

Cinema

Plenitud creativa de Hitchcock

Pere Cornelas (Especial per al Cicle Hitchcock)

Cine Club Sabadell

Vistos ja als articles precedents els grans temes del cosmos hitchcockià, dedicaré aquest treball als aspectes formals que configuren el seu estil, la completa eclosió dels quals es donà, lògicament, a la darrera etapa de la seva obra, la que va des de LA SOGA (1948) fins a FAMILY PLOT (1976). Tres són els factors que aconsellen, per a una major comoditat funcional, que es prengui l'any 48 com a data de començament. 1/ Amb EL PROCESO PARADINE, el seu film anterior, s'acaba l'etapa Selznick. 2/ LA SOGA és la primera pel·lícula en color de l'autor. I 3/ LA SOGA és també el primer Hitchcock amb James Stewart. Si no es tingués en compte tot això, hauríem d'esperar tres anys més i considerar EXTRAÑOS EN UN TREN com el veritable inici de l'època de plenitud de Hitch. Bàsicament per dos motius. D'una banda, l'any 51 han aparegut ja tots els elements cabdals de la seva posada en escena. De l'altra, el nivell qualitatiu alça el vol de manera impressionant i així es pot dir, sense cap recança, que 10 dels 16 films que seguiran són absolutes obres mestres: LA VENTANA INDISCRETA, EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO, FALSO CULPABLE, VERTIGO, CON LA MUERTE EN LOS TALONES, PSICOSIS, LOS PAJAROS, MARNIE, CORTINA RASGADA i FRENESI. La seva dotzena de crims perfectes la completen ENCADENADOS i el ja esmentat EXTRAÑOS EN UN TREN.

Parlaré més o menys separatament dels aspectes claus de la posada en escena de Hitchcock i ho faré també per raons de tipus funcional. Perquè, de fet, tots ells es troben indissociablement imbricats. D'altra banda, són tants i tant variats que abastar-los tots es fa materialment impossible en un escrit com aquest. Comentaré només els més rellevants. I no negligiré les al·lusions al contingut quan les circumstàncies m'ho facin creure convenient. En definitiva, es tracta tan sols de completar el que ja porto fet. Si als altres treballs de caire general, he posat més èmfasi en les qüestions temàtiques -sense oblidar-me en cap moment de l'estil que les sosté-, ara faré justament al revés. La forma com a motiu preponderant -no únic- de l'anàlisi fílmica.



Extraños en un tren (1951)

El color. És, abans que res, el gran creador visual dels sommis hitchcockians. Cerca una determinada textura, volgutament artificiosa i irreal. poesia i fascinació. Especialment significatiu el Technicolor d'ATORMENTADA, ATRAPA A UN LADRON, EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO, VERTIGO, CON LA MUERTE EN LOS TALONES, MARNIE o TOPAZ. Pel·lícules, totes elles -i admeses les evidents diferències de registre-, situades, parcialment o totalment, més enllà de la realitat. Els focs d'artifici i el batibull de colors d'ATRAPA A UN LADRON, una festa espiritual. El vermell d'insondable misteri del Londres d'EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO. Els "flours" que acaricien Madeleine a VERTIGO. O l'ombra dolça que acompanya la nit cubana d'André Deveraux i Juanita de Córdoba a TOPAZ.

El Color és també un element dramàtic, articulat al contingut moral de cada film: el gris del vestuari dels personatges de LA SOGA i dels espies de TOPAZ; el vermell de la cigarreta de Lars Thorwald, que delata la seva presència enmig de la foscor, a la VENTANA INDISCRETA; el magnífic cromatisme del ball de disfresses -primera referència obligada a Edith Head d'ATRAPA A UN LADRON; el verd de Madeleine i de

Judy a VERTIGO, o el vermell paorós de MARNIE.

