

## Asedios, fantasmas e impunidad. Una comparación desde lo espectral entre *Vértigo* de Alfred Hitchcock y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel

Emilio Vilches Pino

Pontificia Universidad Católica de Chile  

<https://dx.doi.org/10.5209/arab.97516>

Recibido: 09/08/2025 • Aceptado: 07/10/2025

<sup>ES</sup> **Resumen.** Este artículo realiza un análisis comparativo de las películas *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) de Alfred Hitchcock y *La mujer sin cabeza* (2008) de Lucrecia Martel, desde la perspectiva de los estudios espectrales. A pesar de sus diferencias en términos de época, contexto cultural y artístico, ambas películas exploran temas relacionados con la memoria, la muerte y la justicia, utilizando la figura del espectro como un medio para profundizar en la interioridad de los personajes y en las dinámicas sociales que los rodean. Basado en un enfoque interdisciplinario que integra la crítica fílmica y la teoría espectral de Jacques Derrida, Mark Fisher y Avery Gordon, el estudio examina cómo los fantasmas en estas películas no son apariciones literales, sino representaciones de traumas e injusticias que influyen en el presente. A través de técnicas de *close reading* y la incorporación de referencias teóricas relevantes, se ofrece una comprensión más profunda de la manera en que lo espectral opera en estas obras, subrayando su pertinencia para los estudios culturales contemporáneos.

**Palabras clave:** cine; espectros; estudios espectrales; fantasma; justicia.

## <sup>EN</sup> Sieges, Ghosts and Impunity. A Spectral Comparison between Alfred Hitchcock's *Vertigo* and Lucrecia Martel's *The Headless Woman*

<sup>EN</sup> **Abstract.** This article carries out a comparative analysis of the films *Vertigo* (1958) by Alfred Hitchcock and *La mujer sin cabeza* (2008) by Lucrecia Martel, from the perspective of spectral studies. Despite their differences in terms of time, cultural context and art genre, both films explore themes related to memory, death and justice, using the figure of the specter as a means to delve into the interiority of the characters and the social dynamics that surround them. Based on an interdisciplinary approach that integrates film criticism and the spectral theory of Jacques Derrida, Mark Fisher and Avery Gordon, the study examines how the ghosts in these films are not literal apparitions, but representations of traumas and injustices that influence the present. Through close reading techniques and the incorporation of relevant theoretical references, a deeper understanding of the way in which the spectral operates in these works is offered, highlighting their relevance for contemporary cultural studies.

**Keywords:** cinema; ghosts; justice; specter; spectral studies.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. La mirada espectral. 3. Lo espectral en *La mujer sin cabeza*. 4. Lo espectral en *Vértigo*. 5. El espectro como visibilización de la impunidad. 6. Conclusiones. Bibliografía. Filmografía citada.

**Cómo citar:** Vilches Ponce, A. (2025). Asedios, fantasmas e impunidad. Una comparación desde lo espectral entre *Vértigo* de Alfred Hitchcock y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(1), 9-19.

## 1. Introducción

A primera vista, las películas *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) y *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) parecen no tener mucho en común. Proviene de épocas, países, presupuestos y contextos de producción diferentes: Hollywood frente a Argentina. Además, sus géneros y las visiones de sus directores también difieren significativamente. Sin embargo, un análisis más profundo revela que ambas películas comparten varios puntos en común y, desde cierta perspectiva, pueden ser examinadas a través de los estudios espectrales o *spectral criticism*.

*Vértigo*, dirigida por Alfred Hitchcock, es un thriller psicológico que narra la historia de Scottie Ferguson, un detective retirado con acrofobia que se obsesiona con una mujer llamada Madeleine, a quien sigue a pedido de su esposo, que también es amigo del detective. Scottie se enamora de ella. Después del aparente suicidio de Madeleine, Scottie descubre que ella y una mujer llamada Judy son la misma persona, y que todo ha sido parte de un complot para encubrir un asesinato.

Por otro lado, *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel, película ambientada en la pequeña ciudad de Salta, en la Argentina profunda, sigue a Verónica (Vero), una mujer de clase media alta que, tras atropellar accidentalmente a alguien, entra en una crisis que la lleva a cuestionar su realidad. Su entorno cercano intenta convencerla de que no ocurrió nada, aunque la narración sugiere lo contrario, sobre todo cuando aparece en un canal el cuerpo de un niño que Vero podría haber atropellado. De aquí en adelante, vemos la transformación de Vero, que, de estar aturdida por la culpa, pasa a ser una pieza activa de un engranaje que opera para hacer desaparecer cualquier indicio que pueda inculparla.

Ambas películas exploran la temática del crimen sin castigo –intencional uno, accidental otro–, donde la impunidad y la ausencia de justicia son temas centrales. Esta ausencia de justicia propicia la instalación de una realidad fantasmática que encubre la verdad, lo que permite abordarlas desde los estudios espectrales, un enfoque que ha ganado relevancia en los estudios literarios y culturales en las últimas décadas. Esta teoría ofrece herramientas valiosas para explorar de qué forma los productos culturales tratan temáticas como la justicia, la historia y la identidad, pero también son útiles para el análisis de la interioridad de los personajes y los motivos para actuar de una u otra forma. Así, el objetivo principal de este trabajo es explorar de qué manera las películas *Vértigo* y *La mujer sin cabeza* abordan la temática del crimen sin castigo a través de la figura del espectro, utilizando la teoría espectral como marco analítico. Específicamente, se propone analizar la representación del espectro en ambas películas, examinando cómo la presencia fantasmal se manifiesta no en términos de apariciones literales, sino como representaciones del pasado que influyen en el presente, ya sea de forma literal, simbólica o mental. Por otro lado, compararemos y contrastaremos las dos películas en términos de sus narrativas, identificando paralelismos y diferencias en la representación de lo espectral, y de qué modo estos elementos se utilizan para reflexionar sobre las estructuras individuales y sociales. Finalmente, buscamos contribuir al campo de los estudios culturales mediante la demostración de la utilidad de la crítica espectral como herramienta analítica en el cine, proporcionando nuevas perspectivas sobre películas que han sido generosamente estudiadas desde otros ángulos.

