière como en múltiples resúmenes de la trama en línea, en lo que respecta a la existencia misma de un importante personaje secundario, es decir, la mejor amiga y ex prometida de Scottie, la diseñadora de moda y pintora Marjorie “Midge” Wood.<sup>[5]</sup> En primer lugar, la importancia de Midge incluye estar enamorada de Scottie durante toda la película, sugiriendo inicialmente la cura exitosa para su vértigo, conectándolo con un librero local que le proporciona su primera pista para resolver el primer misterio de la película, y atendiendo fielmente durante su rehabilitación en el sanatorio. En segundo lugar, Midge se parece a una versión menos glamorosa de Judy como Madeleine, con una estatura, peso, constitución y cabello rubio similares. En tercer lugar, Hitchcock parece insinuar que Scottie finalmente se casará con Midge después de los eventos representados en la película, en parte porque filmó un final alternativo que concluye con Scottie en el apartamento de Midge (quizás justificable por una revelación a Scottie de que se parece casi tanto a “Madeleine” como Judy).<sup>[6]</sup> Finalmente, Midge es la única mujer en la película que toma alguna iniciativa o agencia en el filme, incluyendo acechar a Scottie en el apartamento de Madeleine/Judy y pintarse a sí misma como sujeto del *Retrato de Carlotta Valdés*, una pintura central en la película.

Volviendo al análisis de Rancière, argumenta que la “lógica narrativa” de la película reunirá “tres vértigos: la acrofobia de Scottie, la manipulación montada por el marido asesino para inducirlo a creer en la pulsión suicida de su mujer y, por último, la fascinación que Scottie siente por la falsa Madeleine” (Rancière, 2011, p. 26). Rancière luego contextualiza su lectura en contraste con la famosa lectura de Deleuze de la película en sus libros de cine, en la que la “acrofobia de Scottie” simboliza “esa parálisis del esquema motor, esa crisis de la imagen movimiento que lleva a la revelación de la imagen tiempo”, como uno de los protagonistas de Hitchcock que “pasan, de hecho, de héroes activos a espectadores pasivos” (2011, p.27). Por el contrario, Rancière, nuevamente analizando homónimos como parejas conceptuales danzantes, distingue entre “dos tipos de

‘pasividad’ y sus efectos” en *Vértigo*, a saber, (1) el vértigo de Scottie y (2) la “fascinación de Scottie por el personaje presuntamente fascinado por la muerte” (2011, p. 28). Son estas dos parejas conceptuales danzantes las que Hitchcock, según Rancière, finalmente no logra unir de manera perfecta. Específicamente, Rancière critica la escena surrealista de la pesadilla de Scottie, junto con la elección de Hitchcock de incluir dos escenas de “revelación” (mientras que en la novela en la que se basa *Vértigo*, el thriller policiaco *Entre vivos y muertos* de la pareja de autores franceses Boileau-Narcejac, sólo hay una revelación).

En el enfoque en la novela en sí, Rancière señala que “la pasión del héroe y el asesinato de la verdadera Madeleine se sitúan en la primavera de 1940, como si fueran un preludeo a la arrolladora entrada de los tanques alemanes a París”, y “el descubrimiento y la muerte de la falsa Madeleine ocurren en Marsella en tiempos del hundimiento del nazismo” (2011, p. 30), un contexto político importante que se pierde por completo en *Vértigo*. Además, la novela “sigue un modelo anterior [al de la película] y uno específico de la literatura: la historia de la fascinación por la imagen y el poder que se esconde detrás de la imagen: la muerte, el deseo de regresar al vacío” (2011, p. 30). En resumen, “la lógica nihilista de la ilusión que es la verdad de la vida misma” (2011, p. 30). A nivel de personajes, esta lógica se refleja en el hecho de que “todo sucede como si la verdadera arrastrara al abismo a quien ha usurpado su identidad” (2011, p. 30), para lo cual Rancière encuentra precedentes literarios en la esposa traicionada del pastor en la obra de Ibsen *Rosmersholm* y el personaje trágico de Wagner, Isolda (Rancière, 2011, p. 31).

