

# Rememorar *Vèrtigo* (1958) Punt d'inflexió per a Hitchcock, obra referencial del cinema.

Xavier Jiménez

Ens trobem a l'any 1958, a les darreries de la dècada dels cinquanta. El mercat del cinema nord-americà viu uns moments convulsos com a conseqüència de l'establiment i competència d'una nova oferta d'entreteniment, en què la televisió es converteix en el mitjà estrella d'aquest model d'oci que provoca una brusca caiguda en l'assistència de públic a les sales cinematogràfiques; a més, la situació d'incertesa que Hollywood arrossega des del 1948<sup>1</sup>, a causa de la caiguda del sistema d'estudis mitjançant la famosa sentència del tribunal de No-

ra provocava, transcorreguts 10 anys, efectes col·laterals en la indústria cinematogràfica del país.

Aquest plantejament, que influïa directament en el camp de recaptació i quota d'espectadors -mai en el sentit artístic-, va propiciar un context favorable per a la proliferació de peces mestres, modestes i sense grans campanyes de publicitat que varen envair el cinema dels cinquanta, encara que pràcticament, cap d'elles, va ser un èxit de taquilla i, a més, en una elevada proporció, el pas del temps es va erigir com el responsable que va dictaminar i va



*La gènesi de Vertigo és francesa. Els novel·listes Boileau i Narcejac havien aconseguit un èxit rotund amb l'adaptació al cinema de la seva anterior novel·la Celle qui n'était plus (1952),...*

va York -la qual va executar un dictamen a favor del desmembrament en diferents branques de la producció, exhibició i distribució dels films, retallant el funcionament basat en el monopoli de les grans majors com la Paramount, Fox o Columbia-, enca-

postular els seus valors cinematogràfics, que en un primer moment varen quedar obviats i bloquejats en part per aquesta sensació de crisi econòmica.

Alguns d'aquests títols serien *Sunset boulevard* (*El crepusculo de los dioses*, Billy Wilder; 1950), *The big heat* (*Los sobornados*, Fritz Lang; 1953), *The night of the hunter* (*La noche del cazador*, Charles Laughton; 1955) o *Touch of evil* (*Sed de mal*, Orson Welles; 1958)... i on *Vertigo* (1958) va jugar un paper essencial a dins d'aquesta desconeguda conjuntura pel poderós món cinematogràfic americà.

La carrera del director anglès funciona com un oasi, com un cas aïllat dins del cinema; creador sempitern i independent de qualsevol corrent o tendència cinematogràfica, la seva mestria només

<sup>1</sup> Va ser coneguda sota el nom de "decisió Paramount", més a *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano / 3* (1961-1992), Laertes, Barcelona. 1993. pàg. 13.

és comparable amb els autors que no només forjaren la grandiositat del cinema com a manifestació artística (John Ford, Billy Wilder...), sinó que assentaren les bases del cinema modern i exerciren una capacitat d'influència sobre nombrosos directors i

*La història d'amor que presenta Vertigo és, a més de tota la seva simbologia, una radical renovació d'aquest clàssic plantejament, transformat en una mena d'intriga policíaca...*

amb l'adaptació al cinema de la seva anterior novel·la *Celle qui n'était plus* (1952), que es va convertir en un dels títols claus del gènere d'intriga i thriller europeu, com va ser *Les diaboliques* (*Las diabólicas*, Henry-Georges Clouzot; 1954). La seva següent obra, *D'entre les morts* (1954) estava enfocada des d'un primer moment, tal i com comenta François Truffaut en el seu llibre *El cinema según Hitchcock*<sup>3</sup>, perquè es convertís en un film dirigit per Alfred Hitchcock.

El director anglès confessa -en aquest mateix llibre- que es va interessar de seguida per *D'entre les morts* (1954), en particular pel concepte de recreació del personatge femení, un viatge entre la mort i la vida, vista a través de dues persones que físicament són la mateixa, però que juguen



escoles que han arribat, en molt de casos, fins avui mateix. I dintre de tota aquesta carrera, es troba *Vertigo*, un film poètic i bell, però a la vegada malalt i angoixant, una mescla eterna de sapiència cinematogràfica i coneixement de la ment i el comportament humà, en què Hitchcock sempre va estar un esglaó per damunt de la resta. Cap director ha retratat, o més ben dit, disseccionat, la psicologia humana i els laberints dels nostres impulsos més primitius com ell.