El presente artículo se basa en un enfoque metodológico interdisciplinario que combina la crítica fílmica con los estudios espectrales. La crítica espectral permite examinar de qué manera

las películas *Vértigo* y *La mujer sin cabeza* abordan temas como la justicia, el trauma y la memoria personal y colectiva a través de la figura del espectro. Este enfoque, fundamentado en las teorías de Jacques Derrida y sus desarrollos en la hauntología, proporciona un lente a través del cual se pueden analizar las narrativas de ambas películas y explorar la presencia de lo fantasmagórico no en términos de apariciones literales, sino como representaciones del pasado que siguen influyendo en el presente.

Este análisis utiliza conceptos clave de la teoría espectral, como el “asedio” y la “presencia ausente” para, a través de un análisis comparativo, identificar paralelismos y divergencias en la representación de lo espectral y proporcionar una comprensión más profunda de cómo ambos filmes utilizan esta temática para reflexionar sobre la condición humana y las estructuras sociales. Para llevar a cabo este análisis, utilizaremos técnicas de *close reading* filmico e integraremos referencias teóricas de estudiosos como Mark Fisher y Avery Gordon, así como trabajos previos de crítica cinematográfica y literaria. Este enfoque metodológico interdisciplinario no solo permite una exploración matizada de las películas en cuestión, sino que también contribuye al campo de los estudios culturales al demostrar la utilidad de la crítica espectral como herramienta analítica en el cine.

## 2. La mirada espectral

En las últimas décadas, los estudios culturales, literarios y cinematográficos han incorporado de forma notoria la perspectiva espectral, tanto es así que hoy en círculos académicos se habla del “giro espectral”. Este enfoque ofrece herramientas valiosas para explorar cómo los productos culturales abordan temas como la justicia, la historia y el trauma. Los espectros, en este contexto, no se limitan a apariciones fantasmagóricas en el sentido literal, sino que representan los ecos y las reverberaciones de eventos pasados que, aunque ausentes de la narrativa dominante, continúan influyendo y configurando el presente.

La base de las propuestas de los estudios espectrales proviene del filósofo francés Jacques Derrida, en especial de las ideas que expone en su obra *Espectros de Marx* (*Spectres de Marx*, 1993). El fantasma le sirve a Derrida para deconstruir la oposición entre el ser y el no ser, entre lo visible y lo invisible, entre lo sensible y lo no sensible, además de desbaratar las nociones sincrónicas y cerradas de lo temporal. Para Derrida, el espectro implica un cruce de temporalidades, pero, insistimos, no solo como el regreso sobrenatural de un muerto en forma de fantasma, sino también como el “asedio” de una figura o situación del pasado que afecta al presente y, eventualmente, al futuro. La finalidad última de la mirada espectral, para Derrida, es la justicia, que no puede ni debe ser solo para quienes están aquí y ahora, sino también debe incorporar a quienes han muerto como víctimas de cualquier tipo de violencia, y también para quienes no nacieron aún. Solo de esta forma, la justicia puede llevarse a cabo de forma plena.

Numerosos análisis que han ampliado los estudios de lo espectral rescatan ciertos puntos que Derrida plantea en su obra y los abren a nuevas perspectivas. Uno de estos pensadores es Mark Fisher, quien en el libro *Los fantasmas de mi vida* (*Ghosts of my life: Writings on depression, hauntology and lost futures*, 2014) desarrolla el concepto de hauntología, tomado de *Espectros de Marx*, y amplía sus campos de acción. Hauntología implica un juego de palabras entre *haunt* y ontología, y plantea que el espectro no es un ser en sí mismo, “pero señala una relación con lo que ya no es más o con lo que todavía no es” (Fisher, 2018, p. 44). Para Fisher la hauntología debe pensarse como “la agencia de lo virtual, entendiendo al espectro no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir (físicamente)” (Fisher, 2018, p. 44).

La palabra *haunt* no tiene traducción literal, pero es frecuentemente traducida como “encantar” o “frecuentar”, “perseguir”, es decir, hacer o practicar algo constantemente, de forma repetida, con el riesgo de que dicho hábito se convierta en obsesión. Es lo que Derrida llama “asediar” y es una de las características fundamentales del espectro. En los estudios espectrales, que siguen siendo mucho más frecuentes en la academia anglosajona que en la hispanoamericana, *haunting* se refiere a esto, al “asedio” propio del espectro.

