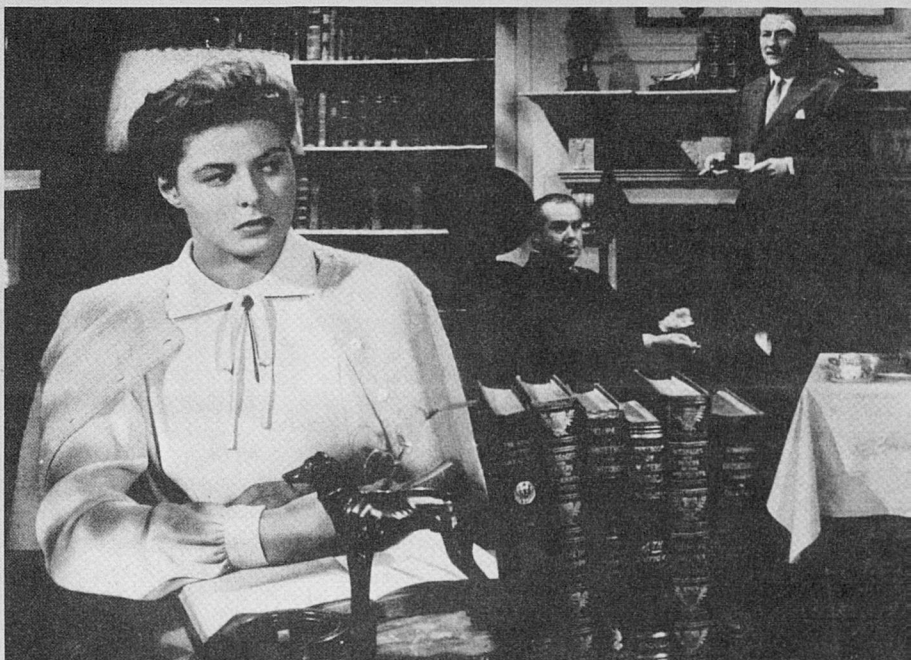


Recuerda



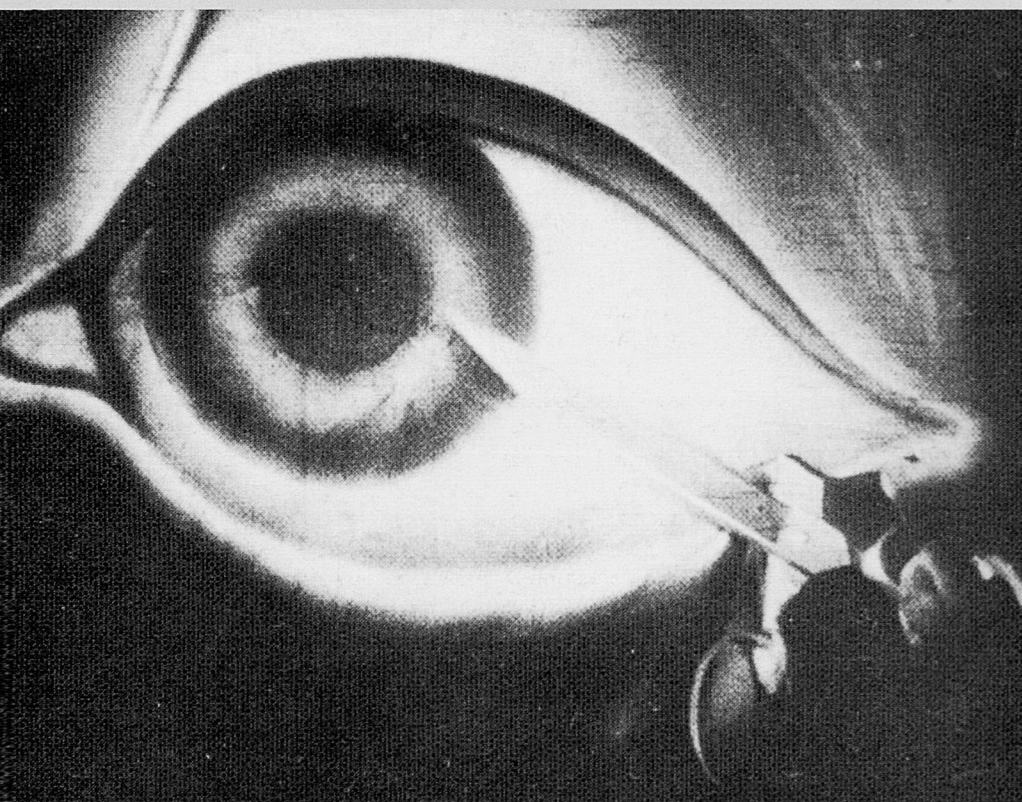
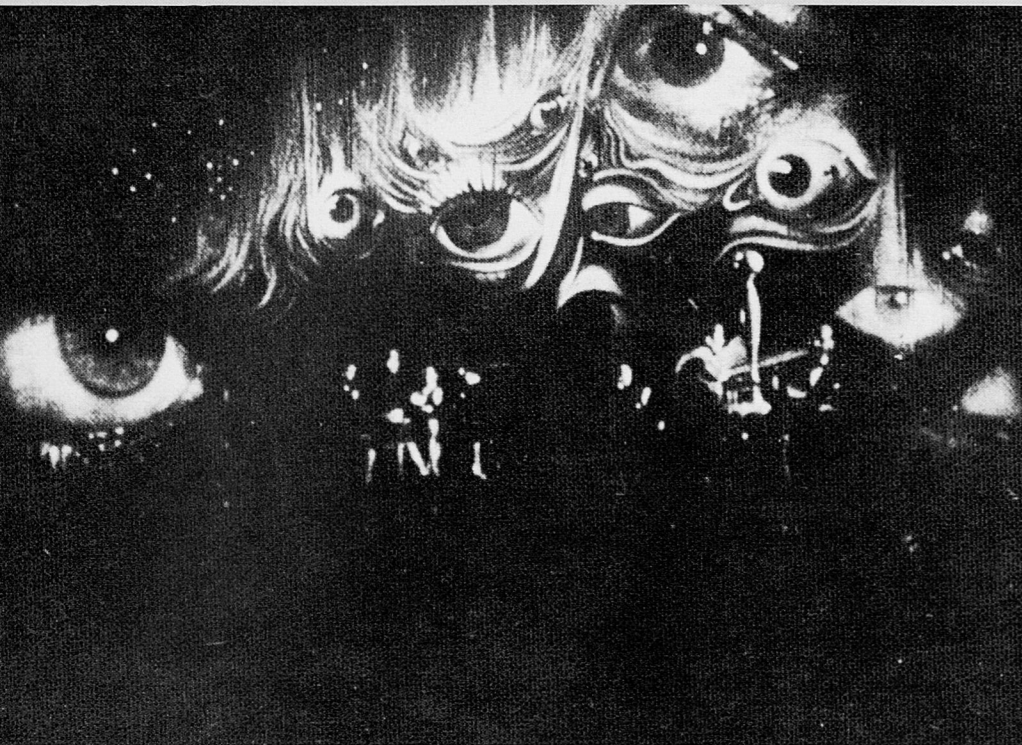
Guillem Fiol Pons

Avui en dia pareix ja absurd reivindicar la figura d'Alfred Hitchcock dins la Història del cinema (i, diguem-ho clarament, dins l'art contemporani), a causa del fet que ja fa molts anys que tot-hom ho té clar. És un tòpic parlar d'ell com del "mestre del suspens", però en tot cas és un tòpic encertat, no sols per la seva genialitat sinó per l'enorme influència exercida sobre realitzadors posteriors. Les seves doctrines es passegen fantasmagòricament per obres recents de directors com Amenábar o M. Night Symalan, que són bones mostres que és ben lícit aprendre dels grans per tal d'aconseguir bons resultats. El problema ve quan el qualificatiu "mestre" es reparteix a tort i a dret fins arribar al punt que és rar aquell director que, dedicant-se més o menys sistemàticament al gènere de suspens-terror, no el rebi. Han aconseguit aquests galons realitzadors com John Carpenter o Wes Craven, certament interessants en algunes qüestions, però poca cosa més. Personalment, no recordo res digne de menció de Carpenter des de *Halloween* (1978) i Craven va fer l'Havana amb *Nightmare on Elm Street* (*Malson a Elm Street*, 1984) i s'ha mogut contínuament en còmodes propostes de pseudo-terror i suspens banal. Si resulta que en determinades ocasions s'ajunen dos d'aquests "mestres del suspens", un veu encara més clar l'engany. Fa un any, més o menys, es va estrenar *Secret window* (*La ventana secreta*), film dirigit pel "mestre" David Koepp, basat en un relat del "mestre" Stephen King. No toca ara estendre's en comentar-la, però seria un exercici atractiu. Em limitaré a recordar aquella famosa expressió medieval que deia que els pensadors de l'època eren nans pujats sobre les espatlles dels gegants de l'Antiguitat (Aristòtil principalment); en el nostre cas, parlarem de Koepp i King com de dos nans que presumeixen d'estar sobre les espatlles del gegant Hitchcock sense adonar-se que només estan sobre els seus peus, com un nin que balla amb un adult que li treu tres pams. Tampoc m'estendré en parlar dels desastrosos *remakes* que han conegut alguns films de Hitchcock: Andrew Davis va reviuir *Dial M for murder* (*Crim perfecte*, 1954) a *A perfect murder* (*Un crimèn perfecte*, 1998) i Gus van Sant va





