

**“No vull una poesia sotmesa a la tirania de la moral, ni que acompanyi la joia o la pena”**

veure Foix, no hagués sortit el llibre. Va ser ella que em va proposar de fer un treball sobre aforística, *El cervell i les venes*, que surt aquest mes de maig, i en acabar em va demanar de poder continuar treballant junts i li vaig dir que la nostra generació escrivia en paper carbó i els primers llibres no els tenia a l'ordinador i va picar-los-hi. Sebastià Alzamora, en relançar l'Editorial Moll, em va demanar un llibre inèdit i li vaig oferir la poesia completa, que en el seu 60 per cent és inèdita.

**—Quina relació establiu entre la poesia i l'art?**

—La meua poesia prova d'esbrinar la part no visible de la realitat i del coneixement. L'art és el paradigma de l'estètica, on la llibertat és més suprema que en la literatura. La literatura arrossega memòria i funció. A més, la relació personal amb artistes com Tàpies o els de la meua generació, Perejaume, Amat, Colomer, Llena, m'ha permès d'escriure des de la seva poètica. Fora de mi. Amb els seus problemes, amb els seus solucions. Així, la meua veu és coral.

**—I amb la ciència?**

—Jo vinculo sempre la poesia amb la ciència, però no pas l'aplicada, perquè la ciència crea una hipòtesi i elabora un discurs lògic que funciona mentre no hi ha una altra hipòtesi que nega l'anterior. Per exemple, Plató, des del punt de vista de les ciències naturals, creia que el semen era la millor substància de l'ésser humà i es liquava des del cervell. Això té a veure amb les idees platoniques. Aquesta percepció de la reali-

**“Si fins ara tenia voluntat de ser cultura, ara voldria escriure per ser persona”**

tat és avui purament poètica. La ciència, se la sotmet a una prova. A la poesia, no se li demana més que la seva eficàcia emocional.

**—Què voldríeu de la poesia?**

—Que no estigues sotmesa ni a la tirania de la moral ni a l'heroïcitat ètica. Ni que fes companyia a la joia o a la pena. Que, com l'art, fos il·luminació.

**—Aquesta necessitat dels artistes en la creació poètica no és tímidesa o comoditat?**

—No, és ambició intel·lectual. Jo no puc, com a home de cultura, anar sol. Tota la literatura de primer grau, plena de necessitats primàries, fins i tot la necessitat d'escriure, la desterro.

**—Hi haurà un abans i un després en la poesia de Vicenç Altaió?**

—Ara que puc mirar-me el conjunt d'aquests 25 anys, m'he proposat d'escriure 25 anys més tornant a començar, però capgirant-ho. Si fins ara tenia voluntat de ser cultura, ara que ja tinc una certa cultura feta voldria escriure per ser persona. Veig, per exemple, que la humanitat, per més que sàpiga, en aquesta època de l'hipersaber i l'hiperconeixement, continuem fent col·lectivament molt malament les coses. Intentaré, doncs, una rèplica que contradigui aquella màxima que vindria a dir, “com més sabem, més humans som”, perquè no és així. Ara voldria matar l'intel·lectual que he volgut ser, per fer una escriptura humana, tot el contrari del que he fet. En les tradicions que he seguit ha dominat més la línia Foix i la línia investigació. I ara voldria dedicar-me a explorar la línia Vinyoli: principi de realitat i santa follia de ser càntic.

**—Per tant, naixerà un nou poeta?**

—El poeta és el mateix, però neix ara una nova metodologia. El poeta moltes vegades és un nom, una marca. Per a mi, el poeta sempre és un acte de rebel·lió. Abans, sobre les limitacions del llenguatge. Ara, sobre les limitacions de la vida. Estic disposat a fer una obra que contradigui l'anterior, també de to i d'estil. Vet aquí que Foix sempre em deia, “faci sonets, i després, serà lliure”. No li vaig fer cas. He buscat el rigor de la mètrica inventant una música per la nostra època. Però ara escriuré com s'havia escrit abans, amb la música d'abans. Com els clàssics.

*Lluís Bonada*



**V**ivim bons temps per als directors de cinema. Des que, a la dècada dels setanta del segle passat, la generació “rebel” del cinema americana, encapçalada per Francis Ford Coppola i Martin Scorsese, va reivindicar la figura del director com a autor global de l'obra cinematogràfica, els realitzadors formen part del nostre imaginari cinèfil, de manera que, a l'hora de triar una pel·lícula, l'escollim pel seu director moltes més vegades que pels seus intèrprets.

Però no sempre va ser així. Abans de la irrupció dels autors, les pel·lícules eren, sobretot, de les productores. Els grans estudis triaven actors, guionistes, equip tècnic i director, segons les seues particulars lleis del màrqueting, i el veritable autor d'un film era el personatge que havia aconseguit reunir totes aquestes peces per fer un producte comercial. Pocs directors de cinema van fugir d'aquest sistema de producció i van traspasar la frontera de l'anonimat



# El joc de Hitchcock

25 anys després de la seua mort, Alfred Hitchcock continua sent un cineasta viu per a les noves generacions. Les seues pel·lícules no passen de moda perquè, al darrere, s'amagava l'obsessió del director anglès per jugar amb el públic.

per convertir-se en autors de les seues pel·lícules.