Otro libro ineludible del llamado giro espectral es *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* (1997) de Avery Gordon, donde define al fantasma como la evidencia de un malestar, una figura real y concreta que nos recuerda que ciertas situaciones merecen nuestra atención. Dice Gordon:

The ghost is just the sign, or the empirical evidence if you like, that tells you a haunting is taking place. The ghost is not simply a dead or a missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life. (Gordon, 2008, p. 8)

Las ideas de Gordon han tenido un gran impacto sobre todo en las ciencias sociales y en la sociología, donde la figura del espectro ha servido para estudiar a refugiados políticos, inmigrantes ilegales, personas sin hogar, y una serie de individuos que viven en condiciones de invisibilidad social. No es tema de este artículo profundizar en esta interpretación conceptual, pero sí es importante para nosotros rescatar de las ideas de Gordon el sentido político que puede adquirir el espectro, y también nos serán útiles para contextualizar algunas ideas propuestas por autores y autoras que han interpretado estas películas anteriormente. A modo de síntesis de este ineludible brazo de los estudios espectrales nos sumamos a lo expuesto en *El espectro, en teoría* por Alberto Ribas-Casasayas:

Gordon representa al fantasma de una manera que conecta lo reprimido psicológicamente con lo reprimido políticamente. Lo fantasmal es ese material excluido del registro histórico y también de la memoria racional y consciente. Lo fantasmal es también ese material que las violencias de la modernidad vuelven marginal. (Ribas-Casasayas, 2019, p. 12)

Otra rama útil para estudiar a lo espectral en los productos culturales es la psicología. Los fantasmas tienen mucho que ver con lo mental, con asedios del pasado (o de un futuro que demora en llegar) y que toma forma mediante una proyección en un ente o en un malestar muchas veces inexplicable. Es lo que, durante toda su bibliografía, Freud llama el retorno de lo reprimido, que ha sido expulsado de la consciencia y vuelve, en este caso, en forma de asedio o de fantasma. Muertos sin duelo o traumas que no han sido exteriorizados, los fantasmas mentales pueden asediar hasta provocar una alienación o una psicosis.

La “teoría del fantasma” de Nicolas Abraham y María Torok, psicoanalistas parisinos de origen húngaro que en *La corteza y el núcleo* (1978) llaman “fantasma” al efecto psíquico negativo que un miembro de la familia tiene sobre uno o más de sus descendientes<sup>1</sup>. Torok y Abraham expusieron que ciertos pacientes manifestaban a través de ellos mismos la presencia de un ancestro que había creado una “cripta” durante su vida: un secreto, un acto no revelado, un acto inconfesable, etc., que no había sido procesado en la psique de quien vivió esa experiencia traumática y lo reprimió. Ese secreto surge debido a la vergüenza, la pérdida o la injusticia y se instala dentro de esa persona en un “ataúd secreto”, en una “cripta” y afecta a sus descendientes, que se ven afectados por el “efecto fantasma”. Así, los miembros de generaciones posteriores sufren el asedio de un “fantasma psíquico”. Este tipo de fantasma es particularmente flexible en sus aplicaciones en la literatura y los estudios culturales, pues se puede relacionar con la llamada posmemoria o al trauma transferido de padres a hijos en dictaduras, pero también a la presencia de padres o madres castradores que, vivos o muertos, asedian a sus hijos y, de cierta forma, los empujan a repetir su camino.

La crítica cinematográfica también ha echado mano de las teorías de lo espectral para ampliar los análisis de las obras de este corpus. En efecto, tanto *Vertigo* como *La mujer sin cabeza* han sido enfocadas en algún momento desde esta perspectiva, aunque no de forma muy frecuente ni con la suficiente profundidad.

<sup>1</sup> Derrida era seguidor de su trabajo, que fue muy influyente en su concepción del fantasma. Incluso prologó durante los años setenta más de un libro de Torok y Abraham.

### 3. Lo espectral en *La mujer sin cabeza*

La película *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel ha sido objeto de un extenso análisis crítico y académico, predominantemente interpretada como una metáfora de las prácticas de ocultamiento y la impunidad durante la dictadura militar argentina entre 1976 y 1983. Martel ha expresado en entrevistas su intención de reflejar esta impunidad y la complicidad civil a través de esta película, motivada por una serie de atropellos sin culpables condenados ocurridos a principios de los años noventa, cuando la clase acomodada de su país comenzó a adquirir vehículos 4x4. Estudios destacados incluyen el artículo “Memorias y (des)memorias de la dictadura. Una lectura de *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel” (2019) de Marta Casale, que amplía la interpretación de la película desde las víctimas de la dictadura hacia todas las víctimas del sistema neoliberal. Otro artículo es “Memoria e impunidad a través del imaginario cinematográfico: *La mujer sin cabeza* y *El secreto de sus ojos*” (2011) de Ana Moraña, que examina la corrupción de la justicia argentina a través de las medidas tomadas durante los crímenes políticos de los setenta y ochenta, y su impacto en décadas posteriores.

