

Antoni Figuera

Si com volia Rilke: “la bellesa és el començament d’allò terrible que encara podem suportar”; i “el sinistre és allò que, tot i que ha de romandre ocult, s’ha revelat” (com afirmava Schelling), haurem de convenir que “el sublim” -categoria màxima a la qual probablement aspira tota obra artística, una de les fites de la qual serà, per cert, *Vértigo* -se situaria just en la frontera de la “bellesa” (Eros) i del “sinistre” (Thanatos), sobrepasant-los tots dos; s’articularia de manera que “el sublim” representaria la superlativització de la “bellesa” (el seu grau màxim d’optimització i mostració: l’“amor constante más allá de la muerte” de Quevedo); i “el sinistre” suposa-

cutible i arriscada interpretació d’Eugenio Trias- donarien com a resultat una estreta condensació temàtica de motius hitchcockians - *Vértigo*, una altra vegada- emparellats per oposició: l’amor i la mort; la realitat i el somni; l’ordre i el caos: la lluita, en darrera instància, entre la lògica del que és habitual i l’atzar de la ficció. (com assenyalava ja fa alguns anys el crític José Ma. Carreño al seu interessant intent d’introducció a la personalitat cinematogràfica del director anglès).

L’univers de Hitchcock és un món en aparença normal i rutinari -recordem l’ambient gairebé de poble que envolta els habitants de Bahía Bodega a *Los*



fin”- li corresponen uns correlats anímics en els quals recolza l’imprevist -el revers del tapís de què parla Henry James-; l’absurd que, impensadament, pot botar en la situació o circumstància més vulgar. (Per ampliar el registre de protagonistes hitchcockians podem recordar el Farley Granger d’*Extraños en un tren*, el Henry Fonda de *Falso culpable*, o el Cary Grant de *Con la muerte en los talones*).

Aquest univers, a mig camí entre Borges i Kafka, i en el qual la contradicció, el recel i el dubte es tenyeixen amb la màscara de la més quotidiana de les aparences (equidistant tant de la intemporalitat còsmica de les “ficcions” de l’autor argentí com de la crispació existencial de l’escriptor txec, del qual el distància un soterrat sentit de l’humor), esdevé un tot artístic compacte i ferriament estructurat, regit per les seves pròpies lleis internes i aliè a qualsevol modificació exterior que no li vengui imposada per la mateixa estructura del relat.

I aquesta línia de demarcació subtil, inaprehensible, impossible de delimitar de vegades, entre “sublim” i “sinistre” o entre “sinistre” i “bellesa”, si seguim la classificació taxonòmica plantejada per Eugenio Trias a l’entorn de les diferents disposicions de l’estètica, la podem trobar equitativament repartida a tota la filmografia hitchcockiana. Per posar només uns exemples: *La ventana indiscreta* respondria a la categoria de “bellesa” pel que té de reflexió metalingüística sobre el tema “el cine dins del cine”; *Psicosis* i *Los pájaros* pertanyerien a la categoria de



ria en definitiva la transgressió dels codis sobre els quals la categoria de “bellesa” es fonamenta (el també quevedesc: “todas hieren, la última mata”).

Sumades les tres categories estètiques -sempre des de la molt particular, dis-

pájaros- que, de sobte, esclata de manera totalment forassenyada i eruptiva; univers que, per contra, recolza sobre la base d’unes equacions mentals (un altre pic l’opinió de Carreño) absolutament rigoristes, però on la realitat empírica -espai del “mac guff-

“Com un instant és la vida de cadascun de nosaltres, marcat i cenyit per dues eternitats de silenci.”

“sinistre”, pel que totes dues tenen d’immersió incontrolada en els abismes de l’ànima humana i de la naturalesa no domesticada -tot i que les aparències semblen indicar-nos el contrari-; i finalment *Vértigo* quedaria enquadrada dins la categoria de “sublim” pel que té de viatge cap al rere món de l’amor i la mort.

Ho paga, en homenatge a *Vértigo*, aturar-nos un moment en una de les seqüències més indiscutiblement antològiques de tota la història del cine: la que té com a protagonistes James Stewart i Kim Novak a l’interior del bosc de sequoies mil·lenàries.

Mentre contemplo fascinat aquesta seqüència no puc evitar lletrejar una i mil vegades el bellíssim poema -doblement bell per la brevetat i la intensitat- de l’escriptor mexicà José Emilio Pacheco “Stanley Park (Vancouver)”.
 Diu: Por aquellos senderos caminamos./ Los árboles/ están allí desde hace miles de años./ Monumentos/ que el tiempo erige a la eternidad vulnerable./ Nosotros/ no volveremos nunca a contemplarlos.

Tant al poema de Pacheco com al film de Hitchcock s’esdevé el prodigi de traspasar el llindar de les “portes del passat” cap a un àmbit ancestral -fèeric i immens-, en el qual tota la via queda empassada pel silenci solemne i abismal de l’eternitat, ahora que a l’esmentada escena de les sequoies, i mitjançant la soca tallada d’un arbre, irromp d’una vegada per totes el domini que el passat exerceix sobre el present dels personatges -tant l’individual de Madeleine com el col·lectiu de San Francisco- així com el domini dels morts sobre els vius.

Ara, el “mac guffin” de la història ja s’ha girat de l’enrevés, tot i que l’espectador encara ho ignora. ¿Quina importància pot tenir que el “mac guffin” es redueixi a la trama criminal teixida pel personatge d’Elster, que coneix l’acrofòbia de pateix el seu amic Scottie? El que compta a partir d’aquest moment -la seqüència del bosc- és que ens trobam precisament



en el revers del tapís: la mort presideix l’accés al bosc que se’ns apareix com un parc de l’edat juràssica. Madeleine-Kim Novak confessa que aquells arbres mil·lenaris no li agraden perquè li recorden que ha de



morir. (Com en el tram final de la pel·lícula, la recerca obsessiva de la veritat per part d’Scottie en Judy el durà a curar-se de l’acrofòbia al preu d’enfrontar-se cara a cara al “abismo que sube y se desborda”.) Madeleine, amb el seu dit enguantat de negre, cerca en la soca les estries de l’arbre que corresponen al seu naixement i a la seva mort. Va ser només un instant i ningú ho va notar. Com un instant és la vida de cadascun de nosaltres, marcat i cenyit per dues eternitats de silenci.

Addenda

Com en el fons, com Borges, Hitchcock va ser també un humorista, se’m permetrà que acabi amb un “mac guffin” que no té res de hitchcockià, encara que guardi relació amb el cine i, també, amb els atzars de la història.

A l’escena inicial d’un dels westerns més bells de la història del cine, *Más allá de Missouri* de William Wellman, una veu en *off* ens recordava que el film ens mostraria l’epopeia d’uns paranyers que, remuntant les terres altes a la recerca de castors, varen acabar explotant un continent. Vaja un “mac guffin”

el d’aquests anònims caçadors que, sense saber-ho, ampliarien els límits del món i de la història. □

Fe d’errates: segurament contagiats pel tema del “mac guffin”, en la primera part d’aquest article se’ns va escapar un cadufo considerable quan vàrem confondre l’urani de la pel·lícula *Encadenados* amb els urinaris, els quals volem imaginar netíssims en una casa governada per Ingrid Bergman. Pregam que ens disculpeu.

llsa: ¿Puc contar-te una història?
 Rick: ¿Té un final feliç?
 llsa: Encara no sé quin final tindrà.
 Rick: Tal vegada se t’ocorri mentre el vas contant.