La gènesi de *Vertigo* és francesa. Els novel·listes Boileau i Narcejac<sup>2</sup> havien aconseguit un èxit rotund

un doble paper en el cos de l'actriu Kim Novak. Aquesta idea de la interrelació desconeguda entre el protagonista Scottie i Judy / Madeline, va ser la base sobre la qual girava tot el film, i que curiosament, divergia en la versió literària, ja que aquesta amagava fins al final el secret del desenllaç, mentre que a la pel·lícula era desvelat al minut 95, just al començament de la darrera part del film, encara que només per als espectadors, ja que el personatge interpretat per James Stewart quedava com l'únic enganyat fins que entra en acció un dels petits xexes del cinema de Hitchcock, la presència del petits

2 Boileau i Narcejac són els cognoms de dos escriptors francesos, Pierre Boileau i Thomas Narcejac, coneguts sota el nom de Boileau-Narcejac, i escriptors que es varen especialitzar a la dècada dels quaranta i

cinquanta del passat segle per les històries policiaques i de misteri.

3 *El cine según Hitchcock*. François Truffaut. Alianza (Cine y comunicación). Madrid, 2003. pàg. 229-230.



elements -en aquest cas un collar-, que aportava la informació necessària per l'aclariment del nus de la història.

Presentat breument l'origen del projecte, parlar de l'interior, del desenvolupament de *Vertigo* és aproximar-se a una obra de referència ineludible per l'impacte que ha representat per una gran part de la posterior història cinematogràfica, i que va des dels títols de crèdit de Saul Bass, dissenyador gràfic nord-americà que va aconseguir una prestigiosa carrera cinematogràfica -en gran mesura gràcies a *Vertigo*, encara que ja havia treballat en altres projectes de reconegut prestigi<sup>4</sup>-; el ritme i els silencis, que en repetides ocasions ens traslladen a un cinema d'arrel més europeu d'introspecció i anàlisi psicològica; els recursos tècnics emprats per Hitchcock, en què destaquen el format de VistaVision i el famós zoom de l'escala del campanar i en general, la història en si mateixa, que engloba una sèrie d'elements que poden anar des dels mites de la antiguitat, el sarcasme religiós present a l'escena final o els *macguffins*, eina clau a la majoria de filmografia del director anglès.

La primera aturada faria referència a la mitologia i als seus protagonistes. Els mites són presents constantment al cinema, i *Vertigo* no és una excep-

*Els imprescindibles macguffins de Hitchcock hi són presents, com per exemple la persecució que inaugura el film, que serveix com a excusa per presentar-nos la malaltia de James Stewart...*

ció. La llegenda d'Orfeu, personatge que davalla a l'infern per recuperar a la seva amada Eurídice funciona com un paral·lelisme de la relació entre la parella protagonista. La història d'amor que presenta *Vertigo* és, a més de tota la seva simbologia, una radical renovació d'aquest clàssic plantejament, transformat en una mena d'intriga policíaca durant gran part del metratge, fins a arribar a convertir-se en una obsessió -la davallada a l'avern d'Orfeu-, per intentar trobar la reencarnació d'un antic amor, que sembla transfigurat en la persona de Judy. Com indica el catedràtic de filosofia Eugenio Trias<sup>5</sup>, la figura de la vida i la mort (Eros i Thanatos), no només es troba a *Vertigo*, si no que per exemple, a la celeberrima *Psicosis* (1960), s'exposa la mateixa dualitat des d'un altre punt de vista irreverent, com és l'amor i la dependència que sent Norman Bates per la seva mare morta, que condiciona tota la seva existència, igual que li succeeix al personatge d'Scottie quan perd a Madeleine per primera vegada, transformant-se en un ésser anodí i abandonat a la seva sort, fins que el destí li brinda una segona oportunitat, com ell s'encarrega d'apuntar, de superar el seu trauma<sup>6</sup>.