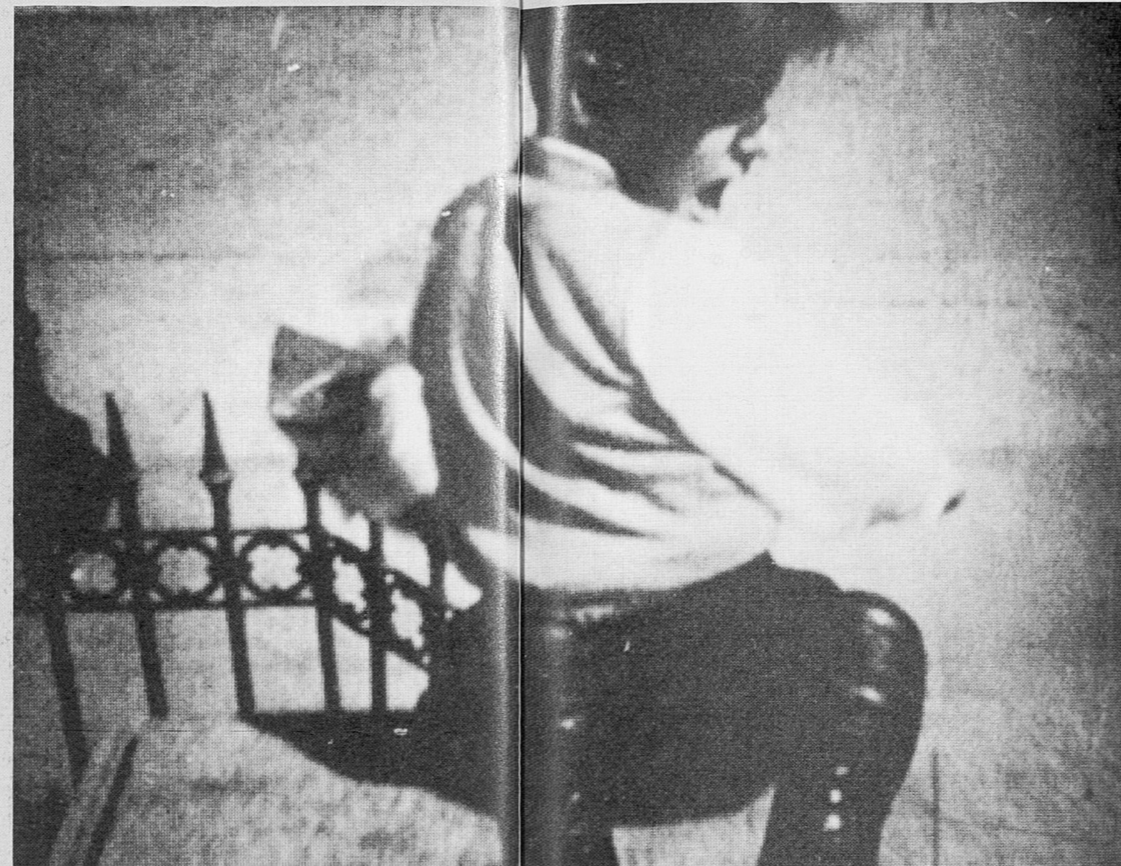
Per tant, és bo que tornem periòdicament a Hitchcock i mirem de recordar les seves qualitats. Popularment, sempre han tingut una gran acceptació els seus films dels anys 50 i 60



refer literalment *Psycho* (*Psicosi*, 1960) el 1998.¹

Per tant, és bo que tornem periòdicament a Hitchcock i mirem de recordar

les seves qualitats. Popularment, sempre han tingut una gran acceptació els seus films dels anys 50 i 60. Els canals de televisió programen constantment

