

El 9 de maig del 1958 es projectà per primer cop *Vertigo*. Mig segle després d'aquella *première* a San Francisco, la pel·lícula segueix viva: els interrogants que suscita segueixen despertant respostes i és, a més, font d'inspiració d'altres cineastes. Darrerament, ha aparegut d'una manera o altra a *Instinto básico*, *Análisis final*, *Abre los ojos* i *Mulholland Drive*, per no comptar les dicotomies de l'insistent Brian de Palma o l'efecte de vertigen d'*Uno de los nuestros*. Les pel·lícules de Verhoeven, Joanou, Amenábar, Lynch i Scorsese van satisfer públic i crítica, però aquell 1958, *Vertigo* no fou tan aplaudida. En línies generals, fou incompresa. Anys després, el 1983 i el 1996, fou reposada als cinemes. Llavors, ja havia rebut la resposta que mereixia. A dia d'avui, les virtuts de *Vertigo* sobrepassen la pantalla. És objecte de culte i, fins i tot, de fetixisme. La seva història és la història d'una resurrecció.

L'origen

La pel·lícula neix quan Alfred Hitchcock ja està consagrat i quan François Truffaut ja n'ha mostrat l'interès, i que desembocaria en les imprescindibles 50 hores d'entrevista d'*El cine según Hitchcock*. L'any, 1956. El director britànic és a l'Àfrica localitzant els exteriors d'una pel·lícula que mai no arribaria a dirigir: *Flamingo feather*. Abans de partir, encarrega a Maxwell Anderson, el seu guionista a *Falso culpable*, que escrigui un text basat en la

novel·la *D'entre les morts* (*De entre los muertos*), de Pierre Boileau i Thomas Narcejac. La Paramount n'havia adquirit els drets el 20 d'abril de 1955 per 25.275 dòlars. A Nairobi, Hitchcock rep un telegrama. Anderson havia enllestit 50 pàgines d'un primer guió.

Si un veu la pel·lícula i llegeix la novel·la hi trobarà algunes diferències. La història de Boileau i Narcejac té lloc a França, durant la Segona Guerra Mundial. És a París on Gevigne, un constructor naval que s'ha enriquit a costa de la guerra, encarrega a un ex company d'escola, l'advocat Roger Flavieres, que segueixi la seva esposa Madeleine. Segons Gevigne, la dona és víctima d'una maledicció familiar: està obsessionada amb l'esperit de la seva besàvia, Pauline Largelac, una dona que morí jove en estranyes circumstàncies. L'advocat pateix vertigen arrel d'un desgraciat episodi on mor un col·lega seu. Això no impedirà que Roger accepti l'encàrrec i que, tot i que no han creuat una paraula, ell s'enamori de Madeleine. La relació entre ella i Roger comença quan ell la salva de morir ofegada en aigües del Sena. A partir de llavors, s'aficionen a passejar pels afores de París. És en una d'aquestes caminades quan ella li confessa que és la reencarnació de Pauline i li descriu llocs on ella no ha estat mai. Indrets que sí que freqüentava la seva besàvia. En una de les seves sortides, ella es llença des del campanar d'una església i mor. Roger, que no la pot salvar per culpa del vertigen, se submergeix en una crisi, la segona en poc temps. Deixa París.



Pierre Boileau
i Thomas
Narcejac.

Hi tornarà quan els aliats han vençut els nazis. Descobreix que Gevigne ha mort durant la guerra, en un dels molts bombardejos que sacsejaren París. Un dia, al cinema, reconeix en un documental una dona que s'assembla a Madeleine. Les imatges han estat filmades a Marsella. Obsessionat, Roger viatja al sud.

La dona en qüestió es diu Renee i viu amb Almaryan, un traficant. Ella acabarà confessant que és la falsa Madeleine, que no va conèixer mai la dona de Gevigne i que fou forçada per Almaryan a participar en l'engany. Fou el mateix empresari qui llançà la veritable Madeleine mentre ella i Roger eren a la torre. Enfol·lit, l'advocat estrangula Renee i es lliura a la policia. En el moment de la detenció, no pot evitar besar la morta. La necrofilia que tant va atraure Hitchcock tornava a captivar el geni.

Hi ha punts en comú entre *Vertigo* i el llibre. A més dels argumentals, l'esposa, també anomenada Madeleine, du el cabell recollit en un monyo i vesteix un vestit de color gris, ajustat a la cintura. Però on rau l'empremta, les preferències de Hitchcock és en les seves modificacions. A més de les localitzacions temporal i geogràfica, el director preferí el retrobament fortuït entre Judy i Scottie en lloc de la identificació al cinema. Considerà que un desplaçament com el que fa Roger de París a Marsella aixecaria expectatives entre els espectadors. Alhora, a la versió cinematogràfica no hi ha dos assassinats i, clement amb el patètic personatge amb acrofòbia, Hitchcock lliura Scottie de la presó. És la jove qui, desemmascarada per l'ex- detectiu, s'aboca mortalment des del campanar. Una monja de la missió presencia la confessió i servirà d'eventual testimoni policíac. Però hi ha dos elements distintius que obsessionaren Hitchcock al llarg del procés de guió. Un fou que Judy, a diferència de Renee, sí que s'enamora del seu pretendent. L'altre, el moment en què espectador i lector descobreixen com ha mort Madeleine: a la meitat de la pel·lícula i a final del llibre.

Hi ha qui considera que Narcejac i Boileau van escriure la novel·la pensant en Hitchcock, entre ells Truffaut, que en una entrevista ho dona per fet. Ells sabien que al director l'entusiasmà el seu anterior llibre, *Celle qui n'était plus*, publicat a Espanya com *La que no existía*, però en aquella ocasió Henri-Georges Clouzot se li havia avançat adquirint-ne els drets i adaptant-lo en el que seria la inquietant *Las diabólicas*.

