

La història d'amor més bella del món

Manel-Claudi Santos Sánchez

Fa cinquanta-un anys, l'any 1933, Roman Jakobson va escriure un intel·ligentíssim article que es deia *Décadence du cinéma?*¹, del qual vull extreure dues cites que ens ajudaran en aquesta nota. Diu Jakobson: "...Le cinéma travaille avec des fractions d'objets variées et de dimensions différentes, avec des fractions d'espace et de temps de dimensions différentes; il modifie les proportions de ces fractions et les confronte suivant leur proximité, ou suivant leur ressemblance et leur opposition, c'est-à-dire qu'il emprunte la voie de la métonymie ou de métaphore..." "I recordem que per a l'il·lustre lingüista i teòric de la poesia, un dels fonaments de la poesia es troba en la metàfora. L'altra cita és més curta i diu així: "...Le silence au cinéma a la valeur d'une véritable absence de bruit: c'est donc une chose acoustique au même titre que la parole, qu'une quinte de toux ou que le bruit de la rue...". És a dir, la mirada, el silenci i la música, de la qual també en parla. Precisament, i segur que no per casualitat, aquests són els tres elements essencials en el cine d'Alfred Hitchcock, i molt especialment a *Vértigo*.

La història d'amor més bella del món

En tota la filmografia de Hitchcock, allò que menys interessa són les històries que conta, en moltes ocasions tòpiques narracions policials basades en novel·les de segona categoria que el director va saber convertir en obres mestres, sinó que el centre de les seves pel·lícules és la forma, l'estil personal i inconfundible com són narrades. Això passa, per exemple, a *Con la muerte en los talones* o a la famosíssima *Psicosis*: més que històries senceres, recordam escenes, imatges concretes, moments determinats que són aquells que el director es va cuidar de destacar en el film; i és a través d'aquestes imatges que recordam el fil de la història. Vull dir: l'argument de la pel·lícula se'ns dóna en imatges, per tant, a partir de la matèria bàsica sobre la qual es fonamenta el cinema.

Aquesta característica bàsica es troba encara més present en el film que per a mi és la seva obra mestra: *Vértigo*. Si totes les obres de Hitchcock parteixen d'una estructura molt pensada, en aquesta oportunitat aquest fet s'accentua més i la cinta gira al voltant d'un fèrria composició en tres temps. Un petit pròleg ens explica la característica central del personatge principal (James Stewart): sofreig acrofòbia, por de les altures; immediatament pas-



Gabriel García Márquez va narrar la història d'"El abogado más hermoso del mundo". Alfred Hitchcock l'any 1958, va filmar la història d'amor més bella del món. Les suggerències de la pel·lícula són encara moltes. Queda oberta als espectadors com totes les grans obres.

sam al nucli del film, en el qual se'ns descriu detalladament el procés d'una fascinació: Scottie, el detectiu, s'enamora progressivament de la dona la qual li han encarregat seguir, finalment Madeleine (Kim Novak) se suïcida llençant-se des de la torre d'una església, com havia fet la seua besàvia, per la qual pensava estar posseïda; en un tercer temps, després d'un breu parèntesi en el qual veim la situació depressiva que condueix el detectiu a una casa de repòs durant un any, descobrim la veritat: la dona de la qual s'havia enamorat no era la muller vertadera del seu antic amic, sinó una tapadora per poder cometre l'assassinat de la dona real aprofitant l'acrofòbia del detectiu. Però el film acabarà de manera tràgica amb la caiguda accidental de Judy, la dona que havia fet el paper de Madeleine, des de la mateixa església que havia servit com a escenari del crim anterior.

La descripció que he fet suara de l'argument de *Vértigo* referma la idea que he exposat més amunt:

¹ Roman Jakobson: *Décadence du cinéma?* Dins *Questions de poétique*, Editions du Seuil, París 1973; pàgs. 105-112.