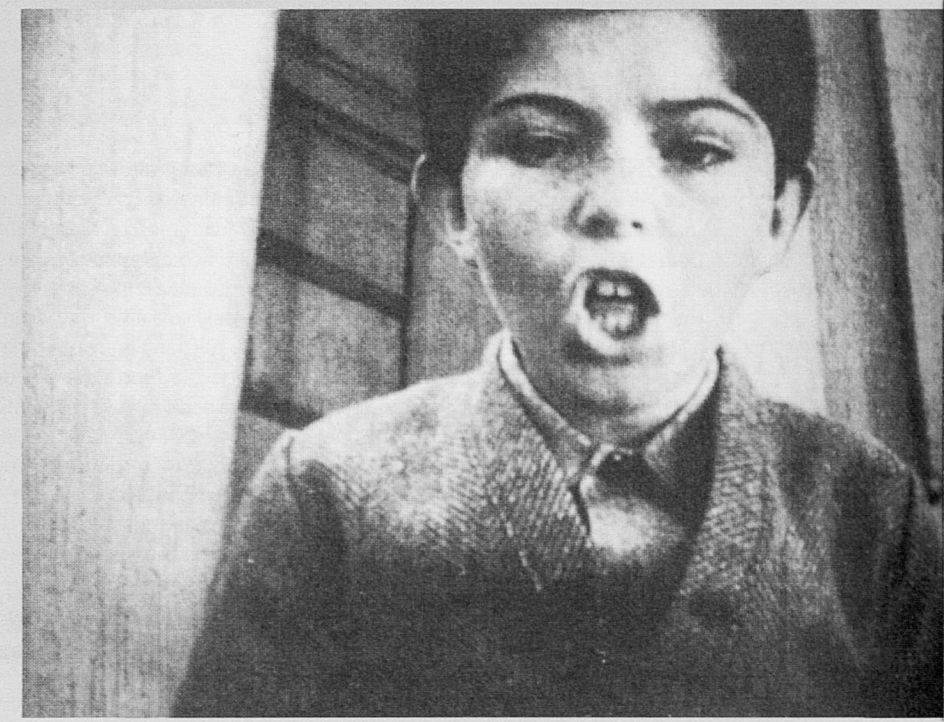
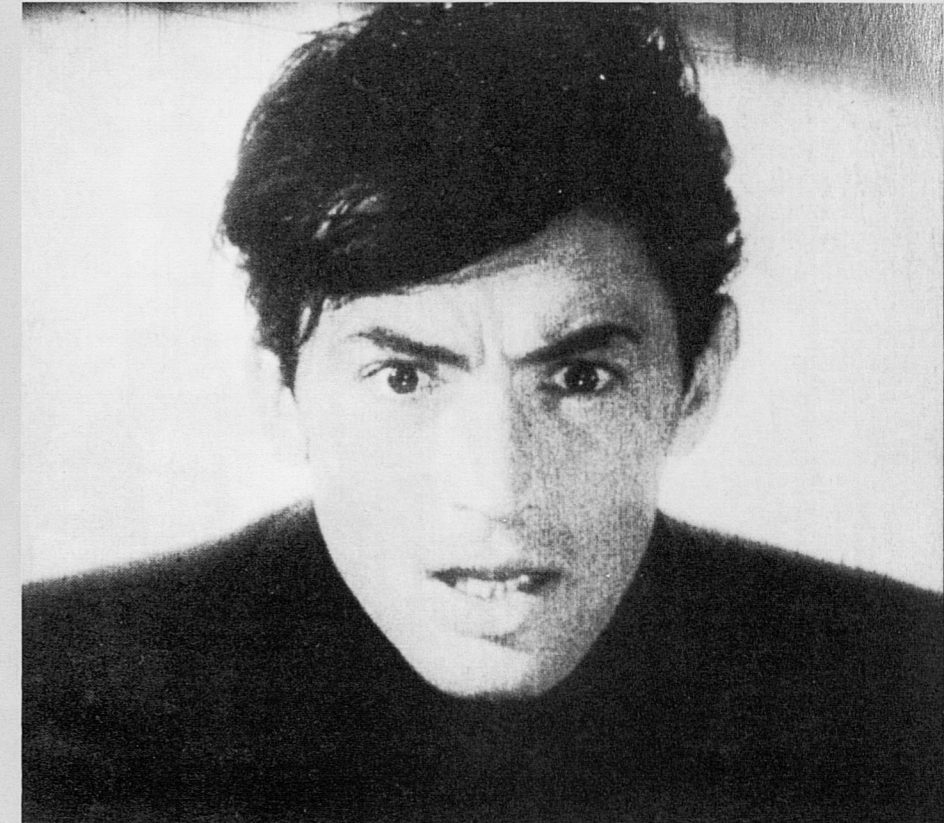