Sin embargo, según Rancière, “Hitchcock y su guionista rechazan” esta lógica nihilista (2011, p.31). En su lugar, Hitchcock “se confiesa como el manipulador supremo que inventa libremente las ilusiones y los vértigos”, incluso “sin perjuicio de debilitar el argumento de la captación imaginaria” (2011, p. 31). Es la “lógica manipulativa” la que Rancière encuentra operativa en los vértigos que postula en los créditos iniciales, que revelan “la desventaja del cine en relación con la literatura”, a saber, que “el arte de las imágenes tropieza con dificultades para hacer lo que hace el arte de las palabras, restar sumando” (2011, p. 32). Tomando el ejemplo de la pesadilla surrealista de Scottie, Rancière afirma que los espectadores “conocemos su punto débil: siempre es menester que las imágenes del sueño se señalen como tales mediante la arbitrariedad de los objetos que ellas hacen ver en un mismo plano, o del orden que establecen entre los planos” (2011, p. 32). En resumen, “el exceso de riqueza es nocivo: la retórica del sueño destruye el sueño” (2011, pp. 32-33). Esto deja al espectador, concluye Rancière, sin ni la “mentira de la

vida ni [la] realidad del sueño”, sino más bien, y de manera insatisfactoria, al director Hitchcock como “el manipulador de los argumentos de manipulación, el prestidigitador de buena fe que inventa al mismo tiempo y funde en un mismo continuo los prestigios de la confusión de lo verdadero y lo falso y los de su disipación” (2011, p. 33). Para parafrasear esta frase complicada, Hitchcock manipula a sus villanos manipuladores, facilitando la embriaguez y liberación de los espectadores de las ilusiones de estos villanos.

Aquí Rancière cambia a su otro compañero de baile principal en el capítulo, el pionero cineasta y teórico del cine soviético Dziga Vertov (1896-1954). Para Rancière, Vertov es la cumbre de la tendencia opuesta en el cine, “capaz de zanjar, por los nuevos medios de la máquina de verdad, el conflicto entre la vieja lógica poética de las maquinaciones de la verosimilitud y la nueva lógica literaria de la equivalencia entre verdad y mentira” (2011, p. 34). En otras palabras, Vertov y sus seguidores “[se proponen] desplegar un vértigo de la mirada que no era ni una maquinación ficcional ni una enfermedad de la vida, sino la explosión de las energías de un mundo nuevo” (2011, p. 34). Sin embargo, esta frase “vértigo de la mirada” implícitamente privilegia la perspectiva de la cámara (y el camarógrafo) sobre la de los sujetos, el conjurador-coreógrafo sobre los bailarines. Es por esta razón que caracterizo la oposición de Vertov a Hitchcock como basada en un nivel más profundo, no a nivel de vértigo, sino a nivel de una forma virtuosamente saludable de ser (baile) sobre una forma viciosamente insana de ser (vértigo).

Ampliando su análisis, Rancière se centra en la celebrada obra maestra de Vertov, *El hombre de la cámara*, en la que los espectadores “vemos aparecer constantemente la cámara y al camarógrafo, a veces como un gigante encaramado en el techo de los edificios, otras como un enano en un vaso de cerveza” (2011, p. 34). De esta manera, Vertov “afirma una posición fundamental: el rechazo de la ficción, el rechazo del arte que cuenta historias”, donde “el cine se opone a las historias como la verdad a la mentira” (2011, p. 34). Más precisamente, lo “visible” para Vertov es “el lugar de manifestación de las energías que constituyen la verdad de un mundo” (2011, p. 34). Y esto resulta en un “doble estatus del ojo-máquina”, en el que “se presenta en primer término como un manipulador supremo que arrastra todas las cosas a la *danza* originada por él” (2011, p. 34, énfasis añadido). Analizamos que la primera aparición de “baile” aquí, en el punto crucial, en la terminología aristotélica de Rancière, la “reversión” [*peripeteia*] del argumento impone una resolución sorprendente al espectador. Este punto también es el punto de apoyo que conecta *Aisthesis* con *Distancias*.