Narcejac nega que hi hagués un "llibre fet a mida". En una entrevista amb Dan Aulier, reconeix que l'argument de *De entre los muertos* s'adeia al d'una eventual pel·lícula de Hitchcock però que ni ell ni Boileau el van escriure per complaure el director. Fou en un cinema on Narcejac reconegué un vell amic en una mena de NO-DO a la francesa que mostrava els supervivents de la guerra. Allà va néixer la novel·la, sense que el director britànic hi tingués res a veure.

La veritat és que és comprensible que el llibre pogués semblar un intent de persuadir el director. I

és que algunes de les seves constants cinematogràfiques es troben als nervis de la novel·la, tot i que els autors francesos ja havien mostrat un interès per aquest terreny a *Celle qui n'était plus*. Per exemple, el contingut necròfil i fetitxista del llibre, els racons de la sexualitat.

Respecte la necrofilia, Hitchcock confessa que allò que l'atragué de la novel·la fou "l'obsessió del protagonista a recrear una dona a partir de la imatge d'una morta". El contingut fetitxista, com explica Hitchcock a Truffaut, apareix reflectit subtilment a a l'apartament de l'ex detectiu, quan l'ha salvat de morir ofegada a la badia de San Francisco. Si a l'hotel Empire despulla metafòricament Judy, aquí ho ha fet materialment. Després l'ha assecada i l'ha vestit amb un batí. Aprofitant la seva inconsciència, sense que se n'adoni. Com si ella ja fos, *realment*, morta.

Més guionistes

El guió que havia començat a escriure Maxwell no era suficientment bo, en part perquè Hitchcock no havia escoltat l'escriptor quan aquest li recomanà estructurar la història i procedir després a elaborar-ne els diàlegs. A la versió d'Anderson, per exemple, Judy és una novaiorquesa de bona família i no hi ha campanar sinó far.



La insatisfacció de Hitchcock motiva el primer relleu de guionista l'agost de 1956. El director encomanà Angus MacPhail la important tasca d'estructurar, ara sí, la història. aquest havia treballat en el guió de la segona versió d'*El hombre que sabía demasiado* i era, segons la llegenda, l'autor del terme *mcguffin*, amb què Hitchcock definia allò que durant la pel·lícula cerca el protagonista (la fórmula matemàtica de *Treinta y nueve escalones*, el vi que no és vi a les ampolles d'*Encadenados*) però el contingut del qual no té cap importància més enllà de suscitar interès.

El pas fugaç de MacPhail pel projecte –només dos mesos– va deixar una sinopsi de dues pàgines on apareixen ja la persecució inicial als terrats de San Francisco o el nom del protagonista, Scottie, una llicència al seu origen escocès (*scottish*). MacPhail va admetre que *Vertigo* era "una història fascinant", però en una carta explicà al productor associat, Herbert Coleman, que abandonava el projecte perquè el guió requeria "una contribució plena d'imaginació". La contribució, diu, d'una dona.

No seria cap dona sinó Alec Coppel qui prengués les regnes del guió. Relacionat ja amb el cineasta pels seus treballs a la sèrie de televisió *Alfred Hitchcock Presents*, la tardor de 1956 es reuneixen sovint a fi d'enllestir el text i començar a rodar el desembre. El director transmet a Coppel l'espe-

No hi ha dubte que la interpretació de Novak és una de les millors de la seva carrera, però Hitchcock no en quedà satisfet. La declaració del director, a posteriori, a la revista Time, és simptomàtica: "Novak no arruïna la pel·lícula".

rit fatalista, romàntic i obsessiu que ha de tenir el guió, i ho fa projectant-li *Las diabólicas*.

És aportació de Coppel, per exemple, la seqüència del somni. D'altres elements seus se suprimiran, com una escena en què Madeleine vol assegurar-se del vertigen d'Scottie ficant-lo a un ascensor.

Però si hi ha una de les contribucions de Coppel que passaran a la història, és l'escena del petó d'Scottie i Judy a l'habitació de l'hotel Empire. Al seu esbós, esmentava que la càmera giraria al voltant de la parella mentre ell recordava el moment en què besava Madeleine als estables de la missió San Juan Bautista. Pel contrari, en aquest punt se suprimeix que el vertigen d'Scottie es devia a un descens fallit amb paracaigudes i que Judy era de bona família. Respecte de la novel·la, Coppel va suprimir l'influx de l'avantpassat sobre Madeleine. Un element que acabaria reprenent-se.

Coppel també abandonaria *Vertigo*. Per aquella època estava escrivint una obra teatral que s'estrenaria el 1958 amb el títol *The Gazebo*. L'argument: un guionista de televisió escriu una obra de teatre i truca a Alfred Hitchcock per a demanar-li consell sobre l'escena d'un assassinat. Coppel i Hitchcock acabaren de bones maneres, i el novembre, el director britànic comunicava a Anderson que l'estructura del guió estava llesta i que podia tornar al projecte quan ho desitgés.

La carta que Hitchcock envia a Maxwell Anderson reflecteix algunes de les preocupacions del cineasta sobre com havia de ser *Vertigo*. Explica: "El públic que estigui veient la pel·lícula no tindrà ni idea que es tracta d'un relat criminal (...). Fins a l'escena final ha de ser una estranya història d'amor amb, potser, el mateix to que *Rebecca* de Daphne du Maurier". Un to que, específica, no ha de ser ni ombrívol ni opressiu. Ferit, potser, per haver quedat a la banqueta, Anderson declinà l'oferiment. L'agent de Hitchcock, Kay Brown, va recomanar-li per al relleu Samuel A. Taylor, l'autor de l'obra de teatre en què es basaria el guió, també seu, de *Sabrina*. Aquest acceptà. Les seves correccions del guió d'Anderson, que ell qualificà d'espantós, serien determinants per al progrés de la producció.