pel·lícules d'aquest període, com la ja citada *Dial M for murder*, *Rear window* (*La ventana indiscreta*, 1954), *To catch a thief* (*Atrapa a un ladrón*, 1955), *The man who knew too much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1956), *Vertigo* (í.d., 1958), *North by Northwest* (*Perseguit per la mort*, 1959), *Psycho*, *The birds* (*Los pájaros*, 1963) o *Marnie* (*Marnie, la ladrona*, 1964). Obres mestres la majoria d'elles, gaudeixen d'un just reconeixement de la crítica i de l'audiència. Molt menys coneguda és la primera etapa britànica de Hitchcock, així com tampoc és tant popular la seva tasca, ja als Estats Units, dels anys 40, a la qual pertany *Spellbound* (*Recuerda*, 1945).

Amb aquesta etapa de la filmografia de Hitchcock passa el mateix que amb algunes pel·lícules de John Ford. Si Ford deia que es dedicava a fer *westerns*, ja era un reflex, més que no una incitació, de la consideració que el públic en tenia, d'ell. Encara avui hom el relaciona més directament amb *Stagecoach* (*La diligència*, 1939), *Fort Apache* (í.d., 1948) o *The searchers* (*Centaures del desert*, 1956), que amb altres films que no són



Tot i aquest interès confessat per fer una pel·lícula amb un tractament seriós de la psicoanàlisi, m'atreiria a atribuir a aquest la funció gairebé de macguffin



de l'Oest però igualment importants com *The grapes of wrath* (*Las uvas de la ira*, 1940), *How green was my valley!* (*Què verda era la meua vall!*, 1941) o *The quiet man* (*L'home tranquil*, 1952). Amb Hitchcock esdevé un fenomen semblant: bona part de la seva filmografia és "excessivament" extraordinària (si això és possible) i, per unes raons o altres, se l'acaba relacionant més amb el període dels anys 50 i 60. Si en el paràgraf anterior he recomanat no deixar de banda Hitchcock ni en la reflexió ni en el gaudi cinematogràfic, ara em toca també recomanar que se'n tingui present la seva producció dels anys 40.²

La transició cap a aquesta dècada és precisament el moment en el que el productor David O. Selznick (famós per *Gone with the wind* [*Allò que el vent se'n dugué*, V. Fleming, 1939]) incorpora Hitchcock al cinema nord-americà, debutant així a *Rebecca* (*Rebeca*, 1940), protagonitzada, no obstant, per l'anglès Laurence Olivier.³ El resultat fou molt més que prometedori, més aviat hauríem de dir de "confirmació" d'un gran talent. Amb la seva protagonista

femenina, Joan Fontaine, i un dels seus actors preferits, Cary Grant, rodaria *Suspicion* (*Sospita*, 1941), on demostra la seva enorme capacitat per a jugar amb

l'espectador, com faria també a *Shadow of a doubt* (*La sombra de una duda*, 1943). Després de *Spellbound*, completaria la seva producció més destacada



...el guió de *Spellbound* el va signar Ben Hecht, famós guionista del moment, del que Hitchcock degué quedar satisfet, ja que repetiren col·laboració a *Notorious*



dels anys 40 amb *Notorious* (*Encadenados*, 1946) i l'experimental *Rope* (*La soga*, 1948), la primera col·laboració amb James Stewart. Excepte aquesta última, la resta foren enregistrades en blanc i negre, del qual, en tots els casos, Hitchcock en va saber treure un gran partit.

Així, doncs, el 1945 s'estrena, de nou per a la companyia de Selznick, *Spellbound* (*Recuerda* a Espanya, però que traduït significaria "encantat" o "embriuat"). La seva trama, suggerida per una peculiar i poc difosa novel·la, gira a l'entorn de la psicoanàlisi, tal i com se'n recorda al final dels títols de crèdit, afirmació reforçada també per la plasmació en aquests del nom de l'assessor psiquiàtric i recolzada al mateix temps en una cita de Shakespeare, "La culpa no és a les estrelles, sinó en nosaltres mateixos", que evidentment no té relació directa amb la psicoanàlisi, però sí amb la idea que la culpa (o el sentiment de culpabilitat) ha de ser tret a la llum sen-

se cercar en altre lloc que en l'interior de l'individu. Com sempre, costa molt poc adaptar el dramaturg anglès a tota situació complexa de l'home.