En Vertov hay un ejemplo de este poder de baile, en varias ocasiones en *El hombre de la cámara*, tal como observa Rancière, la

cámara “se metaforiza varias veces en la persona de un prestidigitador que hace aparecer, sustrae o metamorfosea cualquier cosa ante la mirada de niños boquiabiertos” (2011, p. 34). Y luego, hacia el final de la película, el espectador ve la cámara aparecer independientemente de su caja, colocarse en el trípode y saludar al público como un director de orquesta, antes de que la manivela comience a girar, por sí sola, para orquestar el ballet de superposiciones y conexiones vertiginosas en todo tipo de movimientos diferentes, como “*trenzados de bailarinas*, golpeteos en las teclas de un piano o una máquina de escribir, gestos acelerados de las operadoras telefónicas que desplazan las clavijas, aviones en el cielo, tranvías, automóviles o calesas en la calle, todo simbolizado por ese rostro de mujer en medio de un remolino a cuyo respecto ya no se sabe si es el de la máquina productora o el de un carrusel de feria” (2011, p. 35, énfasis añadido). En esta escena de baile, el punto más importante para Rancière es que todo, incluyendo “los servicios del salón de belleza”, están “atrapados en el mismo ritmo” (2011, p. 35). En conclusión, “no existen apariencias y lo real”, sino sólo “la comunicación universal de los movimientos que no deja lugar alguno para las fascinaciones mortíferas de la mirada” (2011, p. 36).

Al elaborar sobre el “ritmo” del baile cinematográfico de Vertov, Rancière establece la primera conexión explícita del capítulo con las *Distancias*<sup>[7]</sup> del título del libro. Lo que “la cámara de Vertov suprime”, afirma Rancière, “es el retardo o el intervalo que dan a la mirada la posibilidad de poner una historia en un rostro”, que es precisamente el “intervalo [que] provoca la fascinación de Scottie por la falsa Madeleine” (2011, p. 36). Al elaborar sobre esta técnica, Rancière afirma que “se invierte la omnipotencia del ojo máquina” en *El hombre de la cámara*, y esta inversión “encuentra su símbolo exacto en la central telefónica donde las operadoras no hacen otra cosa mover las clavijas que facilitan comunicaciones independientemente de su voluntad” (2011, p. 36). El resultado de esta supuesta maquinación involuntaria, para Rancière, es que el automatismo del ojo-máquina “destituye a la vez el imperialismo de la mirada y sus servidumbres”, revelando así que su “poder es más bien el de una destitución: malbarata el par [1] del ojo manipulador de las apariencias y [2] el ojo subyugado por ellas” (2011, p. 36). En el ejemplo de *Vértigo*, esto significaría los ojos de Hitchcock y Scottie, respectivamente.

Rancière luego aclara este punto mediante un regreso a una comparación más detallada entre el cine y la literatura. El “ojo-máquina [de Vertov] efectúa naturalmente”, afirma, “lo que la literatura debía efectuar por artificio: la desaparición la voluntad de arte en su producto”, revelando así que “la verdad de la máquina de movimiento es la igualdad de todos los movimientos” (2011, p. 37).

Sin embargo, esta igualdad no es la de “la equivalencia nihilista de las manifestaciones de una vida ciega”, sino lo que Rancière denomina “el ritmo de la vida unánime” (2011, p. 37). Traducido a la filosofía política marxista de Vertov, “la danza unanimista de los dinamismos sincrónicos se identifica así con el despliegue comunista de todas las energías” (2011, p. 38). La falla en esta lógica comunista cinematográfica, sin embargo, es la siguiente “paradoja”:

El momento en que el socialismo científico pretendió refutar al socialismo utópico, ligando el porvenir comunista al desarrollo intrínseco de las fuerzas productivas, es también el momento que rompió con las teorías que adjudicaban una meta a la vida y, a la ciencia, la tarea de conocer esa meta y definir los medios de alcanzarla. (2011, p. 38)

En resumen, “la vida no quiere nada”: es el secreto nihilista que corroe al marxismo, revelando que “tal movimiento no va a ninguna parte” (2011, p.38). Y esto, a su vez, llevó a que el “rigor científico” del marxismo al “afirmarse como la pura necesidad del golpe de fuerza que imponga una dirección política al movimiento sin término de la vida productiva” (2011, p. 38). Así, el comunismo soviético de Vertov, al igual que el capitalismo estadounidense de Hitchcock, según Rancière, sigue vinculado a las vías de la industrialización por sí mismo y, hasta cierto punto, no es libre. Peor aún, esta visión de una “euritmia de la vida” en Vertov es una que “comparte con el futuro nazi Ruttmann: el de la sinfonía de la gran ciudad entre la mañana de los despertares laboriosos y la noche de los placeres” (2011, p. 39).