El repartiment

Hitchcock tenia clar quin seria el seu equip tècnic. Repetirien el seu director de fotografia habitual, Robert Burks, el compositor Bernard Herrmann, la dissenyadora de vestuari Edith Head, el muntador George Tomasini i l'ajudant de direcció Daniel McCauley. L'equip de decorats el dirigiria un altre





fidel col·laborador, Hal Pereira, i el director artístic fou Henry Bumstead. L'artista John Ferren, que havia pintat els quadres que pinta John Forsythe a *Pero... ¿Quién mató a Harry?*, s'encarregà d'executar el retrat de Carlotta Valdés i de dissenyar la seqüència del malson.

També es tancava el repartiment. Per al paper d'Elster, Hitchcock recuperà Tom Helmore, actor a *Agente Secreto* i *The Ring*, una de les millors pel·lícules mudes del director. Konstantin Shayne encarnaria el llibreter que explica la llegenda de Carlotta Valdés, la suïcida avantpassada de Madeleine. Tot i que Shayne no havia treballat mai per al director, la seva dona sí. Era Leopoldine Konstantin, la sinistra mare de Claude Rains a *Encadenados*.

Barbara Bel Geddes interpretà Midge, l'amiga d'Scottie. Durant el rodatge, les seves escenes foren un autèntic maldecap si es tenen en compte la quantitat de preses que requeriren. És el cas de l'escena en què Scottie abandona l'habitació tot dient a Midge que la seva broma no té gràcia. Va requerir posposar el rodatge a l'endemà. Per si fos poc, el dia següent foren necessaris sis intents d'ell dient "no és divertit, Midge" i set d'ella, penedida, exclamant "estúpida".

Malgrat tot, l'ingrat paper la compensà. Satisfet per la seva interpretació, Hitchcock la contractà per a un dels episodis més famosos d'*Alfred Hitchcock Presents*. El dirigí ell mateix a partir d'un guió de

Novak tenia el repte d'encarnar no un sinó dos personatges de Hitchcock. Dues dones que, segons indicacions del director, havien de parlar diferent. Una veu suau per a Madeleine, una de nasal per a Judy.

Roal Dahl. En ell, Geddes interpreta una dona que assassina el seu odiós marit a cops de cuixa de xai. Els detectius que regiraran la casa acabaran sopant la prova del crim.

La parella protagonista l'encarnarien Vera Miles, que acabava de treballar amb Hitchcock a *Falso culpable*, i James Stewart, que ja havia actuat a *La sogra*, *La ventana indiscreta* i *El hombre que sabía demasiado*. La insistència de l'esposa de l'actor perquè Stewart fes vacances ajornà el rodatge fins a principis de 1957.

Aquí comença el final d'una relació professional exultant. Tot i l'amistat que unia director i actor, fins al punt que l'actor i la seva esposa s'allotjaren a casa dels Hitchcock durant el rodatge, *Vertigo* és la darrera plana de la seva relació professional. A *El cine según Hitchcock*, aquest respon a Truffaut que el fracàs comercial de la pel·lícula es degué a l'avançada edat d'Stewart, que feia increïble la història.

Els relleus de guionistes no foren l'únic motiu que posposà el rodatge. Una hèrnia umbilical complicada per una colitis fica Hitchcock al quiròfan. Després arribaren els càlculs biliars que aplaçaren el rodatge per a finals d'abril de 1957. Ho explicava el mateix director a una carta remesa al productor Michael Balcon: "Per ser algú que sempre ha presumit de no caure malalt, aquest cop m'he endut la grossa: hèrnia, icterícia, càlculs biliars (i dues hemorràgies internes) en només dotze setmanes. Ara estic ocupat en recuperar els meus glòbuls vermells, a fi de reprendre en uns tres mesos "operacions" més lucratives com dues pel·lícules, trenta programes de televisió de mitja hora i deu d'una hora".

Stewart i Novak

En els reposos forçats de Hitchcock, Stewart s'havia reunit amb Sam Taylor per transmetre-li la necessitat d'encarnar un personatge nou dins la seva filmografia, que el duigués a experimentar sensacions també noves, cosa que va facilitar la tasca del guionista. Segons sembla, Taylor acabà el guió sense haver llegit una sola de les línies de la novel·la, només amb el material escrit fins llavors, amb les indicacions de Hitchcock i amb la seva admiració pels contes d'Edgar A. Poe. No en va, la pel·lícula és la seva *Ligeia*: la història d'un home que intenta recrear la seva esposa morta en el cos de la segona però que acaba perdent-les fatalment a les dues. El protagonista és un home incapaç de viure i d'estimar en el present.

Un dels problemes del repartiment radicava en l'actriu. Després de tants aplačaments, Vera Miles havia quedat embarassada, i no podria ser Judy/Madeleine. Aquí és on Kim Novak aterra a *Vertigo*. Ho fa a través de Lew Wasserman, l'agent de Hitchcock i Stewart. L'actriu, una principiant de 24 anys menyspreada pels crítics, s'havia fet popular als Estats Units gràcies a un petit paper a una pel·lícula de Jane Russell. Novak tenia un contracte amb la Columbia, però la *major* va cedir-la a la MCA a canvi que Stewart i ella protagonitzessin la seva pròpia producció, *Me casé con una bruja*.

No hi ha dubte que la interpretació de Novak és una de les millors de la seva carrera, però Hitchcock no en quedà satisfet. La declaració del director, a posteriori, a la revista *Time*, és simptomàtica: "Novak no arruïna la pel·lícula". I, per si hi hagués algun dubte, es lamentà al guionista Joseph Stefano que l'actriu no era la Madeleine que ell somniava.

