

Carles Sánchez

Començ el que pretenc que sigui l'inici d'una sèrie d'articles dedicats a l'estudi formal d'algunes pel·lícules amb *North By Northwest*, que Hitchcock dirigí el 1959, i que fou coneguda a l'Estat espanyol amb la fidelíssima traducció de *Con la muerte en los talones*, *North* significat *Con*; *by*, *la muerte*, i *Northwest* vendria a ser, en anglès de Texas, *en los talones*.

No cal dir que Hitchcock suporta qualsevol estudi estètic i té el seu lloc dins la història de l'art, però el que volem posar de manifest aquí és la relació entre imatge i narració, mitjançant l'inventari succint d'alguns dels recursos que el director utilitzava per transmetre la història a l'espectador "universal". Definí el cinema, ja ho sabeu, com una sala plena de butaques que calia omplir. L'elegància, l'art i el virtuosisme amb què seduí els gustos i atencions majoritaris és avui —l'era dels esnobs i dels efectes especials usats a títol d'escopinada— una insolència.

Cary Grant a Hitchcock:
"It's a terrible script. We've already done a third of the picture and still can't make head or tail of it."

Recordem que la pel·lícula conta la història d'un director publicitari, Roger Tornhill (Cary Grant), que és

segrestat per uns espies (Van Damme, James Mason, i Leonard, Martin Landau) en confondre'l amb un contraespia anomenat George Kaplan, de la CIA. Els espies l'intenten assassinar però Tornhill se n'escapa i més tard fracassa quan intenta mostrar proves del segrest a la policia. Així les coses i perseguit pels espies assassins, es dirigeix a l'ONU tot seguint unes pistes que espera que el portin a George Kaplan, única persona que pot demostrar la veritat i, mentre parla amb un membre de l'ONU al *hall*, algú llença un punyal al seu interlocutor, Tornhill l'enretira de l'esquena del mort i als ulls de la gent es mostra com a l'assassí. No pot anar a la policia i fuig. En aquests moments una reunió a la CIA revela que el contraespia pel qual ha estat pres Tornhill, George Kaplan, no existeix i que, atesa la conveniència dels espies seguint una pista falsa, la situació es deixarà estar, encara que això posi en perill la vida de Tornhill.

Tornhill puja a un tren cap a Chicago, on coneix la filantropia d'Eve Kendall (Eve Marie Saint), la qual l'ajuda a amagar-se dels policies que el busquen, comparteixen la llitera, li indica on pot trobar George Kaplan i, a més, intercanvia missatges amb els espies dolents que també són al tren. En arribar a Chicago s'acomiaden i Tornhill va a l'indret on Kendall li ha dit que trobarà Kaplan, però, en lloc d'això, una avioneta l'intenta eliminar amb vol ras i una metralladora. Nogensmenys el director publicitari se n'escapa, va a l'hotel on s'allotja Eve Kendall, l'acusa d'intent d'assassinat i intenta despertar les passions de la nit passada, davant les quals Kendall es mostra reticent. Finalment Tornhill la convenç per sopar junts per últim cop, però Kendall fuig mentre l'altre fa com si prengués una dutxa de manera que Tornhill la segueix fins un local de subhastes on es reuneix amb Leonard i Van Damme. Quan els assassins l'intenten capturar, Tornhill vol escapar-ne però és interceptat per un membre de la CIA (Leo G. Carroll), el qual li explica que Kendall és una espia de la CIA i que, seguint-la, l'ha posada en perill de mort, perquè els assassins sospiten de la seva identitat. L'agent de la CIA li proposa un pla que no podem escoltar perquè, mentre li ho explica en un aeroport, els bramuls d'un avió se senten en primer pla. Passam a Mount Rushmore i, en un restaurant del monument, apareixen Eve Kendall i els dos dolents. Després d'una discussió, Kendall treu una pistola i mata Tornhill.