Per una banda tenim el "Component lògic", que és l'estructura general de la pel·lícula en els tres temps que ja hem descrit; després tendríem l'"Afectivitat general", que es podria relacionar amb l'argument o fil narratiu de la història; a continuació les "Afectivitats particulars", és a dir, tots els elements de suggestió que apareixen escampats en el film: es rostre absent de Kim Novak en la seua primera aparició, l'escena del museu, l'intent de suïcidi en la badia, etc., per tant, tots aquells signes que han transformat l'actitud del protagonista cap a Madeleine-Judy i, amb ell, la nostra; finalment, el "component sensorial", la textura del film, el to de la fotografia plena d'onirisme, d'una nebulositat que acompanya la protagonista durant tota la primera part del film en contrast amb el to més fred, més "realista" de la segona (aspecte que contribueix a fomentar el contrast implícit al llarg de tota la cinta entre l'amiga pintora del detectiu i Madeleine, sobre al qual tornarem més endavant), que únicament es trenca quan aconseguix transformar-la novament en la desapareguda Madeleine, cosa que fa que se li aparegui rodejada d'una pàl·lida llum verda com si sortís del passat més remot. Aquest "Component sensorial", amb els seus *travellings* embolcalladors i suaus, juntament amb les "Afectivitats particulars" són els aspectes més marcats de tot el film (Pagnini comenta que són els elements més destacats de la poesia simbolista). I són, significativament, els elements que afecten més directament l'espectador i amb els quals Hitchcock juga més fort per aconseguir els seus propòsits mai innocents³.

és un argument tòpic i, fins a cert punt, molt clara: la història de la falsa dona, del crim, de possessions fantasmals, de falsos suïcidis, etc. No és la pel·lícula. Això no és *Vértigo*. *Vértigo* són els moviments de càmera, els *travellings* d'aproximació al rostre, als ulls de Kim Novak, són les mirades de James Stewart, que el director britànic s'encarregarà que també siguin les nostres a través de la càmera subjectiva que tan bé va saber usar sempre; *Vértigo* és la història d'una fascinació, sí, però més que la del protagonista, allò que es reflecteix en la pantalla és la nostra fascinació, per això ens deslligam del protagonista en la part final: en la darrera mitja hora de la pel·lícula, l'impuls inicial s'ha convertit en el protagonista en obsessió que marcarà un canvi en la psicologia del detectiu, ja que arribarà a la crueltat i al tracte humiliant envers Judy (que nosaltres ja sabem que és la dona que estimava gràcies a un *flashback* anterior). És el seu intent per recuperar un passat feliç ja perdut.

Vértigo, sota una aparença de senzillesa, amaga tota una sèrie de complicats mecanismes que conformen el resultat final. A partir de la terminologia emprada per Marcello Pagnini² en referir-se als components d'un poema podem trobar un seguit d'elements en el film que contribuïran a entendre'l millor.

Jean Cohen⁴ parla de la "intensitat" com a essència de la poesia. Probablement és una paraula una mica evasiva, però que pot caracteritzar molt bé el que vol definir; de la mateixa manera com també s'adecua perfectament al film de Hitchcock: *Vértigo* és una pel·lícula intensa, que progressa sense descans i que descobrim a través dels ulls del protagonista. També nosaltres ens introduïm en el món fantàstic i fins a cert punt mític del detectiu; especialment a través de l'observació minuciosa i detallada de Kim Novack sempre idealitzada i acariciada per la càmera, fins al tall brusc del tercer temps que ens presenta un dona "real" un punt vulgar i mancada de misteri, d'"intensitat".

La dona sempre ha estat un dels temes clau en la filmografia del britànic i a *Vértigo* es remarca d'una manera especial. En la mitologia iconogràfica i literària occidental, la dona ideal (la Dona) de què parlen els escriptors sempre s'ha representat amb uns trets molt acusats: des de la "midons" dels poetes occitanocatalans, fins a les imatges femenines dels quadres prerrafaelites, passant per la "donna angeliante" dels

3 Respecte d'això, diu José María Latorre: "...*Vértigo* se manifiesta como un film eminentemente sensorial. Y en lugar de detenerse en los detalles que rodean la elaboración y puesta en escena del crimen, Hitchcock vio en el relato la posibilidad de una espléndida historia necrofilica..." DIRIGIDO POR...núm. 74, pàg. 32.