Una tercera investigación que destacamos es *The Cinema of Lucrecia Martel* (2016), libro de Deborah Martin que analiza en profundidad cada película de la directora argentina, y dedica un capítulo completo, titulado “*La mujer sin cabeza*: haunting and community”, para analizar de forma simbólica la película, ofreciendo el estudio más completo hasta la fecha sobre la obra y un notable acercamiento hacia lo espectral. Su tesis se centra en la metáfora dictatorial, pero incorpora la figura del fantasma derridiano como eje de denuncia:

In Derrida's thinking, the spectre returns to demand justice by confronting us through its gaze. The little boy who goes missing, whose body is found in the canal, and the subsequent cover-up orchestrated by Vero's family, recall the 30,000 victims of state terror during Argentina's military dictatorship, and the regime's dumping of bodies in the River Plate. (Martin, 2016, pp. 141-142)

Martin propone, entonces, una idea bastante aceptada acerca de la película como una metáfora de las víctimas de la dictadura trasandina, pero lo hace considerando al chico que aparece flotando en el canal como una representación espectral de esas víctimas. Martin incorpora de esta forma las ideas de Avery Gordon del espectro como símbolo de estas figuras invisibilizadas social y políticamente. Por otro lado, en su artículo “Los espantos” (2009), Silvia Schwarzböck también aborda el tema del fantasma, pero esta vez desde una perspectiva de clase, basándose en las palabras de la misma Lucrecia Martel, quien señaló en una entrevista con Mariana Enríquez:

la alienación entre clases sociales es tan grande que ellos, los otros, son fantasmas. Se trata, claro, de una visión infantil y enloquecida. Es tan ajeno a uno ese cuerpo, el color de esa gente, que en su locura la tía Lala los emparienta con los espantos. Yo eso no lo he inventado. (Martel ctd. en Enríquez, 2008, p. 171).

Desde esta perspectiva, el fantasma representa a la clase social inferior, invisible para la clase superior, que la considera fantasmal, sobrenatural. Ambas interpretaciones del fantasma en *La mujer sin cabeza* –el fantasma como víctima de la dictadura y como metáfora de las clases desprotegidas– convergen en un punto: en ambos casos, el fantasma es una víctima de la violencia, ya sea por el régimen totalitario o por la imposición del sistema neoliberal; una víctima política o social de una realidad argentina que puede extrapolarse a cualquier país latinoamericano. De hecho, Latinoamérica ha sido particularmente fértil para estudiar este tipo de fantasma propuesto por Gordon en *Ghostly Matters*, tal como señala Alberto Ribas-Casasayas:

Las nociones de lo espectral o fantasmal adquieren una dimensión especial cuando se aplican al marco hispanoparlante, debido a una serie de cuestiones interrelacionadas entre sí: la violencia en el pasado, ya sea el período colonial o el más reciente, y el imperativo ético de la memoria frente a la aplicación de políticas de olvido o silenciamiento de este pasado. (Ribas-Casasayas, 2019, p. 13)

Pero ¿por qué analizar esta película desde lo espectral y relacionarla con las víctimas de las violencias políticas y sociales? ¿Por qué no limitarse a su interpretación literal: una mujer acomodada protegida por una red informal de impunidad tras un asesinato accidental? Primero, por el contexto en el que emerge, en el que numerosas películas y obras literarias argentinas han incorporado la figura del fantasma para visibilizar a las víctimas de dichas violencias, como evidencia el artículo “Vuelven los muertos: Formas de lo espectral en la Argentina de la posdictadura” (2019) de Fernando Reati, que hace el ejercicio de comentar una serie de obras argentinas que incorporan al fantasma con una función política. Aunque Reati no incluye *La mujer sin cabeza* en su estudio (porque no tiene literalmente fantasmas “reales”), la película contiene elementos espectrales en distintas dimensiones, y el fantasma como metáfora recorre toda la narrativa.

Volviendo a la hauntología derridiana definida por Mark Fisher como aquello que actúa sin existir físicamente (2018, p. 44), debemos considerar también la paradoja temporal que implica el espectro. Fisher señala que la hauntología apunta hacia dos direcciones:

La primera remite a lo que ya no es más, pero permanece como una virtualidad que en realidad es, como la traumática ‘compulsión a repetir’ un patrón fatal. El segundo sentido remite a lo que todavía no ha ocurrido, pero que ya es efectivo virtualmente: un atractor (...) o una anticipación que influye sobre el comportamiento presente. (Fisher, 2018, p. 45)

En *La mujer sin cabeza*, el niño muerto actúa como fantasma no solo como el símbolo de las víctimas de la dictadura que propone Martín, sino que en todas las direcciones o sentidos que propone Fisher. Su muerte, antes de ser confirmada con su cadáver, “asedia” a Verónica, manteniéndola en un estado de shock y ruptura sensorial con lo que la rodea. El asedio del niño muerto “actúa sin existir”. Su muerte (real) para Verónica y sus allegados depende de la aparición del cuerpo: sin cuerpo no hay muerto. En este sentido, la ausencia del cadáver actúa en la cabeza de Vero como ese futuro que se demora en llegar, en esa aparición traumática que todavía no ha ocurrido, algo que podemos relacionar con las palabras de Derrida en la película *Ghost Dance* (McMullen, 1983) cuando plantea que “estar poseído por un fantasma significa recordar algo que no se ha vivido, pues la memoria es el pasado que nunca ha tomado la forma del presente” (Derrida, 1983).

Esa figura espectral “que nunca llega” asedia el presente y afecta el futuro, pues el asedio puede concretarse en un espectro que toma forma real. Slavoj Žižek ilustra esto en *Bienvenidos al desierto de lo real* (2002) con el ataque a las Torres Gemelas por parte del terrorismo islámico, considerado un fantasma que asediaba a Estados Unidos desde mucho antes. En otras palabras, el fantasma puede originarse en la consciencia y proyectarse en una imagen o situación de la realidad del sujeto, eventualmente enfrentándose a lo Real (Žižek). ¿No es esto lo que ocurre con Verónica cuando aparece el cuerpo del niño muerto en el canal? El asedio del espectro se materializa en ese cadáver, el fantasma toma cuerpo y adquiere un nombre, una identidad. Para Vero y sus cercanos, es momento de borrar sus huellas, de volverla invisible.