En el terreny personal, la relació entre l'actriu i el director tampoc no fou bona. D'entrada, es negà a dur un vestit amb jaqueta de color gris. El color i la peça amb què vestia Madeleine, però, no admetia discussió per al director. Hitchcock explicà a la dissenyadora de vestuari, Edith Head, que "la senzillesa del vestit gris i del pentinat era molt important, perquè representava la manera amb què el personatge es veia a si mateix en la primera meitat de la pel·lícula. A la segona meitat, experimentava un canvi psicològic, i aleshores vestiria roba amb més colors".

Si a Head li van quedar les coses clares, Hitchcock fou encara més convincent tampoc no li costà gaire convèncer Novak. A un dinar amb part de l'equip de la pel·lícula, va destinar tots els seus esforços a fer sentir Novak com a una ignorant. Ho aconseguí parlant de vins, art, gastronomia i viatges i evitant abordar l'assumpte de la pel·lícula. Desemparada, una Novak dòcil accedí a tnyir-se i vestir de color gris. Només es va negar a una cosa: dur sostenidor. La seva voluptuositat li feia preferir-ho. Tot i que el director solia decidir fins la roba interior de les actrius, acceptà.

Segons explica l'actriu, durant el rodatge, se sentí desplaçada, sobretot per la gran amistat entre Stewart i Hitchcock. El director era exigent i directe amb ella, i no va perdre ni un segon a discutir amb la *debutant*. En una anàlisi del guió, Novak suggerí al director que calia canviar o allargar una frase. Hitchcock donà la conversa per tancada responent-li "Kim, només és una pel·lícula, no aprofundim tant sobre aquestes coses". Respecte el que és merament el seu treball interpretatiu, va voler dur-la a un registre més contingut. Per fer-li-ho veure, li digué: "Tens un rostre molt expressiu però no vull res d'això. Només vull que al teu rostre s'hi vegi el que vols transmetre al públic".

Novak tenia el repte d'encarnar no un sinó dos personatges de Hitchcock. Dues dones que, segons indicacions del director, havien de parlar diferent. Una veu suau per a Madeleine, una de nasal per a Judy. Novak li ho agrai. Amb els anys reconeixeria



que, des d'un començament, es va sentir atreta pel paper. La frase amb què Judy exigeix a Scottie que l'estimi per qui és ella en realitat –“*I want you to love me for me*”– la va identificar molt amb el personatge. Tot i les seves exigències de vestir i de manca de vestuari, Novak volia que la veiessin com una actriu i no com a un mite eròtic.

El rodatge de *Vertigo* havia quedat previst per al juny. Per aquelles dates, Taylor ja havia incorporat el personatge de Midge, l'amiga enamorada, i no corresposta, d'Scottie. Taylor la inventa en un intent d'humanitzar els personatges. És en les escenes entre els amics on s'especifiquen les preocupacions d'Scottie i on hi ha els únics instants d'humor.

És també en aquest moment quan s'incorpora l'escena de la carta. L'equip de producció no confiava en aquesta opció, però Hitchcock considerava que obrint aquesta porta es mantenen més punts de suspense. Tal i com explicà a Truffaut, el lector sap que hi ha una dona que no es vol deixar disfressar per un home. A *Vertigo*, el públic sap que Madeleine és Judy, que ha estat còmplice d'un assassinat, i que veu com un home accepta que ella i Madeleine no són la mateixa persona a canvi que ella s'hi disfressi. El que es pregunta el públic és, per tant, “¿Com reaccionarà Scottie quan s'assabenti de tot?”. Una intriga més rica i que, a més, no és a costa d'amagar-se l'as a la màniga.

Un dels qui no veia bé el recurs era Taylor, el guionista; considerava que el la solució era massa fàcil. Que era millor desvetllar-ho amb una escena situada després de la mort de Madeleine. En ella, Elster comunicaria a Judy la seva intenció de viatjar a l'est i ella li preguntaria “¿Què serà de mi?”. D'aquesta manera, explica Taylor, l'espectador coneixeria la conxorxa. Hitchcock interpretava aquesta escena com una traïció al personatge d'Scottie que el traïria del lloc central, del de narrador. Fos com fos, l'escena era important per al director perquè era el que distingia una pel·lícula de misteri, amb un *mcguffin* sobrenatural, d'una de *suspense*.

Una pel·lícula amb tant contingut sexual, per bé que implícit, fou una temptació per la censura, però el cert és que fou senzill sortejar el seu filtre. Aquesta volia eliminar alguns elements -l'amor de Midge cap a Scottie i la conversa entre ells dos sobre els revolucionaris sostenidors, plànols com les onades cobrint el petó entre Madeleine i Scottie- i el títol. Aquesta darrera serà una de les qüestions més debatudes ja avançat el rodatge. Els censors rebutjaven l'homònim de la novel·la -*De entre los muertos*- i la llista de títols possibles anà creixent fins a l'inefable. Hitchcock preferia *Vertigo*, mentre



la Paramount mateixa, que creia que el públic desconeceria el significat d'aquesta paraula, preferia *Fear and Trembling* o *Face in the Shadow*. Aquest segon títol, però, quedà eliminat per la seva similitud amb *A Face in the Crowd* (*Un rostre en la multitud*), la pel·lícula d'Elia Kazan. No està de més repassar els 47 títols que la Paramount, desesperada i inútilment, envià a Hitchcock. Entre ells, variacions del concepte decepció, diversos contenint el terme *shadow*, el sintètic *Carlotta* o el revelador *Two kinds of women* (*Dos tipus de dona*). La Paramount tirà la tovallola.