Tot i aquest interès confessat per fer una pel·lícula amb un tractament seriós de la psicoanàlisi, m'atreviria a atribuir a aquest la funció gairebé de *macguffin*.⁴ No deixaré de reconèixer que el mètode de Freud té un paper molt important en la resolució del conflicte i de la investigació criminal, però tinc la impressió que aquesta (i, conseqüentment, la psicoanàlisi) està molt subordinada a la forma cinematogràfica que Hitchcock dóna a la història i que tot seguit analitzaré tant bé com pugui.

A partir de la novel·la *The house of Dr. Edwardes* de Francis Beeding⁵ i de l'adaptació que en féu Angus MacPhail, el guió de *Spellbound* el va signar Ben Hecht, famós guionista del moment, del que Hitchcock degué quedar satisfet, ja que repetiren col·laboració a *Notorious*. A tí-

tol personal, em decantaria més cap a aquesta opinió positiva de Hitchcock que cap a la desfavorable de Truffaut.⁶ Crec que la primera part del guió de Hecht és més brillant, amb frases enginyoses que connecten directament amb els seus treballs en la comèdia (és l'autor de la peça teatral *The front page*, juntament amb Charles McArthur, i del guió de *Nothing sacred* [*La reina de Nova York*, W.A. Wellman, 1937]). El que passa és que el que desagrada a Truffaut és el mateix que deia abans: la manca d'interès que desperta la trama i la seva complexitat resolutiva, evident cada vegada més a mida que avança el metratge. L'excessiva complexitat fa que alguns personatges quedin molt inconnexes, com és el cas del que interpreta Rhonda Fleming. La que seria companya de Burt Lancaster a *Gunfight at OK Corral* (*Duelo de titanes*, J. Sturges, 1957) interpreta una interna de l'hospital psiquiàtric on transcorre la primera seqüència de *Spellbound* i només tornarà



S'ha de dir que les capacitats interpretatives de Bergman són perfectament aprofitades a *Spellbound*, en què Hitchcock li confia, per dir-ho així, la conducció de seqüències senceres des de primers plans o, a tot estirar, plans mitjos



a aparèixer, gairebé anecdòticament, al famós somni que tindrà el protagonista.

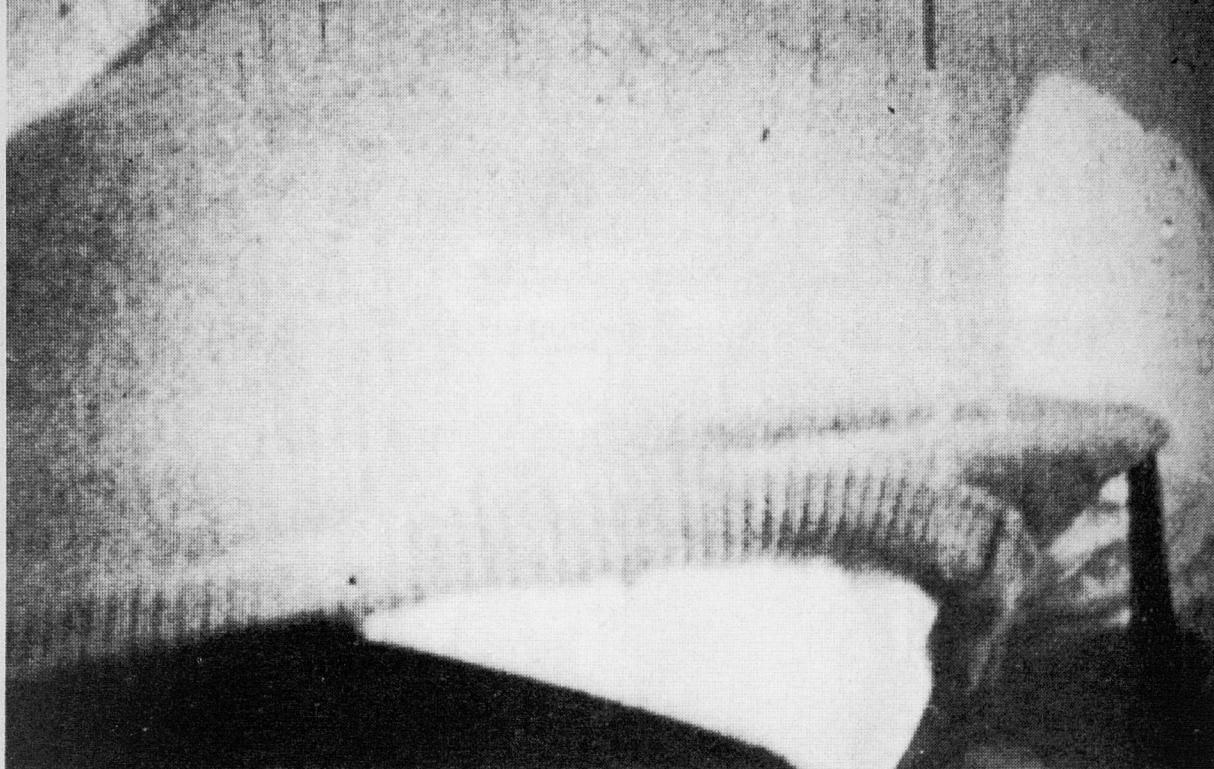
Així i tot, no convé que ens allunyem d'aquesta primera seqüència amb Rhonda Fleming, perquè hi trobem una frase brillant de Hecht, quan aquella parla de l'odi que sent vers els homes: "De-searía clavarles los dientes en la mano. Ya lo hice una vez.". També s'hi pot notar un dels recursos *hitchcockians* per excel·lència: l'efectiva inclusió de plans de detall. En aquest cas, ho fa per a mostrar com Fleming passa d'acariciar la mà de l'infermer a esgarrapar-li.