Seguidament sabrem que les bales eren falses i que anaven destinades a apaivagar les sospites dels espies. Tornhill i Kendall es retroben en un bosc i mostren els seus sentiments recíprocs, fins que, contra la voluntat de Tornhill, Kendall marxa en compliment de la seva missió: pujar a un avió amb els dolents. Tornhill queda pres per la CIA per evitar que els sabotegi l'ordit, però se n'escapa, va a la casa dels espies, s'emporta Kendall per sobre les cares dels presidents esculpits a la muntanya, i amb l'ajuda de la policia, la



salva i recupera el microfilm que els dolents volien treure dels EUA, amagat dins un objecte adquirit a la subhasta.

Hitchcock a Truffaut: *"The fact is I practise absurdity quite religiously!"*

Així vista la història no pot semblar més absurda. Més absurd és encara, però, contar una pel·lícula tot prenent invocar les mateixes emocions que es tenen veient-la; a la majoria de persones no ens commourien els plànols de la Seu i en canvi la Seu...

Una de les maneres com una història inversemblant es fa creïble és per mitjà de la integració dels elements en un univers creat però que funciona segons unes lleis internes que, en ésser respectades tottemps, permeten a l'espectador l'assimilació del codi usat pel comunicador, li atorguen la unitat necessària al missatge i, doncs, la versemblança, almenys durant el temps que dura. En aquest sentit, l'estil de Hitchcock inclou tant els codis del llenguatge clàssic com els del seu propi llenguatge, únic i modern.

Les escenes d'amor: *"What can a man do with his clothes off for 20 minutes?"*

Després d'haver sobreviscut a l'atac de l'avioneta, Tornhill va a l'hotel, troba Eve Kendall, l'acusa d'haver-lo volgut eliminar i la convida a sopar perquè n'està enamorat i perquè la necessita per trobar George Kaplan. L'escena ens és explicada segons les normes clàssiques. El diàleg en què Tornhill vol convèncer Kendall d'anar a sopar transcorre així: pla mig llarg d'ell proposant, contraplà mig d'ella rebutjant i així repetidament. L'angle en què els mostra és exactament el mateix, durant tot el temps que ell diu 'sí' i ella diu

'no', que són disset plans. Atenció al fet que els amants ens siguin mostrats en quadres separats per expressar la separació que hi ha entre els personatges plens de desconfiances, sospites i secrets. I arriba un moment en què ella diu que sí. Aquest canvi d'opinió ens és mostrat en un angle que varia uns quaranta-cinc graus respecte de l'anterior. Encara més: amb el canvi d'angle, s'enquadra rere Eve Kendall un mirall que expressa la doble natura de Kendall en aquells instants, la qual no pensa anar a sopar amb Tornhill encara que li ha dit que sí per treure-se'l del damunt. L'enquadrament de Kendall amb el nou angle on acaba d'accedir al sopar, per mitjà d'un moviment en panoràmica a l'esquerra, l'ajunta amb Tornhill (els amants, que s'han posat d'acord). Hitchcock insistirà encara en el tema dels miralls en un enquadrament en què veim Eve Kendall de front i, rere, el mirall on es reflecteix Tornhill entrant al bany per fer veure que es dutxarà. Enllà de les filigranes simbòliques que rebuig atribuir a la voluntat de Hitchcock, em sembla molt adequat mostrar dos personatges que s'estan mentint i que executen accions falses o ambigües, associats a un dels elements més ambigus de totes les cultures, el mirall.

No crec que Hitchcock esperàs que ningú es posàs a pensar en la simbologia del mirall veient les seves pel·lícules. Sí que crec que coneixia perfectament la capacitat emocional d'elements de significació universal i llur comprensió immediata i inconscient, a més d'usarlos per transmetre i matisar cada instant de la història.

"Couldn't we stand like this just for few hours?"