#### 4. Lo espectral en *Vértigo*

En *Vértigo*, lo espectral está frecuentemente vinculado por la crítica a la obsesión y la recreación de una pérdida por parte de Scottie, el detective protagonista que sufre de acrofobia. La figura de Madeleine, tanto en vida como después de su “muerte”, se mantiene como una presencia constante que lo domina y asedia, exacerbando su incapacidad para diferenciar entre realidad y simulacro. La película sugiere que lo espectral es una construcción mental, una proyección de los deseos y miedos internos, pero también una forma de posesión y control. Kriss Ravetto-Biagioli y Martine Beugnet observan:

In *Vertigo* we are confronted by so many ghosts it is almost impossible to discern between actual apparitions and their countless simulations. For haunting takes vertiginous turns in the film. Indeed, the protagonist, Scottie, is haunted by an idealized vision of a woman (Madeleine), who is haunted by her great-grandmother, Carlotta Valdes, who is haunted by

the powerful man who takes their child from her and raises it with his wife. Haunting quickly transforms into possession: Madeleine is possessed by the ghost of Carlotta who leads her to suicide; Scottie is possessed by Madeleine whose death leads him into madness. (Ravetto-Biagioli y Beugnet, 2019, p. 231)

Aunque muchos de estos juegos de posesión, control y asedio que mencionan Ravetto-Biagioli y Beugnet son producto de las maquinaciones de Elster, marido de Madeleine, lo espectral sigue actuando como motor de la obra, algo en lo que concuerda Carmen María López al señalar que “la existencia fantasmal se da en Hitchcock en una triple puesta en abismo: Carlota Valdés, bisabuela de Judy, es el fantasma sobre el cual se sustenta la trama urdida por Elster” (López, 2017, p. 284). La figura del fantasma es, según estas ideas, el sustento de todo el entramado de conflictos, simulacros y engaños que atraviesan la película. En España, de hecho, *Vertigo* fue traducida y exhibida con el título *De entre los muertos*<sup>2</sup>, nombre justificado por el “regreso” de Carlota Valdés en el cuerpo de Madeleine, así como por el regreso de Madeleine en el cuerpo de Judy. La escena que mejor refleja ese “regreso desde la muerte” es cuando Judy se presenta ante Scottie vestida y peinada como Madeleine, envuelta en un halo verdoso, como si fuera “una imagen cinematográfica brumosa, extraída de una cinta de fantasmas” (Cabrejo, 2023, s/n).

Esta “aparición” que trae de vuelta al fantasma de Madeleine (corporizado en Judy), desde la perspectiva de Scottie, tiene que ver con la proyección en una “pantalla” exterior (Derrida) del *haunting* que sufre el detective. Desde que Scottie sale del hospital mental, es asediado mentalmente por el fantasma de Madeleine. Recorre los lugares donde estuvieron juntos y cree verla en otras mujeres con cierto parecido: ella es una ausencia muy presente, o lo mismo, una presencia que no está presente. Cuando conoce a Judy, busca transformarla en Madeleine, repetirla, reproduciendo su apariencia de forma exacta. Cuando finalmente lo consigue, ha logrado exteriorizar el fantasma que llevaba adentro, creando una imagen física de su obsesión, tal como señala Renata Salecl:

Esas visiones de Scottie, poseídas por un aura feérica, mágica, irreal, regresan para concentrarse en la Madeleine resucitada ante sus ojos. Él se convierte en el espectador de su obra cumbre [...], en el hombre que aprecia en Judy los rasgos de una mujer que en verdad no existe. (Salecl, 2002, p. 59)

En la misma línea, Carmen María López observa que la representación de la mujer amada “no depende tanto de ella misma cuanto del fantasma que Scottie construye [...] El rostro real y su máscara apela a la tensión entre Madeleine-Judy, con el consecuente engaño y falsificación que implica dotar de vida a un ser irreal” (López, 2017, p. 284).

En *Vértigo*, el espectro disloca categorías temporales y ontológicas, con la presencia de muertos en cuerpos de vivos, asedios del pasado que afectan el presente, y proyecciones de fantasmas en pantallas externas que abren la puerta a otra fractura subjetiva: Scottie queda atrapado, incapaz de proyectar un futuro, preso en un espiral de acciones repetitivas (la caída, la muerte, la escena del campanario). La escena más citada sobre esta cualidad fantasmagórica del regreso del pasado en *Vértigo* es cuando, tras la “resurrección” de Madeleine en el cuerpo de Judy, Scottie y ella se abrazan y besan, mientras la cámara gira alrededor de ellos, mostrando la habitación, luego el campanario, escenario del “suicidio” de Madeleine y posteriormente del de Judy, y luego vuelve a aparecer la habitación. Esta escena muestra el retorno del campanario como el asedio del fantasma; una proyección del fantasma mental de Scottie somatizado en una pantalla externa. Como plantea Derrida, el espectro insiste, asedia, repite; siempre regresa. Insiste en la existencia.