Decorat. Per la seva dificultat, són destacables els decorats únics de NAUFRAGOS -un bot salvavides-, LA SOGA -un apartament- i LA VENTANA INDISCRETA -totes les finestres d'un veïnat-, sense oblidar el tractament "teatral" de DIAL M FOR MURDER (1954, CRIMEN PERFECTO). Amb l'excepció de LA VENTANA INDISCRETA, però, es tracta només d'una espectacular prova d'habilitat tècnica, versatilitat dels moviments de càmera i direcció d'actors. Incomparablement més important, per la seva estreta relació amb els emplaçament de càmera i, més concretament, amb els grans picats que empetiteixen els personatges enmig del context, és la utilització del decorat al final del judici d'EL PROCESO PARADINE, als carrers de Marràqueix d'EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO, a les Nacions Unides de CON LA MUERTE EN LOS TALONES... I als picats ofegadors de MURDER o de les ja esmentades EL PROCESO PARADINE i EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO.

Tanmateix, la funció més específica d'aquest aspecte de la posada en escena és la de situar els personatges fora -no dins- del lloc on es troben, a base d'un elaborat treball davant de la pantalla de transparències que els separa d'un decorat prèviament o posteriorment rodats. Això crea una explícita sensació d'allunyament, com si els protagonistes no pertanyessin al món estrany per on estranyament es mouen. El color, que fa més patent la transparència, acaba de donar a la imatge el to poètic d'onírica irrealitat que és el suprem objectiu de l'autor: els McKenna, passejant pels carrers d'un Marràqueix fantàstic; Madeleine, evanescent entre el paisatge urbà; Molaine, visualment *desenganxada* de la Bodega Bay de LOS PAJAROS, etc.

Tots aquests personatges no són del lloc per on els veiem moure's:

els McKenna són americans, Madeleine és una creació idealitzada de "Scottie" i Mclanie és una noia de bona família de San Francisco.

Però els decorats de Hitchcock compleixen encara d'altres funcions: Manderley és la fascinació, els plans fixos de les

nits de Marràqueix són el conte somniat pels infants, el Mont Rushmore és la transgressió, la casa de Norman Bates és terror i la llum radiant del carrer de la casa de la mare de Marnie és el retrobament de la pau i el primer pas cap a la felicitat.

Emplaçament de càmera`càmera subjectiva. Tothora present a l'obra de Hitchcock, es constitueix en element fonamental a partir de l'etapa Selznick. Sovint indispensable per fer possible el procés d'identificació al suspense hitchcockià. Relacionada amb els moviments de "travelling", una altra de les característiques formals recurrents a la filmografia de Hitchcock.

A l'època Selznick, des del "travelling" subjectiu del començament de REBECA fins a la mil·limètrica precisió de tots els plans subjectius d'EL PROCESO PARADINE. Després, determinarà el sistema narratiu de LA VENTANA INDISCRETA i vertebrarà la visió que tots tenim de la Madeleine de VERTIGO. I apareixerà amb tota la seva força al "travelling" endavant quan entrem a la casa de Norman Bates empesos per Lila Crane a PSICOSIS o als sotragadors moviments de càmera sobre els diners que mostren el drama interior de la protagonista de MARNIE.

Emplaçaments de càmera: els picats. Amb les molt rellevants excepcions de PSICOSIS i TOPAZ (aquesta darrera pel·lícula, potser amb el picat més majestuós de Hitchcock: carícia amorosa a Juanita de Córdoba), la càmera s'emplaça dalt del cel per ensenyar-nos-ho tot (EL PROCESO PARADINE, EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO, CON LA MUERTE EN LOS TALONES o LOS PAJAROS, per exemple, per mostrar-nos el sofriment del personatge (MURDER o EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO) o per les dues coses alhora (significat polivalent EL PROCESO PARADINE).

La Planificació. El primer pla és el reflex fidel de l'ànima humana, definitivament des de MURDER: sobretot a SABOTAGE, REBECA, SOSPECHA, NAUFRAGOS, RECUERDA, EL PROCESO PARADINE, FALSO CULPABLE, MARNIE, TOPAZ i FRENESI.