4 Jean Cohen: *El lenguaje de la poesía*, Ed. Gredos (BRH), Madrid 1982.

2 Marcello Pagnini: *Estructura literaria y método crítico*, Ed. Cátedra, Madrid 1975.



renaixentistes italians o les dones romàntiques, la Dona ha estat rossa, de pell blanca, passiva i objecte de contemplació. Hitchcock accepta en part aquesta tipologia, però la transforma: la fragilitat i fredor física de la majoria de les heroïnes hitchcockines només és aparent (recordem l'ambigüitat dels personatges interpretats per Grace Kelly, la trencadissa Ventafocs que va viure en la vida real un argument de Hollywood, i en especial les sorprenents "efusions eròtiques" de la *Ventana indiscreta* davant la impassibilitat de l'invàlid protagonista masculí, James Stewart de nou) en un joc de mitges veritats i de màscares molt del seu gust⁵. Aquesta manipulació de les aparences es duu a un grau màxim en la pel·lícula que comentam. L'aura de misteri, d'inassolibilitat que desprèn Madeleine-Judy quedarà clar en la segona part que és una imatge subjectiva del protagonista. La dona de la qual s'enamora no té una existència real, sinó metafòrica. Scottie en cap moment no mostrarà cap sentiment d'atracció envers la seua amiga pintora (tot i que en un moment s'assenyala que varen mantenir una certa relació sentimental "durant tres setmanes"): entre ells dos s'interposarà un fantasma, un record. D'igual manera com també un altre fantasma, un altre mite, un altre record obsessiu impedirà la felicitat del jove matrimoni a *Rebecca*, una altra obra fonamental d'Alfred Hitchcock. Però a *Vértigo* som

5 "…De ahí que en un cierto sentido sean films donde se tiende hacia la abstracción (en especial *Vértigo*), donde la cuestión de la apariencia (la imagen) se convierte en el discurso fundamental del film. Con ellos Hitchcock se remonta a la reflexión sobre la realidad y su representación, que en definitiva corresponde al arte cinematográfico como arte del siglo veinte...". José Enrique Monterde a DIRIGIDO POR... núm. 74, pàg. 46.

espectadors i partíceps d'aquest procés que ve marcat per tres moments: a) la primera vegada que Scottie veu Madeleine-Judy en el restaurant: ni una sola paraula, només la mirada fascinada del protagonista acompanyada de la música de Bernard Herrmann (sorprenentment suggeridora i presidida pels tons suaus) i un lent moviment de càmera d'aproximació fins a la taula on es troba sopant el matrimoni –després serà Madeleine qui sorgirà de les ombres com una aparició i s'aproximarà a la càmera, als ulls, fins a quedar en un primer pla de perfil; b) la seqüència en el museu amb els mateixos trets estilístics que hem descrit ara i la fixació de la nostra atenció i del protagonista en detalls concrets que reforcen el misteri de Madeleine (el ram de flors i el pentinet són idèntics als de Carlota Valdés, la seua besàvia pintada en un quadre del museu amb totes les característiques romàntiques); c) La darrera aparició de Judy transformada novament en Madeleine, que acabarà en un bes filmat amb un *travelling* circular característic de l'estil bigarrat del britànic. Són, per tant, els trets que observava Jakobson en la nostra cita inicial i que puntuen els moments clau del film.

Vértigo és, ja per acabar, una reformulació del mite clàssic d'Orfeu, l'argonauta que va devallar als Inferns per recuperar la seua dona (Eurídice) morta per la picada d'una serp, però que finalment perdrà perquè, desoïnt els consells dels déus, gira el cap mentre ascendeixen. De la mateixa forma, Scottie veurà morir dues vegades la dona que estima: la primera, per girar el cap a causa de l'acrofòbia; la segona, per girar el cap envers la història vertadera. Scottie també baixarà a l'Infern del seu subconscient, que el mantindrà en una casa de repòs durant un any, i a l'Infern de la realitat enfront del món mític en el qual s'havia mogut fins aleshores. La pel·lícula comença amb una mort (el policia que cau des d'un edifici) i acaba amb una altra (Judy cau des de l'església), però el protagonista ja no reacciona d'igual manera: en la primera ocasió mira avall, mira a l'Infern, en un primer pla que reflecteix por: en la segona oportunitat, ja mira sense por, ja ha conegut l'Infern, però veim com el protagonista, en un pla general sobre la cornisa del campanari, fa un gest d'impotència i de dolor davant la pèrdua per segona vegada de Madeleine, incapaç de conservar allò que estima. Orfeu definitivament sol⁶.

Gabriel García Márquez va narrar la història d'"El abogado más hermoso del mundo", Alfred Hitchcock l'any 1958, va filmar la història d'amor més bella del món. Les suggerències de la pel·lícula són encara moltes. Queda oberta als espectadors com totes les grans obres.

(Aquest article fou publicat el dia 9 de setembre de 1984, al suplement Cultura del diari *Última Hora*, al qual agraïm la possibilitat de reproduir-lo.) ■

6 Únicament em limit a insinuar la qüestió i remet el possible lector d'aquest article al magnífic assaig que, sota el títol *El abismo que sube y se desborda*, va publicar l'any 1982 Eugenio Trias en el seu llibre *Lo bello y lo siniestro*, on tracta en profunditat la pel·lícula que comentam.