Desde la perspectiva de Vertov, sin embargo, el cine “se propone como la realización inmediata de un comunismo sólo consistente en la realización inmediata de un mundo nuevo” (2011, p. 39). En este contexto, lo central para Rancière es lo que él llama una “autodestitución del ojo” en Vertov, que ofrece “la fórmula un arte nuevo, sino también la de la realización inmediata de un mundo nuevo” (2011, p. 39). En conclusión, “el cine propone con Vertov su propio comunismo: un comunismo del intercambio universal de movimientos”, lo que convierte a la cámara en “la máquina que pone todas las máquinas en comunicación al liberarlas de su sumisión al imperialismo de los fines” (2011, pp. 39-40). Y aunque esto por sí solo fue suficiente para que Deleuze celebrara a Vertov, Rancière advierte que *El hombre de la cámara* se puede ver de dos maneras exactamente opuestas, como (1) “la ilustración perfecta de un voluntarismo tecnológico que somete toda realidad al imperialismo de un ojo panóptico”, o como (2) “la destitución de todo imperialismo óptico en provecho de la libre comunicación de los movimientos”, y “presenta el perfecto equilibrio entre las posiciones antagónicas” (2011, p. 40). Control perfecto o libertad perfecta, panóptico totalitario o utopía comunista.

Siguiendo esta lógica hasta su conclusión, Rancière se centra en el tercer maestro cinematográfico de su capítulo, el cineasta franco-suizo Jean-Luc Godard, y su documental *Historia(s) del cine*. Según la interpretación de Rancière, la historia fílmica de Godard “vincula dos temas”, a saber, (1) “el desplazamiento de la utopía” por las fábricas de sueños de Hollywood, y (2) “la traición del cine” cuando abandonó la vocación de contar verdades que niegan historias (2011, p. 41). En este contexto, Rancière identifica la mirada obsesiva de Hitchcock como el ejemplo paradigmático de “las consecuencias o residuos de la utopía cinematográfica” (2011, p. 41). Más precisamente, la cámara con Hitchcock pasa de ser una “máquina de la verdad” a ser, en cambio, el instrumento de “una obsesión” (2011, p. 41). En el caso de *Vértigo*, esta máquina de obsesión “juega el papel del automóvil”, en el que, según la descripción de Rancière, “Scottie parece conducir en estado de ingravidez, guiado por una mirada que ya está en otra parte, absorbida por la próxima trampa: retrato, cementerio, aguas del falso suicidio o campanario del crimen real” (2011, p. 42). En resumen, “el movimiento conduce hacia las trampas; la mirada es un principio de ilusión” (2011, p. 42). Contrariamente a Godard, sin embargo, Rancière sugiere “una conclusión un poco diferente”, a saber, que “Hollywood no ha realizado nunca la fábrica soñada por el comunismo”, sino que “sólo recicló en beneficio del viejo arte de las historias los elementos del sueño comunista maquínico” (2011, p. 42). Sin embargo, y crucialmente para Rancière:

La posibilidad de esa transferencia nos recuerda que un arte nunca es simplemente un arte: siempre es, al mismo tiempo, una proposición de un mundo. Y sus procedimientos formales son muy a menudo los restos de utopías que, mucho más que el placer de los espectadores, apuntaban a la redistribución de las formas de la experiencia sensible colectiva. (2011, p. 42)

Así, mientras que Godard “quiere a la vez el poder de la mirada que asiste al nacimiento de las cosas y el de la máquina que destituye la centralidad de la mirada que asiste al nacimiento de las cosas”, Rancière contrapone que hacerlo “borra la tensión que está en el núcleo de la empresa de Vertov: la existente entre la comunicación del movimiento y el carácter central de la mirada” (2011, p. 43). Más precisamente, “en *El hombre de la cámara*, el ojo de la cámara y del camarógrafo están omnipresentes, pero esa omnipresencia es también una continua autosupresión” (2011, p. 43). Porque, concluye Rancière, “para ser el instrumento de la comunicación universal de las energías, la cámara debe funcionar a ciegas, como una central telefónica” (2011, p. 43).

Ampliando la perspectiva al capítulo de Rancière en su conjunto, se deriva la siguiente figura para las parejas conceptuales danzantes de Rancière provenientes de Hitchcock y Vertov:

- (1a) La imagen (2a) controladora (3a) del vértigo (4a) capitalista (5a) de Hitchcock (6a) en la caída
- (1b) El movimiento (2b) igualador (3b) de la danza (4b) del equilibrio (5b) comunista (6b) de Vertov

En esta figura, el número (1, 2, 3, 4, 5 o 6) indica a qué pareja pertenece el concepto de baile individual, y la letra (a o b) indica si ese bailarín es (en términos de baile social) un “líder” o “seguidor” en ese baile de pareja.