La “teoría del fantasma” de Abraham y Torok, que explicamos ya en sus rasgos generales, también es útil para enriquecer la lectura de *Vértigo*. En el libro *La corteza y el núcleo (L'écorce et le noyau: Essai de métapsychologie, 1978)* llaman “fantasma” al efecto psíquico que un miembro

<sup>2</sup> Traducción directa de la novela en la que está basada la película, *D'entre les morts* (1954), escrita por Pierre Boileau y Thomas Narcejac.

de la familia tiene sobre uno o más de sus descendientes. En otras palabras, un ancestro que crea una “cripta” (un dolor reprimido, un trauma, un secreto) durante su vida y la deposita en su descendencia, que se ven afectados por un “fantasma psíquico” (Abraham y Torok, 2005, pp. 370-375). Esta forma de asedio espectral es el que ejerce Carlota Valdés sobre Madeleine, o al menos es lo que concluye el detective tras terminar por creer las historias de Elster.

En un momento de la historia, cuando Scottie está intentando investigar sobre la mujer que sigue, nos enteramos a la pasada de la historia trágica de Carlota Valdés: un día, por algún motivo, su marido millonario la expulsa de la casa y además le quita a su hija pequeña. Carlota se vuelve la “triste Carlota” y después la “loca Carlota”, que vaga por las calles preguntando a los transeúntes si habían visto a su hija, hasta que un día decide suicidarse saltando a las aguas de la bahía de San Francisco. La “cripta” de Carlota es este dolor, este trauma relacionado con la pérdida, que habría heredado a Madeleine. En la escena en que la falsa Madeleine se arroja a la bahía, lo que hace es repetir (otra vez la repetición) la historia de Carlota. Este antepasado de Madeleine se ha transformado en un fantasma psíquico y afecta su vida. Claro, todo esto desde el punto de vista de Scottie y de los espectadores, que aún no se enteran de la trama urdida por Elster. Y el hecho de que más adelante se descubra la verdad, no quita que los efectos de lo espectral sean los que carguen con la intriga de la película. Es más, Scottie de cierta forma también repite, y esta vez de forma genuina, la tragedia de Carlota. Al salir del hospital mental vaga por las calles buscando a Madeleine, tal como Carlota buscaba a su hija, y su historia termina no con su suicidio, pero sí con el de Judy, lo cual también es una repetición espectral de un destino trágico que afectará su presente.

## 5. El espectro como visibilización de la impunidad

Sabemos que, tanto en *La mujer sin cabeza* como en *Vértigo*, los fantasmas asedian a sus protagonistas y afectan sus realidades. Ambos personajes, poseídos por esos fantasmas, vuelven a los lugares que los atormentan: Vero al pueblo y a la ruta donde ocurrió el atropello, y Scottie a los lugares donde estuvo con Madeleine. Sin embargo, hay muchos otros puntos de unión espectral entre estas dos películas.

En primer lugar, está el tema del muerto que regresa. *Vértigo* se articula en torno a este regreso “de entre los muertos”: primero Carlota Valdés en el cuerpo de la falsa Madeleine, luego el fantasma interno de Scottie corporizado en la falsa Madeleine y que busca repetir en Judy (con el collar como hilo conductor de todas estas apariciones: lo usaba Carlota, luego la falsa Madeleine, aparece en el sueño de Scottie y finalmente delata el simulacro de Judy). *La mujer sin cabeza* también presenta el regreso del muerto, no solo por el asedio mental del espectro que provoca la desorientación temporal de Vero, sino también por el cuerpo que el canal trae de vuelta. El niño muerto, cuya desaparición era una especulación, toma forma cuando su cadáver bloquea una salida de agua y es encontrado. El hecho de que el cuerpo aparezca en el agua es una de las razones por las cuales Deborah Martin asocia su aparición con los asesinados durante la dictadura, arrojados al mar o al río, como narran obras literarias chilenas y argentinas como *Mapocho* (2002) de Nona Fernández.

*La mujer sin cabeza* ofrece varias pistas sobre la presencia del fantasma. Por ejemplo, tras el accidente, mientras Vero es trasladada en automóvil al servicio de salud, una motocicleta sin conductor visible conduce inexplicablemente junto a la ventana del vehículo. Esta escena recuerda a *Carnival of Souls* (En España *El carnaval de las almas*, Herk Harvey, 1962), cuando la protagonista ve por primera vez la cara de la muerte a través de la ventanilla (11:50”). Las conexiones entre *Carnival of Souls* y *La mujer sin cabeza* son varias: la mujer rubia, el accidente, el cuerpo rescatado del agua. La misma Lucrecia Martel ha reconocido en entrevistas la influencia de este filme de terror de serie B en su película. Curiosamente, *Carnival of Souls* también hace referencia a *Vértigo*, como cuando la protagonista rubia elige un traje gris, similar al de Madeleine.

Otra pista en *La mujer sin cabeza* son las intervenciones de Lala, la abuela con Alzheimer, que, mientras ve antiguos videos familiares junto a Vero, reconoce a “la Genoveva”, asegurando que es imposible que ella esté ahí, porque para la fecha de ese video ella “ya estaba muerta”.

Pero la escena más explícita ocurre cuando Lala le dice a Vero: “No los mires. Está llena la casa. Son espantos. Ya se están yendo. No los mires. No los mires y se van”, justo cuando un niño, aparentemente el hijo de la sirvienta, aparece en la mirada (desenfocada) de Vero. Esta escena apoya la teoría de Silvia Schwarzböck, quien plantea que el fantasma de la película es ese niño, que viene a simbolizar a su clase social (2009, pp. 170-171). Pero también podría interpretarse que Lala es capaz de percibir a los fantasmas que asedian a Vero, ya que estas escenas ocurren cuando están solas en la habitación. (En realidad, en la primera escena citada también hay una sirvienta indígena, pero ella, en concordancia con lo planteado por Schwarzböck, es como si fuera invisible.)