La segona escena que vull comentar és aquella en què els amants es retroben després que ella li hagi disparat amb bales falses. Per primer cop Tornhill sap que Kendall no l'ha traït. La CIA els porta a un bosc i els amants, que al principi es mantenen allunyats, perquè assimilen tot l'ocorregut, es van acostant a mesura que parlen i s'aclareixen, fins que s'abracen. L'efectivitat en





Hitchcock sovint es basa en la simplicitat. Així, s'expressa la separació inicial dels amants enquadrant-los en un pla general als extrems del qual hi ha els dos actors. Seguidament, per mitjà de sengles moviments dels actors i de la càmera l'un cap a l'altre, es troben en un pla mig. L'equació és senzilla: es vol mostrar com els amants s'acosten interiorment i es mostra als amants acostant-se exteriorment. El pla que els enquadra ara ja no és general, sinó general curt i, per consegüent, la separació entre ells dos s'ha reduït. A partir d'aquí, s'expressa l'acostament gradual per mitjà d'una progressió de plans que, del pla mig llarg passa al primer pla, en el qual la distància entre si s'ha dissolt. El fet que tot això passi en un bosc permet la utilització dels arbres com a element vertical de separació. La quantitat de línies (arbres) que separen els amants durant aquesta seqüència es va reduint amb la progressió dels plans fins que desapareix. En el pla inicial, la distància entre els dos amants és emfasitzada pels segments verticals, que ponderen el fet que comparteixin un mateix enquadrament (hi ha moltes maneres d'expressar la matisació de distàncies). Tanmateix, ni deixam d'estar al bosc ni es deixen de veure línies verticals, cosa que clou l'escena en un àmbit asfixiant, per la similitud entre els arbres i les barres d'una pressió. Recordem que, en aquest moment de la pel·lícula, els amants no són lliures.

No ens sembla sinó una capacitat de descripció visual del moment interior dels personatges i exterior de la narració extraordinària. *Could'nt we stand like this just for few hours?*

Les metamorfosis d'Eve Kendall: "How does a girl like you get to be a girl like you?"

Si en la vida quotidiana som sensibles als colors i si el fet que vestim d'una manera o una altra forma part dels nostres codis de comunicació, ¿per què no hauríem d'usar aquests codis en una pel·lícula? Eve Kendall passa per diverses actituds psicològiques (moral, sentimental) que es corresponen i són definides pel vestuari de cada moment.

L'evolució del vestuari és la següent:

1 Jaqueta i falda negres predominant sobre top blanc quasi imperceptible: es troben al tren.

Top blanc i falda negra. Tren; cabina. S'ha tret la jaqueta negra.

3 Hotel de Chicago i sala de subhastes. Vestit vermell amb estampats irregulars negres.

4 Mount Rushmore, restaurant i bosc. Negre amb lluïssors blaves o blau fosc.

5 Mount Rushmore, casa de Van Damme. Vermell viu

6 Tren cap a Nova York. Camisa blanca i calçons blancs.

Essencialment veim que el vestuari de Kendall fa un viatge del negre al blanc, el qual coincideix amb el seu viatge moral i sentimental als ulls de Tornhill i en, conseqüència, de l'espectador/a. Al principi, és més aviat dolenta, o almenys inquietantment misteriosa, i al final, provada la pertinència al bàndol dels bons, els sentiments honests, el recte sentit del deu-

re i la innocència, vesteix el blanc de la ingenuïtat, de la puresa i de l'èxtasi. Amb tot, aquest final s'anticipa en el fet que Kendall mai no s'ha mostrat tota vestida de negre, sinó que, sota el vestit negre del principi, ja hi havia la possibilitat del blanc. Finalment, el color blanc, el de la llum i l'èxtasi, té una doble funció: expressar el canvi del personatge i alimentar la càrrega emocional del clímax de la pel·lícula, el qual acaba amb aquest canvi. I això és tant per l'efecte que el blanc té en la retina, com en el fet que, si l'espectador està identificat amb Kendall, assumeixi com a propi el blanc que du i el que significa emocionalment.