És llavors quan apareix per primera vegada el personatge de la doctora que interpreta Ingrid Bergman. L'actriu sueca va tornar a treballar amb Hitchcock, amb igual èxit, a *Notorious*, poc abans de decidir dedicar-se personal i professionalment a Rossellini (amb qui va aconseguir fer grans títols, com *Stromboli, terra di Dio* [*Stromboli, terra de Déu*, 1949] o *Europa '51* [í.d., 1952]). S'ha de dir que les

capacitats interpretatives de Bergman són perfectament aprofitades a *Spellbound*, en què Hitchcock li confia, per dir-ho així, la conducció de seqüències senceres des de primers plans o, a tot estirar, plans mitjos. La llarga seqüència que transcorre al vestíbul de l'Hotel Empire State està construïda a partir de les reaccions de Bergman, per posar-ne un clar exemple. La solvència de Bergman no és aplicable, per desgràcia, a Gregory Peck, que sembla que no acabi de trobar el punt adequat per a la seva interpretació de l'amnèsic. S'ha parlat molt dels peculiars mètodes que tenia Hitchcock per a dirigir els actors, efectius per a professionals com la pròpia Bergman, Cary Grant o James Stewart, però del tot ineficaços i amb resultats forçats per actors com Peck o, fins i tot, Paul Newman (veure *Torn curtain* [*Cortina rasgada*, 1966]). La diferència d'eficàcia interpretativa entre els dos protagonistes de *Spellbound*s'observa en el moment en què es coneixen al sopar

de la clínica, muntat a partir de dos primers plans que fan palesa la naturalitat de Bergman, però no així la de Peck. És en aquesta escena on, per altra banda, comencen a formar part de la història les pors de l'amnèsic a un determinat color i a unes formes, el que Hitchcock transmet de nou amb sobtats plans de detall i de reacció dels personatges. Sempre s'ha reconegut la seva intel·ligent perspicàcia a l'hora de planificar i muntar les seves pel·lícules, però crec que moltes vegades es deixa de banda la seva gran habilitat per compondre el que apareix en imatge. A la clínica es desenvolupa una escena en què Peck i Bergman escolten els comentaris d'un home que pateix el complex de culpabilitat i, a través dels moviments de Bergman retirant-se del costat de Peck, el sentit de l'escena canvia i el "pacient" passa a ser Peck, com així serà durant la resta de pel·lícula.

És igualment interessant el tractament que dona Hitchcock a l'entorn dels per-



sonatges. La clínica, on transcorre la primera i la darrera part del film, és un ambient agradable, com reconeix l'amnèsic, però no deixa de ser una clínica, de la qual decideixen escapar-se un moment els protagonistes per anar a dinar al camp, que seria el lloc de llibertat per excel·lència, una llibertat, que, recordem, Bergman no té a la clínica perquè els seus mateixos companys contínuament li re-treuen la seva "fredor" davant l'amor (problemàtica que Hitchcock abordaria més directament a *Marnie*). És admirable com se'ns transmet el tràfec de Nova York no a través dels seus carrers (que només veiem reflectits a la lluent placa d'entrada a l'Hotel Empire State), sinó del poblat vestíbul de l'hotel, una ciutat de la qual el molest home del cigar que s'asseu al costat de Bergman diu que un s'hi pot morir sense que ningú se n'adoni, la mateixa reflexió que fa el personatge de Tom Cruise, referint-se a Los Angeles, a la recent *Collateral* (M. Mann, 2004). L'estructura circular que hem avançat, dient que la pel·lícula comença i acaba a la clínica, és significativa de la visió que tenien de l'psicoanàlisi els responsables de *Spellbound* (el director i Hecht): un mitjà per a desemmascarar, en aquest cas, la culpa, procés que no es resol a l'entremig entre el principi i el final del film, sinó a la mateixa clínica on tot comença.