Otro punto en común es la apariencia de Vero, cuyo cabello es similar al de Madeleine (y también al de Mary Henry en *Carnival of Souls*). No solo el cabello rubio es similar, sino que en ambas películas lo tiñen de castaño: el cambio de color de pelo implica un ocultamiento del delito cometido. Judy en *Vértigo* se tiñe el cabello para ocultar que es la misma persona que Scottie conoció como Madeleine; en *La mujer sin cabeza*, Vero cambia su color de pelo en el momento en que definitivamente decide ocultar lo ocurrido y desligarse de su responsabilidad. Natalia Christofolletti Barrenha señala en el artículo “*La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y el mecanismo del olvido en el pasado y el presente”:

El pelo rubio de Vero es una referencia a Kim Novak, que en *Vértigo* teñía de castaño su melena dorada para huir de la identidad de Madeleine y de la coautoría de un asesinato. En *La mujer sin cabeza*, sabemos, gracias al elogio de una amiga, que Vero acaba de teñir su pelo de rubio, color que mantiene durante todo el desorden que la atraviesa. Cuando las cosas vuelven a su lugar, ella tiñe su cabello de castaño (su color natural) y, libre de la mujer rubia que atropelló a una persona, vuelve a su vida habitual. (Christofolletti Barrenha, 2012, p. 650)

Otro punto en común importante es que en ambas películas hay una víctima, un muerto cuyo asesinato queda sin pagar. Hay impunidad. La diferencia radica en cómo se orquesta esa impunidad: en *Vértigo*, a través de un criminal interesado en el dinero, un tipo inteligente que dirige un teatro ante los ojos de Scottie para justificar un aparente suicidio; en *La mujer sin cabeza*, se da mediante una red de protección basada en la posición social de Vero y la condición de pobreza de la víctima. Silvia Schwarzböck compara precisamente la impunidad en la película de Martel con los villanos de las películas de Hitchcock:

Cuando el dispositivo del encubrimiento no requiere ni del villano ni del falso culpable (la fórmula clásica), es porque la impunidad depende más de la posición social del autor del delito que de su capacidad para la puesta en escena. La impunidad de la que goza el culpable no es producto de su inteligencia. La consigue por ser quien es (...) El modelo hitchcockiano se vuelve anacrónico por ser excesivamente virtuoso. El modelo contemporáneo de la construcción de impunidad consiste más bien en un dispositivo descentrado, sin villanía deliberada. (Schwarzböck, 2009, pp. 167-168)

La inteligencia de Elster y la red de protección socioeconómica de Vero instalan una realidad fantasmática, simulada, que oculta la realidad donde son culpables. Frente a la justicia y la sociedad, ellos son inocentes, y sus respectivas coartadas serían barreras infranqueables, si no fuera por el fantasma. Y aquí es donde abordamos la función del espectro en las películas analizadas. En ambas, el espectro retorna para hacer visible esa impunidad. En *Vértigo*, de no ser por la aparición de Judy en la segunda mitad del film y el asedio del fantasma que lleva a Scottie a encontrarla, no nos enteraríamos del crimen orquestado para asesinar a la verdadera Madeleine, ni tampoco de quienes son los culpables. Y en *La mujer sin cabeza*, si el cuerpo del niño no regresara, quedaría la historia sellada en que Vero mató a un perro y nada más. El espectro, en ambos casos es una figura que derriba las certezas de impunidad y la denuncia al hacerla visible ante los ojos de los protagonistas y los espectadores.

Aquí podemos volver a Derrida y su perspectiva sobre la justicia. El filósofo francés argumenta que la justicia verdadera, más allá de las leyes, no es posible sin el fantasma de los muertos en impunidad:

Ninguna justicia –no digamos ya ninguna ley, y esta vez tampoco hablamos aquí del derecho– parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad más allá de todo presente vivo, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias. (Derrida, 2023, p. 12)

Y si bien en la película tanto Elster como Vero quedan sin castigo ante la ley, sí lo tienen ante la mirada del público. La visibilización es la desactivación de la impunidad y al mismo tiempo la activación de la reflexión acerca del rol de la justicia en crímenes de género (como en *Vértigo*) y por omisión (como en *La mujer sin cabeza*). Y no solo eso. El fantasma asedia, repite, insiste, y siempre nos mira sin que lo veamos. En la escena final de *La mujer sin cabeza*, cuando Vero llega a un encuentro social con sus amigos y familia, la cámara se desenfoca y el sonido sube y baja, como en un efecto de vértigo, que resulta también espectral, dado el uso que le da al desenfoque Martel a lo largo de la película. ¿De quién es esa mirada espectral? ¿No es posible, acaso, que sea la mirada del espectro que mira a Vero, como avisando que estará allí para siempre?

## 6. Conclusiones

Las películas *Vértigo* y *La mujer sin cabeza* demuestran cómo el enfoque espectral puede enriquecer el análisis cinematográfico, revelando las complejas interrelaciones entre crimen, trauma y justicia. Aunque provenientes de contextos y épocas muy diferentes, ambas obras cinematográficas comparten la representación de la impunidad y el retorno de los muertos como formas de asedio mental que afectan a sus protagonistas. En *Vértigo*, el espectro de Madeleine que provoca la obsesión de Scottie (o más bien, la obsesión que proyecta al espectro) produce la revelación del plan detrás del asesinato, mientras que en *La mujer sin cabeza* el espectro del niño atropellado que asedia a Vero simboliza las víctimas invisibles de una estructura social injusta y pone al descubierto la red de protección que se levanta alrededor de una mujer acomodada. El uso del enfoque espectral permite visibilizar estas capas de significado, conectando lo psicológico con lo político y mostrando cómo los fantasmas del pasado continúan influyendo en el presente y, al mismo tiempo, permite desbaratar la realidad simulada y fantasmática instalada para perpetuar la impunidad.