Tot estava a punt per al rodatge, però la negativa inicial de Novak a participar a la pel·lícula per l'intercanvi de cromos entre la MCA i la Columbia, el posposa a l'octubre. Aquesta nova pausa fa que el guió sigui detallat, profund i ombrívol. Tot allò que Hitchcock volia evitar. Una història d'amor amb final tràgic. Tota una fita en la filmografia del britànic.

Un rodatge amb tot previst

Si alguna cosa permeten els ajornaments i els imprevistos de la preproducció és que el rodatge estava perfectament controlat. Les primeres imatges es filmen el 30 de setembre, i les darreres dos mesos i mig després: dues setmanes foren per als exteriors i la resta per a les escenes d'estudi, les d'Scottie i Midge i les d'Scottie i Judy/Madeleine. Des del punt de vista tècnic, una de les escenes amb més dificultats fou la del petó a l'hotel Empire. Els trets generals els havia descrit Coppel al guió, i la resta la posa l'equip tècnic i la capacitat física de Novak i, sobretot, Stewart. Quan ella es canvia al bany i, quan reapareix al saló, la llum del neó amb les lletres de l'hotel la banya amb un halo verd que recorda immediatament les passejades d'ella per la gespa del cementiri. Hitchcock explica que amb aquest recurs va voler imitar l'efecte fantasmagòric de les funcions que veia de petit als teatres londinencs. És aleshores quan els dos protagonistes –*dos enormes caps*, com ho definí el director- es fonen en un llarg petó i, al seu darrere, apareixen els carruatges de l'estable on es besen minuts abans que Madeleine fingeixi suïcidar-se des de la torre. Tot i que la sensació és que en aquesta escena la càmera envolta el lípticament els actors, la filmació fou més complexa. Se situà els actors damunt una plataforma mòbil i davant d'unes pantalles on s'hi projectaven imatges de l'habitació de l'Empire alternant-se amb les dels estables de la missió. La càmera es limitava a acostar-se i a allunyar-se'n amb el *tràveling*. Les dificultoses torsions a què s'obligà els actors feu que Stewart es lesionés lleument, de manera que s'hagué d'aturar el rodatge una hora.

El darrer en rodar-se fou la seqüència inicial d'Scottie als terrats i la brometa de Hitchcock. Ja aleshores, les aparicions del director eren tan esperades pel públic, que preferia inserir-les al principi de les pel·lícules, com és el cas, perquè l'espectador es concentrés en l'argument.



El 18 de desembre ja s'havia enllestit el rodatge. Hitchcock va intentar, com sempre, arribar a Nadal amb el rodatge enllestit, però no se'n sortí. Quedà per després de festes l'efecte de vertigen que tant va perseguir. Segons sembla, el director ja va voler imitar a Rebecca la sensació que experimentà a la festa del Chelsea Art que tingué lloc al Royal Albert Hall. Aleshores, sobradament begut, sentia que tot tenia tendència a allunyar-se-li. En aquella pel·lícula no ho aconseguí. A *Vertigo*, en canvi, ho assolí amb un revolucionari i imitadíssim recurs. En un principi s'havia pensat a aixecar una maqueta de l'interior del campanar a mida real, que es completaria amb un moviment vertical de grua, un projecte que costaria 50 mil dòlars a l'estudi. Finalment, el càmera de la segona unitat, Irmin Roberts, trobà la solució i el responsable de fotografia de les projeccions, Wallace Kelley, ho materialitzà. Es construiria una maqueta en miniatura, de manera que la grua s'hi bellugués horitzontalment. D'aquesta manera, l'efecte del vertigen que patia Scottie, tant al campanar com quan intenta vèncer la debilitat a l'apartament de Midge, s'aconseguia combinant un *tràveling cap enrere* amb un *zoom cap endavant*. Tota una fita coneguda com *contrazoom* o *trombone shot* i que llavors només va costar 19 mil dòlars a l'estudi.

A la fase de postproducció hi ha noms imprescindibles, com Saül Bass, el músic Bernard Herrmann, el muntador George Tomasini i l'esposa de Hitchcock, Alma. Bass, que convertí els títols de crèdit en obres d'art autònomes, havia sorprès Hitchcock amb el seu disseny per *El hombre del brazo de oro*. Si allà els dibuixos minimalistes il·lustraven la música de Duke Ellington, aquí l'obra de Herrmann completa el rostre d'una eventual Madeleine. Les

espirals que havia inventat el matemàtic Lissajons cent anys abans seguien la coreografia de vaivens governada per la secció de corda. Hitchcock quedà tan satisfet que comptà amb Bass a *Con la muerte en los talones* i a *Psicosis*.

Per la seva banda, les opinions d'Alma Hitchcock sempre foren escoltades pel seu marit. A *Vertigo*, ella fou la responsable que es tallés un pla en què Novak camina per una plaça. Pel que sembla, durant la visió del material rodat, Alma digué que l'actriu tenia les cames plenes de greix. L'escena no es podia tornar a rodar, i Hitchcock encarregà a Tomasini que eliminés el pla general i que passés d'un primer a un altre primer de l'actriu.

També es creu que fou ella la que motivà la inclusió de les controvertides escenes de la carta i el *flashback*. Quan el 9 de maig s'estrena *Vertigo*, s'exhibeix tal i com la coneixem avui. Però després d'aquella presentació, Hitchcock va voler suprimir el *flashback*. Creia que era massa explícit per a l'espectador, i s'arribaren a fabricar milers de bobines amb l'escena suprimida. L'exigència del productor Herbert Coleman i potser d'Alma obligaren a afegir-la de nou. El cert és que, tot i que Hitchcock pensà que les objeccions d'Alma significaven que ella odiava la pel·lícula, no era així. Ella sempre pensà que *Vertigo* era meravellosa.