Però aquest viatge de la maldat a la bondat d'Eve Kendall és progressiu, i passa per diversos estats. Quan fa l'amor amb Tornhill a la cabina del tren el primer cop que es troben, Kendall es treu la jaqueta i ara tenim un perfil psicològic que fluctua (segons Hitchcock l'enquadri sencera o en pla mig) de la tensió entre el blanc i el negre, a la sinceritat de blanc: Eve s'està enamorant i això li provoca un conflicte entre la raó i la passió i en alguns moments es deixa anar.

El tercer canvi de vestit apareix a l'hotel on els amants es retroben en la primera escena que hem analitzat: Kendall també es mostra contradictòria, no amaga l'amor per Tornhill, sentiment que correspon al color vermell del seu vestit, però el conté forçada pel deure. Aquesta contenció, així com el fet que la identitat no està gens definida per a nosaltres i Tornhill,

l'expressen les taques irregulars i obscures del seu vestit. Amb tot, alguns simbolistes han notat la relació entre el color vermell i la idea de patiment, vincle que encaixa perfectament en la situació de la pel·lícula que es descriu, perquè recordem que Kendall pateix per la seva vida, atès que Tornhill l'està posant en perill tot aixecant les sospites de Van Damme, cosa que passa a la seqüència de la subhasta, consecutiva a la que venim de descriure, i en la qual Kendall porta el mateix vestit.

El quart canvi és, potser, el més fascinant i misteriós: som a Mount Rushmore i tots els personatges de la pel·lícula es troben a un restaurant on Kendall mata en aparença Tornhill. El vestit de Kendall, almenys a les còpies que he pogut observar, és negre però d'un negre on s'intueix el blau fosc, com una ala d'escarabat des d'alguns angles capritxosos. El negre l'associàriem a la idea que Kendall es fa passar per dolenta als ulls de Van Damme, de Leonard, i nostres (ja que, encara que l'agent de la CIA a l'aeroport que els havia de portar a Rushmore hagi explicat a Tornhill que Kendall és una espia de les bones, el motor d'un avió ens impedeix escoltar l'explicació del pla que seguiran per salvar Kendall i Tornhill), perquè no esperam que l'espia bona dispari al nostre protagonista. Cal dir que el joc sonor de l'avió, un detall cinematogràfic que Hitchcock usa a mode d'el·lipsi temporal, com li explica a Truffaut en l'esmentat llibre, es destrüït a la versió de la pel·lícula doblada a





l'espanyol, la qual recomanem com a bon exemple del que significa doblar una pel·lícula.

El blau que s'intueix a l'escena del restaurant per mi va relacionada amb la idea suggerida per Jolan Jacobi a propòsit dels estudis de Jung, que relaciona el blau amb el pensament (recordem que s'imposa la raó al cor: s'ha adoptat una solució racional al conflicte). I no deixa d'enllaçar-se amb el perfil psicològic de la seqüència següent, la segona que hem analitzat i que transcorre al bosc. A la llum exterior, el vestit s'ha transformat i, on abans predominava el negre, ara predomina el blau, un color que no pot transmetre cap altra cosa que la serenitat a causa de la reconciliació dels amants al principi de la seqüència i fredor del pensament altre cop, quan l'espia bona ha d'abandonar Tornhill per continuar amb la missió.

El cinquè vestit és vermell viu i no requereix una interpretació complexa: Kendall no té la necessitat d'amagar allò que sent perquè ja ens ho ha revelat. Així expressa tant l'amor per Tornhill com el patiment per la situació amb els dolents, que sospiten de la seva fidelitat i se l'emporten amb avió.

El viatge sentimental de Kendall finalitza, com hem dit, amb el blanc. Un color que la presenta ja no només com una persona redimida, sinó també molt propera a Tornhill, perquè ara ambdós van vestits exactament del mateix color, cosa que, òbviament, enriqueix l'emoció del clímax, per aconseguir-se a la fi el desig a què ens inclinava la història des que es troben.