Altres factors a destacar són els crèdits i el mateix cartell del film obra de Saul Bass, que juntament amb l'score compost per Bernard Herrmann, varen funcionar com dos instruments bàsics i fonamentals per arrodonir la sensació onírica i de misteri que envoltava el film, aparentment allunyat d'aquestes posicions si només tenim en compte el seu començament. Gràcies a la capçalera ideada per Bass, aquest aconseguia resumir la pel·lícula en uns pocs minuts, de la mateixa manera que al cartell original de l'estrena, on dues siluetes -masculina i femenina-, queien a un espai mort a dins d'una espiral, al·legoria dels secrets, de les mentides i de les manipulacions existents entre els personatges de *Vertigo*; a més, la música, obra del compositor predilecte de Hitchcock, es convertiria en un dels cims del romanticisme cinematogràfic, en què el tema principal anuncia el viatge del protagonista cap a la desesperació i la incertesa de no poder assumir i entendre el fets que han envoltat la seva vida.

<sup>5</sup> *Vertigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vertigo de Alfred Hitchcock.* Eugenio Trias. Taurus, Madrid. 1998.

<sup>6</sup> Sense preteneu-lo, Scottie és el culpable de la mort d'un company degut al seu vertigen, que serà descobert per ell mateix en aquell precís moment (acte d'obertura del film), i que li no permetrà perseguir a Madeleine quan fuig per refugiar-se al campanar.

<sup>4</sup> Amb Billy Wilder a *The seven year itch* (La tentación vive arriba, 1955), amb Otto Preminger a *The man with the golden arm* (El hombre del brazo de oro, 1955) o amb Carol Reed a *Trapeze* (Trapezio, 1956).



La figura de Kim Novak està acompanyada en canvi, per una música més dolça i lenta, però que amaga dins la seva evolució, l'enigma que coneix -i a la vegada pateix- el personatge de Madeleine / Judy. Els imprescindibles *macguffins* de Hitchcock hi són presents, com per exemple la persecució que inaugura el film, que serveix com a excusa per presentar-nos la malaltia de James Stewart i el seu sentiment de culpabilitat per aquell fet del passat, condicionant en gran mesura les seves posteriors decisions.

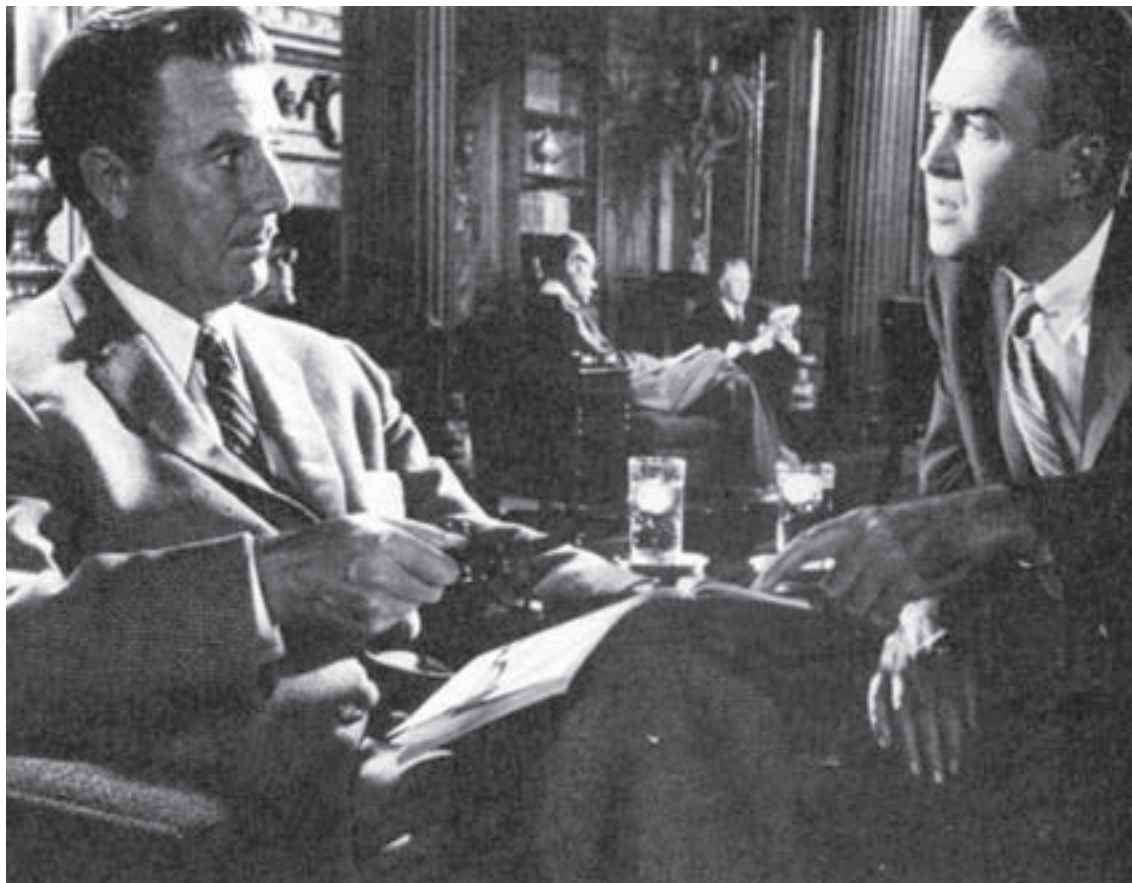
Els recursos tècnics tan característics del cinema de Hitchcock, com els *tràvelings*, els plans de detall, la iconografia de l'ull humà -tan treballat a altres dels seus films, i en molts de casos relacionat amb el concepte de *vouyerisme* del personatge-, es mantenen a *Vertigo*, però amb la incorporació magistral del *trombone shot* o *contra zoom*, consistent en un moviment de càmera cap endarrera, incorporant a la vegada un *zoom* d'aproximació i aconseguint així l'efecte de la acrofòbia que pateix James Stewart, utilitzat de manera magistral a les escenes del campanar de l'església. Per una altra banda trobem el sistema de filmació conegut com VistaVision, inaugurat per la Paramount a l'any 1954 per contraatacar el Cinemascope, emprat per la Fox per primera vegada al 1953<sup>7</sup>. El format