Altrament, i a pesar que després de l'experiència de LA SOGA usa el pla seqüència quan ho creu oportú, Hitchcock ha preferit sempre el camp/contracamp i amb aquesta tècnica ha construït la majoria de les seves seqüències més apreciades: la confessió

de Maxim de Winter, l'escena en què es coneixen la Dra. Constance Peterson i John Ballantine, l'entrada de Lars Thorwald a l'apartament de Jeff o la famosa seqüència de l'avió fumigador. Tothora muntatge analític: l'escena de l'Albert Hall de la segona versió d'EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO, la de la dutxa de PSICOSIS, el llarg assassinat de CORTINA RASGADA o el segrest del bisbe de FAMILY PLOT.

Les estructures narratives. Fins a l'últim dels seus films, Hitchcock construeix nous esquemes narratius, amb la intenció de conferir més i més intensitat dramàtica a les seves històries. La variació és sorprenent i la seva capacitat creativa sembla inesgotable. Indudablement, però, la inserció d'una escena clau, sovint



Pánico en la escena (1950)

explosiva, enmig del film és la característica més coneguda de les seves estructures formals. Tanmateix, voldria referir-me a dos aspectes igualment importants i bastant més ignorats.

Primerament, em referiré, per no entendre'm massa, a l'avenç gradual que presenten els seus esquemes narratius a partir de VERTIGO. Tre títols el manifesten: VERTIGO, PSICOSIS i FRENESI. 1/ VERTIGO. Dues pel·lícules en una. Punt d'inflexió: la mort de Madeleine. Les dues dones protagonistes de les dues parts del film són dos personatges diferents, però, físicament, són la mateixa dona. 2/ PSICOSIS. Dues pel·lícules en una, però amb la segona part també subdividida en dos. Primer punt d'inflexió: la mort de Marion. Segon punt d'inflexió, d'interior intensitat: la

mort d'Arbogast.

Dos protagonistes del tot distints. la primera part, Marion. La segona, Norman. 3/ FRENESI. Tres pel·lícules en una. Dos punts d'inflexió d'igual intensitat: les morts de Brenda i de "Babs". Sense cap protagonista femenina a la tercera part del film.

Segonament, esmentaré, encara que sigui molt breument, uns quants exemples de narracions alternades -paraleles o no-, és a dir, dues històries en un sol film, que ens arriben quasi simultàniament: l'apartament de Jeff i el veïnat a LA VENTANA INDISCRETA, els personatges i els ocells a LOS PAJAROS o els diferents quefers de les dues parelles de FAMILY PLOT.

Les bandes sonores. Especialment destacable la col·laboració de Bernard Herrmann, les composicions musicals del qual es troben entre el millor dels millors Hitchcock.

El més personal, però, són la colla de seqüències pràcticament sense diàleg que poblen la seva filmografia. L'autor potència, fins al límit, les possibilitats estrictament visuals: a Anglaterra, les dues escenes de persecució de BLACKMAIL, el suïcidi de Handel fane de MURDER o l'escena dels platerets de la primera versió d'EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO. A Amèrica, la seqüència final d'EXTRAÑOS EN UN TREN, bona part del que veu el Jeff de la VENTANA INDISCRETA, les dues darreres seqüències de la segona versió d'EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO, el seguiment que fa "Scottie" de la Madeleine de VERTIGO, l'escena de l'avió fumigador de CON LA MUERTE EN LOS TALONES, la de Melanie i els ocells al costat de l'escola de LOS PAJAROS o el pla fix sobre la porta de l'agència de Brenda Blaney a FRENESI.

No he parlat de la direcció d'actors perquè ja ho he fet mínimament a *Hitchcock a Amèrica: 1940-1947*. però hauríem de parlar encara del muntatge -ja citat a l'apartat de la planificació-, dels trucatges i dels efectes especials, dels títols de crèdit - i de Saul Bass-, de l'elaboració dels guions... I Bernard Hermann, Edith Head, Robert Burks, John Michael Hayes... Impossible. Atesa la importància de tots aquests aspectes i personatges, necessitaríem moltes i moltes pàgines més. Però, si més no, hem pogut veure, encara que hagi estat sintèticament, els elements de posada en escena que crec d'estudi obligat i indefugible.