Els plans picats a *North by Northwest*: "Goodbye Mr Thornhill wherever you are!"

Si Hitchcock volia passar desapercebut com a director mentre l'espectador veia la pel·lícula, no ho aconseguia ni renunciant a plans "innaturs" i poc realistes ni deixant que els elements de l'enquadrament quedassin a lloure. Res no passa per casualitat a *North by Northwest* i cada enquadrament té un propòsit subtil i contundent. En aquesta pel·lícula, com en la majoria de les del Hitchcock madur, s'associa el pla picat amb l'assassinat. Com ho fa? Doncs mostrant les escenes en què es parla d'assassinat en aquest angle. El pla picat és un pla no molt usual per a una persona d'alçada mitja, és un pla inquietant, senzillament perquè les persones no hi estem acostumades. La idea és que el director pretén almar l'espectador fent-li veure les coses des d'una perspectiva incòmoda, tensa. Si relaciona l'assassinat amb la tensió, l'està associant a una idea negativa: el resultat que l'assassinat tenguí lloc, o que simplement se'n parli, és la perturbació interior. Això vendrà a tenir una funció de caire doble: primer d'expressió moral i, segon, de manipulació emocional. Quant a la funció primera, no la comentaré, perquè excedeix l'objectiu d'aquest estudi i perquè la literatura en aquesta direcció abunda. Quant a la funció segona, diré que el pla picat relacionat amb l'assassinat és una de les marques de l'estil de Hitchcock. L'usa, en part, per fer-nos-en arribar el codi: si en tots i cadascun dels moments de la pel·lícula ens associa l'assassinat amb el pla picat, quan Tornhill parla telefònicament amb els assassins que el persegueixen i la càmera s'hi atansa lentament accentuant el grau d'inclinació fins que s'atura en un pla mig molt picat, sentim exactament allò que s'ha anat construint en el seu interior a mesura que avançava el diàleg (i el moviment de càmera), encara que no es parli de mort en cap moment. Tornhill té por i ho sabem perquè nosaltres tenim por.

I així serà a cada moment de la pel·lícula. Quan Hitchcock vol tensar l'espectador, usa (a més d'altres elements, és clar) un pla picat: per exemple, introdueix la seqüència de l'avió amb un pla general picat. O mostra en picat el moment quan Leonard i Van Damme parlen de matar Kendall a Rushmore.

Altres elements de tensió i elements unificadors

— Tornhill: "I am a dangerous assassin!"

— Policeman: "You are to be ashamed of yourself!"

En una societat eminentment existencialista, en què la incertesa de Heisemberg i els desvaris de Nietzsche i Bhör no han actuat prou encara, almenys entre el públic a qui pretenia arribar el director de *North by Northwest*, el majoritari, cal contar-li una història profundament cohesionada (i ja es veurà si la necessitat d'unitat en l'obra d'art no és absoluta sempre, àdhuc en les disciplines en què les discontinuïtats són plenament superades, com ara la música atonal o la pintura abstracta). Hi ha un moment de la pel·lícula,

pel qual tenc debilitat absoluta que és prou difícil d'analtzar punt per punt per la profunda unitat que presenta i que ve a resumir tot això de què hem parlat: unitat d'un codi (mitjançant una cohesió vertiginosa entre plans i entre seqüències), moralitat i tensió del crim, control absolut del director respecte d'allò que ocorre a l'enquadrament i imperceptibilitat del taumaturg. Anem a l'ONU, on Tornhill ha d'ésser confós amb l'assassí del senyor Townsend.