A la fase de postproducció es donen alguns retocs al so, tal i com estava previst a les exhaustives notes de producció del mateix Hitchcock. Havia deixat clar, per exemple, que el so del trànsit que arriba del carrer durant l'escena de la llibreria havia de desaparèixer i reaparèixer quan el llibreter pronuncia *by her own hand*. El mateix so és el baix continu a l'hotel Empire excepte quan Judy, ja Madeleine, surt del bany i quan Sottie descobreix la medalla.



El so i la música són els elements distintius entre el que succeeix i el que sent Scottie. L'excitació i la decepció tenen una banda sonora que eclipsa el murmur de la realitat, el so del món dels vius. Hitchcock deixa escrit que no s'ha d'escoltar l'impacte de Judy quan cau, només el crit. Però això pot reduir-se a una intenció formal, a l'intent d'esquivar el sensacionalisme. A una darrera voluntat.

La pel·lícula pateix altres modificacions, com la supressió de l'epíleg. Inicialment, la pel·lícula acabava amb una escena a l'apartament de Midge, on Scottie i la seva amiga escolten a la ràdio que la policia cerca Elster. Definitivament, s'optà per un pla de James Stewart amb els braços estesos –cristianament, com alguns han volgut veure-, insinuant que l'assassí acaba fugint.

A fi de promocionar *Vertigo*, la Paramount encarregà una cançó pop a Jay Livingston i Ray Evans, autors del *Qué será, será* d'*El hombre de sabía demasiado*. Afortunadament, Hitchcock suspengué el projecte perquè considerà que podia perjudicar la pel·lícula.

La crítica

Hitchcock quedà sobradament satisfet de com havia quedat la pel·lícula. A la pregunta de Charles Thomas Samuels sobre la importància que concedien a la pel·lícula els crítics europeus, el director respongué "crec que van comprendre la complexitat de la situació". Però el cert és que *Vertigo* no fou cap èxit. Ni de públic ni, a grans trets, de crítica.

Alguns periodistes rebutjaren el ritme lent i el llarg metratge de la primera part de la pel·lícula, fins la mort de Madeleine.

O públic i crítica no la van comprendre o es van sentir decebuts per una pel·lícula que o no era una pel·lícula de Hitchcock o bé ho era de forma tan essencial que esdevenia una illa en la seva filmografia. *Vertigo* no és un film de suspens, és un psicodrama i, a més a més, amb final amarg. Massa atrevit per a 1958. El Hitchcock més connectat, en aquests aspectes, a *Vertigo* seria *Psicosis*. Algú pot creure que el 1960 la gent estava més preparada que dos anys abans per a enfrontar-se a l'obsessió, a la necrofilia, al final obert i a l'anacrònic blanc i negre. La diferència és que *Psicosis* és una pel·lícula sobre un assassí, mentre que *Vertigo* és un retrat psicològic, exhaustiu amb, com a mínim, una víctima: un home amb vertigen, obsessiu que, com explicà Hitchcock a Truffaut en un fragment no transcrit, "sent una erecció" quan veu Judy disfressada de Madeleine a l'hotel. És comprensible que, llavors, la crítica digués que l'acció era inversemblant. *Psicosis* només dedica l'escena final, el monòleg interior de Norman, a descriure el personatge mentre que *Vertigo* hi dedica tot el metratge.

Si hi volem veure una compilació de les constants de Hitchcock però elevades a la màxima potència, aleshores descobrirem el voyeurisme de *Psicosis* i *La ventana indiscreta*, la necrofilia de *Rebeca* i també de *Psicosis* o l'obsessió, la crisi d'identitat, la conxorxa, els intents de suïcidi i les dones rosses de gran part de la seva filmografia. Fins i tot, aquí

Stewart repeteix com l'heroi incapacitat i si a *La ventana indiscreta* es devia a la coixesa, ara és al vertigen. En aquest títol, Hitchcock desplega un catàleg d'aparences i reflexos. El mirall a través del qual Scottie veu Madeleine per primer cop, els somnis, el retrat de Madeleine amb el rostre de Midge i aquesta reflectida a la finestra després de mostrar l'escarni a Scottie i, finalment, Judy com a reflex de Madeleine. *Vertigo*, tal i com anuncien els títols de crèdit de Bass, és una espiral, una repetició infinita i malaltissa, com les escales per on s'enfilen Judy i Scottie.

El biògraf John Russell Taylor afirmà que "l'ambient de la pel·lícula i també el rodatge era tan estrany i intens que semblava afectar tothom". I és que, paradoxalment a la seva nitidesa cromàtica, l'acció es desenvolupa, de vegades, de manera poc clara: rere un tel com l'halo verd de l'Empire. A l'escena on Scottie veu per primer cop Madeleine, aquesta apareix envoltada d'una llum poc natural, així com també és inexplicable la velocitat amb què es fa de nit a l'escena de la llibreria, mentre escolta la història de l'enigmàtica Carlotta Valdés. I el que poden semblar errors de guió, com la de-



saparició de Madeleine a l'hotel que freqüentava Carlotta, s'insinuen trucs per a augmentar-ne les dosis de misteri.

Per sort per a Hitchcock, la sèrie de televisió i les dues següents pel·lícules -*Con la muerte en los talones* i *Psicosis*- sí que reportaren un important benefici econòmic, especialment *Alfred Hitchcock Presents*. Aquests èxits són especialment dolços per al director perquè Hitchcock acabava d'imitar els tipus de contractes de James Stewart. L'agent del director i l'actor, Lew Wasserman, havia aconseguit que les productores es comprometessin a pagar-los a raó d'un percentatge dels beneficis a taquilla, en lloc d'un sou tancat. En el cas de *Vertigo*, aquesta modalitat no reportà gaire doblers al director però sí ho feren els seus propers treballs.