Dada su relativa asertividad, así como el lugar destacado en el análisis de Rancière y el título del capítulo, el líder aquí podría parecer ser los bailarines en la primera lista, asociados con Hitchcock (los “a”). Sin embargo, la conclusión del capítulo sugiere que Rancière está utilizando la técnica de *back leading* (liderar desde atrás), donde un seguidor más experimentado en un baile social de pareja (generalmente una mujer) logra guiar indirectamente a un líder menos experimentado (normalmente masculino).<sup>[8]</sup> En pocas palabras, el seguidor logra liderar al líder en su baile compartido mientras da la impresión (a todos, incluido el líder) de que en realidad está siguiendo. Es un arte sutil, en el que la mayoría de las profesoras de baile social femeninas son bastante hábiles. Y en este punto sobre las sutiles artistas femeninas, paso a mi conclusión y a la bailarina social de la tercera edad que fue mi abuela.

### 3. Conclusión: El proto-feminismo de Mamaw.

Como mencioné anteriormente, mi abuela materna, Louise Nunnelley, o “Mamaw”, trabajó como estilista y operadora de conmutador, y más tarde en la vida se convirtió en una ávida bailarina social. Tuvo un romance glamoroso y vertiginoso con un adinerado viudo, que quedó encapsulado para ellos en una fotogénica imagen de “Glamour Shots”.<sup>[9]</sup> Explorando brevemente estos aspectos de su vida, espero tanto rendirle homenaje como ofrecer una corrección parcial a la manera en que el análisis de Rancière sobre *Vértigo* y *El hombre de la cámara* margina a las mujeres y a los cuerpos femeninos.

En primer lugar, en cuanto a las estilistas, la frase de Rancière “tratamientos en una peluquería” elide gramatical y conceptualmente a los sujetos del fenómeno, es decir, las estilistas femeninas. Para estas mujeres, la actividad de proporcionar tratamientos no es solo una fuente de ingresos para vivir, sino también un lugar de considerable autonomía (aunque espacialmente limitada) y a menudo una vía para la expresión creativa y la realización artística. Un beneficio adicional, en el caso de mi abuela, fue que pudo ofrecer cortes de pelo gratuitos a toda la familia (incluyéndome a mí agradecido) durante el resto de su vida. Esto también facilitó muchos momentos adicionales de intimidad emocional, facilitados en parte por la posición vulnerable

de la persona que recibe el estilismo. En mis términos de baile, la estilista es también una especie de bailarina figurativa y quizás incluso coreógrafa (especialmente para aquellos que son dueños de sus propios negocios y logran una mayor autonomía incluso en el mercado y la comunidad públicos).

En segundo lugar, en cuanto a las operadoras de conmutador, lo más crucial que omite Rancière del proceso es que el operador (que es, obviamente, una palabra latina para “trabajador”) tiene que hablar con las personas en ambos extremos de la línea y decidir en cada ocasión cuándo y cómo conectarlos. En el conmutador del hospital donde trabajaba mi abuela, esto generalmente significaba tener que lidiar con médicos y sus complejos de dioses, lo que creaba un entorno laboral extremadamente estresante, donde los trabajadores tenían un miedo constante de cometer errores, perder sus trabajos y, por lo tanto, no poder contribuir a los ingresos familiares, sin mencionar que su dignidad y autoestima estaban constantemente en peligro debido a explosiones inducidas por el ego de médicos sobrecargados de trabajo. Estas historias que escuché mientras crecía volvieron a la vida para mí al ver la “serie original no estadounidense con más tiempo en pantalla” de Netflix, *Las chicas del cable*, que explora las vidas recién feministas de las operadoras de conmutador telefónico en la década de 1920 en Madrid, España (Hopewell, 2020).