En un *hall*, tenim Tornhill i Townsend caminant i parlant cap a la dreta. Un dels assassins que ha seguit Tornhill s'amaga rere una paret a la dreta de l'espai descrit. Tornhill (esquerra) i Townsend (dreta) s'aturen en pla mig. Al fons de l'enquadrament, un fotògraf (a la dreta) col·loca els seus "fotografiands" (a l'esquerra). Hi haurà quatre flaixos. Mentre que el diàleg transcorre en el pla mig propdit, el fotògraf emet dos flaixos espaiats alguns segons, exactament a la mateixa alçada del perfil de l'esquena de Townsend. Després, el diàleg transcorre en el clàssic pla i contraplà dels dos interlocutors i finalment es talla altre cop al pla mig inicial amb el fotògraf al fons. El tercer flaix no prové del fotògraf, sinó del full d'un punyal que entra exactament pel mateix punt que els altres dos flaixos. El director coneix les regles de la imatge. Sap que el nostre ull es dirigeix, dins un enquadrament i en primer lloc, als punts de llum i el moviment. El punyal entra tan ràpid que no l'hauríem vist si el nostre ull no hagués estat pendent de la zona dreta de l'enquadrament. Però el director, pens, vol assegurar-se que hom ha vist el punyal i per això capta l'atenció del nostre ull i la dirigeix precisament on li convé: no crec que ho faci així perquè consideri que tot el que passa necessita una explicació, sinó que més aviat, com el pla picat, és una manera de crear expectació sobre un punt determinat de l'enquadrament.

D'altra banda, és curiós que la gent en veure l'escena vegi perfectament el punyal i de cap manera els flaixos. Tampoc el fotògraf, i clar, encara molt menys a Hitchcock movent els fils. Però hi és: encara un quart flaix, el del fotògraf que, girat cap a l'assassinat, fotografia Tornhill amb el punyal que acaba d'extreure, a la mà. El pla picat que marca els crims és aquí posterior i absolut, i mostra Tornhill que escapa de l'edifici. El següent és un pla d'un rètol que indica que som a la CIA. El següent és la foto que li acaba de fer el fotògraf a la primera plana d'un periòdic sobre una taula on una comissió especial valora la situació de Tornhill. D'aquesta manera, els elements que en principi no estaven relacionats i que habitaven l'enquadrament d'una manera natural (al *hall* de l'ONU), esdevenen intensament cohesius a través de la causalitat que els relaciona. Una cosa condueix a una altra, de l'ONU a l'oficina de la CIA en un segon, mitjançant una el·lipsi temporal i espacial. Això, òbviament, contribueix a donar una idea d'unitat d'aquesta obra.

La seqüència a l'oficina de la CIA acaba amb una tècnica cohesiva àmpliament usada, per exemple per Fritz Lang a pel·lícules com *Die Tausen Augen des Dr. Mabuse* (*Els crims del doctor Mabuse*), *Das Indische Grabmal* (*La tomba índia*) o *Der Tiger von Eschnapur* (*El tigre d'Esnapur*). És molt simple, però extremadament efectiva: en un pla es formula una pregunta, la



resposta de la qual és al següent pla (— On ets? — Sóm aquí). D'aquesta manera, les dues seqüències queden lligades amb la mateixa força que una pregunta i la seva resposta. Així, després de la discussió, la comissió decideix no ajudar Tornhill tot admetent que no té cap altra sortida que la mort en mans dels espies. La seqüència acaba amb un pla picat d'una dona membre de la comissió mirant en l'aire i dient: "*Goodbye Mr Tornhill, wherever you are!*" I el següent pla és Mr. Tornhill a l'estació de tren cap a Chicago, on coneixerà Eve Kendall.

Traduccions, per ordre d'aparició

Cary Grant a Hitchcock: és un guió dolentíssim. Ja n'hem filmat un terç i encara no sé de què va.

H. a T: "La veritat és que practico l'absurditat molt religiosament."

"Què pot fer un home sense roba en 20 minuts?"

"No podríem romandre així només unes hores?"

"Com una dona com tu esdevé una dona com tu?"

"Adéu Mr Tornhill, onsevulla que sigui!"

— Tornhill: "Som un assassí perillós!"

— Policia: "Vós hauríeu d'estar avergonyit! ■"