El més immediat, *Con la muerte en los talones*, és un dels millors *Hitchcocks*. Una obra rodona, perfecte, però sense l'exploració psicològica, la tortura interior de la seva antecessora. Una pel·lícula divertida, d'acció, amb la dosi de suspens present a tota la seva filmografia. Només una pel·lícula, com digué el director a Novak referint-se a *Vertigo*, però cinema en estat pur. Aquesta, però, ja una la història d'una altra odissea.

ANNEX

L'altra obra mestra

La intenció de Hitchcock a *Vertigo* era eliminar les escenes narrativament massa explícites, de manera que se suggerís l'obsessió d'Scottie, en lloc de fer-la evident amb paraules. El resultat és una pel·lícula sense gaire diàlegs, amb seqüències on l'únic so és el de la música de Bernard Herrmann. La funció de la banda sonora com a emissora del missatge implícit és patent en el petó circular d'Scottie i Judy. Tal i com Hitchcock especificà al compositor, "només hi sereu tu i la càmera". La inundació musical de la pel·lícula sorgeix de la intenció de Hitchcock d'omplir els silencis amb la música de Herrmann, a una mena d'*horror vacui*. Així com a *Encadenados* o *La ventana indiscreta* el director aconsegueix provocar tensió mitjançant el silenci, aquí ho du a l'altre extrem. El guió de Taylor contemplava que al cotxe d'Scottie la ràdio emetés música pop dels anys cinquanta, però se substituï amb més música original. A l'escena del restaurant, el silenci previst per il·lustrar que Scottie deixa de sentir el renou quan veu Madeleine, donà lloc a més música.

En només un mes i mig de feina, Herrmann aconseguí acabar una banda sonora que reflectia, amb millors resultats que a *Ciudadano Kane*, l'obsessió, la pèrdua i la nostàlgia. La que, per molts, és la seva millor aportació al cinema. Els personatges introvertits d'Scottie, el pretesament misteriosos de Madeleine o el fosc de Judy duen el músic a reflectir a través de la partitura les emocions -amor, nostàlgia, patiment, por, impotència- que ells no manifesten a través dels diàlegs. Els acords executats pels violins substitueixen amb sobrada eficàcia les reflexions *en off* d'Scottie. En un principi, de fet, estava previst que se sentissin les seves reflexions durant les llargues travessies en cotxe. Per aquest motiu, a la pel·lícula veiem sempre plans frontals d'Scottie conduint. I només un de lateral, al volant. És un canvi significatiu, ja que es produeix a la seqüència final. Veiem Scottie conduint, des del seient que ocupa Judy. I és significatiu perquè, per primera vegada, seguim l'acció des del punt de vista d'ella, que passa a ser la víctima -descoberta i ell esdevé l'amant traït, que conduirà l'acció de manera voluntària cap al desenllaç fatal: la segona mort de la pel·lícula.

Herrmann i Hitchcock ja havien col·laborat aleshores en tres ocasions –a *Pero...¿Quién mató a Harry?*, *El hombre que sabía demasiado* i *Falso culpable*– però és a *Vertigo* i a *Psicosis* on aconsegueix reflectir uns sentiments nous, més enllà del mer suspens, a través d'un so també nou. Ens referim a les obsessions, de la malaltia, dels trastorns. No en va, la de *Vertigo* és una de les poques composicions on Herrmann pot recrear-se en la melodia amorosa, tot i que també hi ha episodis de tensió. El que el crític David Sterrit defineix com “una simfonia de sentiments d'atracció-repulsió”. Herrmann s'afegeix a Hitchcock en la difícil tasca de manipular l'espectador.

Referències i homenatges

Vertigo és una cita constant a altres monuments musicals. La peça més homenatjada és el *liebestod* del *Tristan und Isolde* de Wagner, una de les òperes preferides de Hitchcock. Els arguments de les dues obres tenen punts de connexió que no escaparen ni al músic ni al director: l'amor cec, provocat per l'elixir amorós que pren la parella pensant que és verí. La mort, per tant, els du metafòricament a l'amor, de la mateixa manera com el destí suïcida condueix Scottie i Judy a un amor correspost amb final tràgic, com passa a l'òpera. L'artista Douglas Gordon interpreta que la pel·lícula reflecteix “aquesta mort amorosa, aquesta consumació de l'amor en plena agonia o després de la mort que expressa el mite germànic del *liebestod*. Però, alhora, també expressa un amor mortuori, el de Madeleine per la seva avantpassada Carlotta Valdés.”



El teixit harmònic de Wagner i particularment el seu *liebestod* són reconeixibles en el cos musical de *Vertigo*. També en la forma i en el contingut, la partitura de Herrmann condueix a un altre romàntic: Hector Berlioz i el seu opus 14, *Symphonie fantastique*. El precursor de la música programàtica o del poema simfònic descriu en aquest poema simfònic el somni d'un heroi que acaba d'assassinar la seva estimada. Emmetzinat amb opi, aquest invoca la dona fantasmagòrica, desencadenant la mort provocant l'èxtasi de l'home en una sort d'aquellarre. A més de l'argument, l'obra mestra de Berlioz conté elements formals entroncats amb *Vertigo*: les pastorals i els valsos s'alternen amb fragments terrífics i altres de sensuals.

El mite germànic de Tristany i Isolde és una de les moltes reminiscències de la pel·lícula, de la mateixa manera com l'Ofèlia embogida, ofegant-se amb les flors a la mà –el suïcidi frustrat en aigües de la badia de San Francisco– o el mite d'Orfeu - Scottie endinsant-se al món dels morts a la recerca de la seva estimada Euridice/Madeleine.