VistaVision, amb el qual Hitchcock ja havia treballat a *To catch a thief* (*Atrapa a un ladrón*, 1955), li proporcionava una major àrea d'utilització del negatiu aconseguint imatges d'una gran qualitat, pràcticament el doble d'un convencional de 35mm. Aquest efecte era possible amb la mateixa pel·lícula de 35mm. i sense lents anamòrfiques, gràcies a que aquesta quedava filmada en posició horitzontal i no vertical, com era l'estil tradicional. Els seus resultats quant a imatge eren més que notables, però les dificultats que comportava de cara a la incorporació de les bandes de so i de la seva projecció, no varen afavorir la seva propagació. L'any 1961 es va deixar d'emprar-se en el rodatge de llargmetratges<sup>8</sup>.

No podem oblidar el fantàstic treball de vestuari obra d'Edith Head, un dels mítics noms del disseny de roba del cinema, i els contrastos que aquests varen proporcionar a Kim Novak en determinats moments de la pel·lícula, que aportaven un missatge en cobert que definien part de la seva estratègia i intencions; o la presentació que fa Hitchcock de la ciutat de San Francisco (Califòrnia), un decorat viu que exerceix un paper fonamental gràcies als seus paisatges com la badia del Golden Gate, el bosc de sequoies o els característics carrers inclinats, retratats sota una boira que planeja per tota

7 El film inaugural d'aquest format va ser *The robe* (La túnica sagrada, Henry Koster; 1953), i el seu ús es va estendre fins l'any 1967.

8 La darrera producció va ser obra de Marlon Brando a la seva única immersió com a realitzador *One-eyed Jacks* (El rostre impenetrable, 1961).



## *Vertigo funciona com el paradigma d'aquest corrent de modernitat, tant per la mateixa figura de Hitchcock -formant el famós triangle de Cahiers de la mà de Howard Hawks i John Ford-,...*

la ciutat, i que ha servit com a plató cinematogràfic<sup>9</sup> en diverses ocasions, però mai sense aconseguir l'esplendor tret a *Vertigo*.