El darrer segment de l'article el vull dedicar a aquelles escenes que justifiquen el que deia al principi que el "com" supera al "què". Tot i la meua formació professional en el camp, no m'estendré en la seqüència onírica dissenyada per Dalí, més que per dir que hi apareixen elements habituals de la seva creació artística, no només pictòrica (objectes defor-

mes, paisatges erms amb ombres allargades), sinó també cinematogràfica, ja que el retallat de la cortina que té un ull pintat recorda al tall de l'ull d'*Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, L. Buñuel, 1927). M'interessen més les escenes més cinematogràfiques, per dir-ho així, com la de Bergman sortint el vespre de la seva habitació per anar a la de Peck. A través del control del ritme i de plans subjectius, Hitchcock aconsegueix que estiguem tan angoixats com Constance (un nom significatiu, per altra banda), sentiment exaltat per la presència de l'escala, símbol de la transició cap al desconegut, cap a l'inesperat, recurrent a la filmografia de Hitchcock (veure *Suspicion*, *Shadow of a doubt*, *Psycho* o *The birds*). Per a treure el màxim profit a l'estructura circular del relat, el mateix tractament formal de l'escena el trobarem al final, quan Bergman se n'adona de qui és l'assassí.

El domini que tenia Hitchcock del sentiment d'angoixa es veu també a l'escena nocturna en què Peck sembla que reviu un latent instint assassí. El *tempo* en què es desenvolupen els moviments de Peck i els jocs d'ombres creats per la fotografia ens provoquen la pregunta de si certament una persona tan agradable pot ser un assassí (és el mateix tema de *Shadow of a doubt*). La composició de la imatge ens angoixa encara més quan Peck, en pla obert, baixa l'escala per a mostrar en primer pla la navalla que porta, composició que en uns instants es completarà amb l'aparició de la possible víctima en el mateix enquadrament. Aquest recurs de canviar les mides del pla sense recórrer al muntatge sinó al moviment de l'actor vers la càmera és un altre dels elements habituals en Hitchcock, repetint-

se a *Spellbound* al sopar a la clínica i al vestíbul de l'hotel. La repetició de recursos no té perquè suposar, ni molt menys, una minva en la qualitat d'una obra, però sí que ho podria suposar, al meu entendre, una tendència de Hitchcock a atorgar a la càmera una certa dosi de "jo-guina de fira", com és el cas de dos plans subjectius de *Spellbound* un tant superflus: el de Peck bevent-se el tassó de llet i el de l'assassí empunyant el revòlver.

En tot cas, són petites traves que no enfosqueixen un film molt recomanable, no tant argumentalment com formalment, crec que infravalorat per la gran majoria, però que mostra, una vegada més, la genialitat de Hitchcock, ell sí, un "mestre del suspens". ■

(1) Fins hi tot es pot trobar algun *remake* no per si mateix, sinó en una part de la pel·lícula, com és el cas de *Mission: Impossible 2* (*Misión imposible 2*, J. Woo, 2000), una seqüència de la qual està clarament extreta de *Notorious* (*Encadenados*, 1946).

(2) La continuació del nostre discurs ens duria també, segurament, a haver de reivindicar la seva etapa britànica. El meu sincer desconeixement d'aquesta provoca que, per prudència, decideixi no fer-ho.

(3) Per cert, s'hauria d'incloure en la filmografia d'Olivier la seva "participació" a *Sky Captain and the world of tomorrow* (*Sky Captain y el mundo del mañana*, K. Conran, 2004)?

(4) Recordem que als films de Hitchcock, el *macguffin* és l'excusa argumental que li permet treballar els aspectes determinats que més li puguin interessar de la pel·lícula. Per exemple, a *North by Northwest*, el "macguffin" seria l'estatueta que conté els microfilms.

(5) Si a algú li interessa aprofundir en ella, és necessari que tingui present que el nom de l'autor és un pseudònim, com també ho és el Francis Iles de la novel·la "Before the fact" en la que es basa *Suspicion*.

(6) "He vuelto a ver últimamente *Spellbound* y debo confesarle que no me gustó mucho el guión.". Són les paraules textuales del director francès a TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pàg. 153.