L'altra referència no és una òpera, sinó un musical. Durant la gestació de *Vertigo*, Hitchcock seguia interessat en *Mary Rose*, un musical de l'autor de *Peter Pan*, J.M. Barrie, amb música de Norman O'Neill. El director havia assistit a una representació de l'obra al Haymarket Theatre de Londres el 1920. Des de llavors, havia volgut dur-la al cinema. No ho va aconseguir, però va reciclar en algunes de les seves pel·lícules els cors celestials de la partitura d'O'Neill i que recorden en gran mesura els *Sirènes*, el darrer nocturn de Debussy. A *Rebecca* va intentar incloure fragments íntegres del musical, però serà a *Vertigo* on retrà l'homenatge –musical-definitiu a l'obra de Barrie. Hitchcock demanà tot allò sonor de *Mary Rose* que hagués sobreviscut. Hi ha una carta adreçada a la Paramount el 1957 amb què se sol·liciten gravacions del muntatge teatral com “efectes sonors, música aèria, àngels cantant i el xiuxiueig del vent”. L'únic que va localitzar la Paramount foren dos discs deteriorats on s'hi reconeixien dos temes del musical londinenc i que fou remès a Herrmann.

La trama de *Mary Rose* era tan estranya que un dissenyador teatral contemporani de Barrie, Dennis Mackail, afirmava que ni tan sols l'autor de *Peter Pan* sabia què significava. *Mary Rose* és una al·lota que desapareix a una illa, durant una excursió amb els seus pares. Reapareix unes setmanes després, sense adonar-se que ha passat el temps. L'acció transcorre. Ella creix però roman immadura. Es casa amb Simon i té un fill, Harry. Al cap d'un temps torna a visitar l'illa, ara amb Simon. Allà desapareix de nou i no tornarà fins al cap de 25 anys. Aleshores, no reconeix ni el seu marit ni els seus pares, i s'entesta a creure que Harry li ha pres el seu nadó. Finalment, es reconcilia amb el seu fill i decideix tornar al desconegut món on ha passat tants anys, ja que al món real ja no hi ha lloc per a ella. L'argument recorda a *Vertigo* on, com explica el llibreter a Scottie, Carlotta Valdés embogeix, se suïcida –i suposadament es

reencarna en Madeleine- com a conseqüència de la pèrdua del seu fill. També allà la misteriosa Madeleine desapareix –després de l'aparent suïcidi- per a reapareixer al cap d'un temps, aquest cop com a Judy. En un fragment del llibret, Mary Rose pregunta al seu marit: "Algun dia, Simon, em besaràs per darrera vegada... El més trist és que sabrem quan serà la darrera vegada?" (*Some day, Simon you will kiss me for the last time. . . the sad thing is that we seldom know when the last time has come?*)

Altres referències de la partitura de Herrmann són merament musicals. És el cas de de l'obra simfònica de Mahler, sempre present en les seves bandes sonores, i de treballs del mateix compositor, com el seu treball per a *El cabo del terror*.

sonora. L'encarregat d'enregistrar-la amb la Simfònica de Londres fou Muir Mathieson. Al cap d'uns mesos, el sindicat de músics britànics secundà la vaga dels americans i s'hagué de completar la banda sonora a Viena. Per si fos poc, un problema tècnic feu que les parts gravades a Viena quedessin enregistrades en mono.

Herrmann no quedà satisfet amb la conducció de Mathieson i ell mateix va acabar gravant una nova versió del tema d'amor, comercialitzada posteriorment. Als anys noranta els segells Mercury i Varèse Sarabande van editar versions de la banda sonora amb la qualitat sonora que mereixia però, lògicament, no existeix una versió íntegra de la partitura conduïda per Herrmann.



El preludi de *Vertigo* funciona, com a les obertures operístiques, d'exposició dels temes. Herrmann hi combina els passatges dolços amb sons propis del terror que reapareixeran al llarg del metratge: l'òrgan elèctric en la desaparició de Madeleine al bosc o acompanyant la monja a l'escena final. El contrast enriqueix la partitura, i amb la suma d'oposats, fins i tot de contraris, Herrmann obre una plana i noves possibilitats en el terreny de la música per a cinema. És en les onades dissonants amb què la corda descriu el vertigen d'Scottie. Fonent un malaltís malson amb un ritme dolç d'havanera executat pel vent i amb unes exòtiques castanyoles que evocuen Carlotta a la missió Sant Juan Bautista. Amb el tema d'amor, d'una profunda tristesa, movent-se en espiral, com la càmera, a ritme de vals, al voltant de la parella.

Podríem gaudir de la mestria de la composició de manera absoluta si no fos perquè una vaga de músics als Estats Units impedís que Herrmann, per única vegada en la seva carrera, conduís la banda

Bibliografia

- AULIER, Dan, *Vertigo. The making of a Hitchcock classic*, St Martin Press, 1998.
- AULIER, Dan, *Hitchcock's Notebooks*, Avon Books, 1999.
- FREEMAN, David, *The last days of Alfred Hitchcock*, Overlook Press, 1999.
- MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock. A Life in Darkness and Light*, HarperCollins, 2003.
- SOMMER, Elyse, "Mary Rose. A *CurtainUp* Review"
- SPOTO, Donald, *Alfred Hitchcock. La cara oculta del geni*, T&B, 2004.
- SULLIVAN, Jack, *Hitchcock's Music*, 2006
- TAYLOR, John Russell, *Hitch*, Pantheon, 1978.
- TRUFFAUT, François, *Le Cinema selon Hitchcock*, Éditions Robert Laffont, 1966.
- TRUFFAUT, François, *Hitchcock*, Simon & Schuster, 1967. ■