Finalmente, en cuanto a la obsesión y el glamour, el romance tardío de mi abuela resultó ser una fuerza bastante controvertida y disruptiva en nuestra familia. Para nosotros, ella, la figura de abuela sufrida y altruista sin fin, finalmente creó y mantuvo un espacio para su propia felicidad y realización personal (lo cual fue aún más conmovedor dado que seguía a un miserable primer matrimonio con mi abuelo que comenzó cuando ella era solo una niña de dieciséis años). Al principio, todos éramos muy críticos con su nueva relación y la fotografía glamorosa que la simbolizaba. Pero incluso aquellos que inicialmente estaban más molestos, como mi madre, finalmente desarrollaron un cariño por la imagen, quizás en parte debido a la hermosa alegría y felicidad que irradia, lo cual se intensificó aún más después de su fallecimiento. En última instancia, es el tipo de mujer y el tipo de encarnación femenina compleja y proto-feminista que, lamentablemente, queda marginada en la crítica cinematográfica de Rancière sobre *Vértigo* y *El hombre de la cámara* en su obra *Las distancias del cine*, lo que sugiere un posible correctivo para el patrón más amplio de la misma en su filosofía.

## Bibliografía

- Dent, M. (2019). The Last Five Glamour Shots Locations in the United States. *The New York Times*, 10 May 2019:
- Hall, J. (2017). St. Vitus' Women of Color: Dancing with Hegel. *Comparative and Continental Philosophy*, 9, 1, pp. 43-61.
- Hall, J. (2022). Dancing with 4E Cognitive Science and Human Science Psychology. *Middle Voices* 2(2), pp. 2-15.
- Hopewell, J. (3 de julio de 2020). How Netflix Grew Spain's Cable Girls as it Evolved Itself. *Variety*: <https://variety.com/2020/tv/global/netflix-cable-girls-season-five-finale-1234696813/>.
- Linderman, D. (1991). The Mise-en-Abîme in Hitchcock's 'Vertigo'. *Cinema Journal* 30, 4, pp. 51-74.
- Miller, D. A. (2018). Vertigo. *Film Quarterly* 62(2), pp. 12-18.
- Modleski, T (1988). *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Routledge.
- Pippin, R. (2017). The Philosophical Hitchcock: 'Vertigo' and the Anxieties of Unknowingness. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 161(4), pp. 293-298.
- Rancière, J. (2011). El vértigo cinematográfico: Hitchcock-Vertov y vuelta. En *Las distancias del cine*. Manantial: Buenos Aires.<sup>[10]</sup>
- Wood, R. (2009). Male Desire, Male Anxiety: The Essential Hitchcock. En M. Deutelbaum y L. Poague (eds.). *A Hitchcock Reader* (pp. 223-233). New York: Wiley-Blackwell.

## Notas

- [1] N. del T.: El artículo en su idioma original se denomina "Curing Hitchcock 's Vertigo:A Second Dance with Rancière". Es una publicación inédita que me ha permitido traducir el investigador Joshua M. Hall.
- [2] Esto es posiblemente el resultado, al menos en parte, de la herencia dialéctica hegeliana de Rancière, ya que previamente he explorado el mismo problema en Hegel. Puede consultar: Hall (2017, pp. 43-61).
- [3] Para dos ejemplos de esta crítica, véase: Wood (2009) y Tania Modleski (1988).
- [4] Véase Pippin (2017, p. 295).

- [5] Otra lectura feminista de la película también valora a Midge, incluyendo la siguiente observación: “En cierta medida, Midge equilibra, contrarresta el vértigo, endereza la vagancia, recupera la desalineación, media sobre y bajo estabilización, ella restaura el límite” (Linderman, 1991, p. 70).
- [6] Véase sobre el final alternativo de *Vértigo* a Miller (2018, p. 18).
- [7] Nota del traductor: Hall aquí utiliza la palabra “Intervals”, ya que el título de la versión inglesa es *Intervals of cinema*. Colocamos “Distancias” para que no pierda el sentido de lo que hace referencia el autor.
- [8] Para ver más sobre esto: Hall (2022, p. 6).
- [9] Véase Dent (2019).
- [10] N. del T.: Se ha optado por la edición castellana de la editorial Manantial para traducir de mejor manera los términos de la versión del libro inglesa que utiliza Hall.



**Disponible en:**

[/articulo.oa?id=82850128285012003](#)

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,  
España y Portugal  
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la  
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Joshua M. Hall, Leandro Cuellar (Trad.)

**Curando el vértigo de Hitchcock. Un segundo baile con Rancière**

Curing Hitchcock's vertigo. A second dance with Rancière

*Tabano*

núm. 24, p. 46 - 59, 2024

Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los  
Buenos Aires, Argentina

[mateobelgrano@uca.edu.ar](mailto:mateobelgrano@uca.edu.ar)

/ ISSN-E: 2591-572X

**DOI:** <https://doi.org/10.46553/tab.24.2024.p46-59>