Derrida, uno de los más influyentes teóricos de la espectralidad, subraya la importancia del fantasma como un elemento que desafía las categorías binarias de vida y muerte, materialidad e inmaterialidad, y una serie de dicotomías que se rompen y juxtaponen, y al hacerlo crean un espacio nuevo, un umbral que abre nuevas posibilidades de mirada. Al aplicar esa mirada a historias como las de estas películas, donde existen muertos que no deberían haber fallecido y culpables impunes, podemos ver de forma más clara que la justicia auténtica no es posible sin la memoria de aquellos que han sido víctimas de verdugos sin castigo. La aparición de estos fantasmas, sean psíquicos o externos, no solo exponen las fallas del sistema y evidencian las capas de realidad simulada e instalada como manto de protección, sino que también nos invitan a cuestionar las narrativas de poder y la capacidad de la sociedad para enfrentar sus propias sombras, y esto podemos hacerlo a través del arte, la política, la historia, la literatura y, por supuesto, del cine.

Por último, al comparar estas dos películas desde esta mirada, demostramos que lo espectral es aplicable como herramienta de análisis en obras de distintas épocas y contextos. Y si bien el cine latinoamericano es más propenso a incluir a fantasmas y espectros con funciones políticas, debido al pasado colonial del continente, sometido también a diversas dictaduras civiles y militares, de todos modos tiene conexiones con los espectros del cine venido desde el hemisferio norte, que suelen tener rasgos asociados más a lo sociológico y a lo psíquico. Los espectros ciertamente poseen características más marcadas en cada cultura y en cada época, pero los

miedos, traumas y conflictos psíquicos del humano, son universales. Y también son universales el crimen y la impunidad. Los fantasmas repiten y se repiten, y el ser humano ni ayer ni hoy ha logrado escapar de su asedio.

## Bibliografía

- Abraham, N., & Torok, M. (2005). *La corteza y el núcleo*. Amorrortu Editores.
- Cabrejo, J. C. (19 de junio de 2023). Vértigo (1958): ¿Qué nos dice sobre el cine? *Ventana indiscreta*. <https://www.ventanaindiscreta.ulima.edu.pe/post/ensayo-v%C3%A9rtigo-1958>
- Casale, Marta. (2021). Memorias y (des)memorias de la dictadura. Una lectura de *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (95), 121-134. <https://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi95.3913>
- Christofolletti Barrenha, N. (2012). *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y el mecanismo del olvido en el pasado y el presente. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, (10), 643-652. <https://doi.org/10.12795/comunicacion.2012.v01.i10.51>
- Derrida, J. (2023). *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (5. ed.). Editorial Trotta.
- Enríquez, M. (17 de agosto 2008). La mala memoria. *Radar/Página12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-17.html>
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Caja Negra.
- Gordon, Avery. (2008). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. University of Minnesota Press.
- López, C. M. (2017). Reescribir el vértigo (de entre los vivos): La impronta cinematográfica de Hitchcock en *Así empieza lo malo* de Javier Marías. *Signa*, 26, 269-289. DOI: [10.5944/signa.vol26.2017.19956](https://doi.org/10.5944/signa.vol26.2017.19956)
- Martin, D. (2016). *The cinema of Lucrecia Martel*. Manchester University Press.
- Moraña, A. (2011). Memoria e impunidad a través del imaginario cinematográfico: La mujer sin cabeza y El secreto de sus ojos. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (73), 377-400. DOI: [10.2307/41407244](https://doi.org/10.2307/41407244)
- Ravetto-Biagioli, K., & Beugnet, M. (2019). Vertiginous Hauntings: The Ghosts of *Vertigo*. *Film-Philosophy*, 3, 227-246. DOI: [10.3366/film.2019.0114](https://doi.org/10.3366/film.2019.0114)
- Reati, F. (2019). Vuelven los muertos: Formas de lo espectral en la Argentina de la posdictadura, en A. Buschmann & L. C. Souto (Eds.), *Decir desaparecido(s): Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, (pp. 107-126). LIT Ibéricas 16.
- Ribas-Casasayas, A. (2019). El espectro, en teoría. *iMex*, 16, 8-20. DOI: [10.23692/iMex.16](https://doi.org/10.23692/iMex.16)
- Salecl, Renata (2002). *(Per)versiones de amor y de odio*. Siglo Veintiuno Editores.
- Schwarzböck, S. (2009). Los espantos. *Kilómetro 111*, 8, 166-171.
- Žižek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal.

## Filmografía citada

- Hitchcock, A. (Director). (1958). *Vertigo* [Película]. Paramount Pictures.
- Harvey, H. (Director). (1962). *Carnival of Souls* [Película]. Herts-Lion International Corp.
- Martel, L. (Directora). (2008). *La mujer sin cabeza* [Película]. El Deseo S.A.
- McMullen, K. (Director). (1983). *Ghost Dance* [Película]. BFI Production.