Ara fa onze anys, al 1997, vàrem assistir a la re-estrena de *Vertigo* a les sales cinematogràfiques, després d'un treball de restauració dut a terme pels tècnics nord-americans James C. Katz y Robert A. Harris<sup>10</sup>. Curiosament, el final alternatiu enregistrat per Hitchcock i desestimat finalment per la productora Paramount<sup>11</sup>, no es va recuperar en aquesta còpia, no així com a l'estrena oficial del film a Espanya, quan la censura franquista el va manipular, modificant el concepte de "desaparició" pel de "empresonat i sentenciat a mort" del personatge del marit de Kim Novak, interpretat per l'actor Tom Helmore, una seqüència que prosseguia a la imatge de James Stewart enfilat al campanar de l'església.

Si *Viaggio in Italia* (*Te querré siempre*, Roberto Rossellini; 1954), va significar el naixement del cinema modern, amb un ritme del temps, un simbolisme i una història que va trencar amb els canons establerts del passat, *Vertigo* es va establir com l'epíleg d'aquest moviment dels cinquanta, i pare intel·lectual dels diferents cinemes europeus que varen esclatar arran d'aquest corrent iniciat a Europa amb el neorealisme italià, i que va representar l'establiment d'un nou cinema que va canviar per sempre la tradició clàssica del vell Hollywood.

*Vertigo* funciona com el paradigma d'aquest corrent de modernitat, tant per la mateixa figura de Hitchcock -formant el famós triangle de Cahiers de la mà de Howard Hawks i John Ford-, com a creador únic, així com el llegat de les seves pel·lícules, mescla de saviesa narrativa, cops d'efecte i finals torbadors que deixaven en moltes ocasions una finestra oberta a la imaginació, avançant-se a les tendències i a les modes sempre amb 20 o 30 d'antelació; i és que tampoc no hem d'oblidar que l'escriptura narrativa del Hitchcock dels cinquanta, és la més allunyada del classicisme més pur que havia treballat a obres anteriors com *Rebeca* (1940), *The shadow of a doubt* (*La sombra de una duda*, 1943) o *Notorius* (*Encadenados*, 1946), o influït, com indica José Luis Castro de Paz<sup>12</sup>, per una sèrie de factors interns i externs de la "institució de Ho-

llywood", adaptant-se a un context específic com va ser els anys cinquanta, una etapa plena de clars obscurs i de renovació generalitzada, demostrant una vegada més el seu mimetisme intemporal.

Són tants els punts d'inflexió d'aquest film, i significa tant per a l'art cinematogràfic com a peça d'autor, que l'aniversari de la seva estrena és una data d'aturada obligatòria, commemorant-se aquest mes el seu 50è aniversari. I si el cinema es pogués mesurar com un art estadístic i matemàtic, i arribar així a aconseguir una valoració objectiva dels factors, amb tota seguretat *Vertigo* s'establiria com el film més complet de la història del cinema, perquè com sentenciava Enrique Alberich al seu llibre sobre el cineasta anglès: "...a *Vertigo* tot és possible però res no és segur. El conflicte plantejat és massa indefinit, massa ambigu i massa totalitzant com per a reduir la conclusió a un gest final inequívoc. El que és important ja està mostrat: el caràcter efímer de la il·lusió, la fugaç possessió de la felicitat, la mescla d'atracció i por davant l'insondable abisme de l'amor i la mort, de tot el que sembla ser, no tan sols més allà del bé i del mal, sinó també de la bellesa. Sí, *Vertigo* no és únicament bella. És sublim<sup>13</sup>. ■

<sup>13</sup> Alfred Hitchcock: *el poder de la imatge*. Enrique Alberich. Colección Libros Dirigido por... Barcelona, 1987, pàg. 279.



<sup>9</sup> Alguns títols són *Bullit* (Peter Yates, 1968, *The conversation* (La conversación, Francis Ford Coppola; 1974), *Basic instint* (Instinto básico, Paul Verhoeven; 1992) o *Zodiac* (David Fincher, 2007).

<sup>10</sup> El documental sobre la restauració de *Vertigo* es pot recuperar en l'edició en format DVD del film.

<sup>11</sup> Revista *Dirigido por...*, núm. 256, abril, 1997, pàg. 97.

<sup>12</sup> Alfred Hitchcock. *Vértigo / de entre los muertos*. Estudio Crítico. José Luis Castro de Paz. Paidós, Barcelona. 1999.