Possiblement, el director que millor exemplifica la rebel·lió contra el cinema "de productora" va ser el britànic Alfred Hitchcock, de la mort del qual el 28 d'abril es compliren 25 anys. Les seues biografies oficials el dibuixen com un anglès meticulós i maniàtic que, després d'una fructífera carrera professional al Regne Unit, va atraure l'atenció dels productors de Hollywood, on va dur a terme l'etapa més brillant de la seua obra. Hitchcock va fer 64 pel·lícules amb el seu segell personal —una barreja de suspens i acció— fins a convertir-se en el paradigma del cinema d'entreteniment a tot el món. El més curiós de tot és que, encara que va ser un director amb poques ambicions autorals, va ser considerat un dels grans creadors de la història del cinema. I, encara que la seua producció s'adaptava gairebé fidelment al model de representació del cinema clàssic, Hitchcock ha estat defensat pels

crítics com un dels realitzadors més avantguardistes de Hollywood.

**Jugar amb l'espectador.** Les contradiccions del cinema i la personalitat de Hitchcock tenen un punt de partida lúdic. L'obsessió del director anglès per jugar amb l'espectador es manifesta, al llarg de tota la seua obra, en una marca distintiva que el fa completament diferent a la resta dels seus contemporanis. En una època en què el director era una figura invisible per a l'espectador, Hitchcock va jugar amb aquella qualitat per despertar l'atenció de qui mirava les seues pel·lícules. Com? Eixint a escena, en una breu aparició, en tots els seus films. Va aparèixer passejant pel carrer (*Els 39 esglaons*, *Vertigo*, *Mr. and Mrs. Smith*), transportant un instrument musical (*Estranys en un tren*, *El procés Paradine*), eixint d'un hotel (*Recorda*, *Marnie*, *Cortina esquinçada*), fent servir un transport públic (*Shadow of a doubt*, *Atrapa el lladre*, *Perseguit per la*

*mort*), en una fotografia (*El bot salvavides*, *La finestra indiscreta*) o, fins i tot, en una cadira de rodes (*Topaz*). Prou per fer popular, més que el seu rostre, la seua silueta panxuda que, amb el temps i a força de veure-la, va identificar l'anomenat "màgic del suspens".

Però les seues aparicions no van ser els únics jocs que Hitchcock proposava a l'espectador. Conta el director al llibre que millor reflecteix la seua personalitat (en una entrevista que va concedir a François Truffaut inclosa dins del llibre *El cinema segons Hitchcock*) que li agradava jugar amb les reaccions del públic modificant no només els elements que hi havia a la pantalla sinó també els objectes. Per això, Hitchcock va ser el primer cineasta capaç de matar la seua protagonista a la mitja hora de metratge a *Psicosi*, va convertir un got de llet en un instrument malèfic a *Rebecca*, va fer que un colp de platerets fóra l'involuntari senyal per cometre un assassinat a *L'home que sabia massa* o va transformar en implacables màquines de matar uns pacífics ocells a *Els ocells*. La seua capacitat per fer que els elements quotidians es tornaren malsons no s'atura amb aquests exemples: Hitchcock va contractar Salvador Dalí perquè dissenyara la seqüència del somni surrealista a *Recorda*, va fer d'un invàlid en una cadira de rodes el testimoni d'un assassinat a *La finestra indiscreta*, va convertir una trobada casual al vagó d'un tren en un pacte de mort a *Estranys en un tren* i va canviar la vida d'una persona normal i corrent en una persecució implacable a causa d'una confusió a *Perseguit per la mort*.

El seu vessant lúdic el va desenvolupar principalment en la relació que va mantenir amb les actrius protagonistes de les seues pel·lícules. Hitchcock, com va reconèixer en més d'una entrevista, es declarava *voyeur*. De fet, a la seua filmografia es troba una de les obres més perfectes consagrades a l'escopofília, *La finestra indiscreta*, protagonitzada per un fotògraf que ha patit un accident laboral i, amb la cama trencada, observa durant tot el dia les activitats dels seus veïns fins a descobrir, gairebé per casualitat, un assassinat. Aquest monument cinematogràfic al *voyeurisme*, fidel reflex de la personalitat del seu autor, tenia com a protagonista femeni-



EL TEMPS / EFE



na una de les seues rosses preferides: l'actriu nord-americana Grace Kelly, només un any abans de conèixer el príncep Rainier de Mònaco i assolir el tron del petit país europeu. Conta Kenneth Anger a la segona part de *Hollywood Babilònia* que Hitchcock tenia el costum d'espia Kelly quan aquesta es despullava a la seua habitació després d'acabar un dia de rodatge. La relació entre la futura princesa de Mònaco i el director va estar marcada per la misogínia que sempre ha perseguit la llegenda de Hitchcock i que es va fer molt més visible quan Grace Kelly va abandonar el cinema per formar part de la reialesa i el director va canviar el seu nom per "Disgrace" (desgràcia).

Però qui va patir més del joc masoquista que Hitchcock va establir amb les seues estrelles femenines va ser Tippi Hedren, la substituïda de Kelly en les

preferències del realitzador i mare de Melanie Griffith. Sobre Hedren, Hitchcock va projectar la seua frustrada sexualitat sotmetent-la a veritables turments durant els rodatges. A la filmació d'*Els ocells*, Hitchcock va refusar els ocells mecànics que havia previst el departament de producció i va decidir fer servir ocells entrenats per atacar la pobre Tippi com a diana. Les ferides que un ocell va causar a l'ull de l'actriu van interrompre el rodatge durant una setmana. A la següent pel·lícula, *Marnie*, Hitchcock va passar del desig amagat a l'acció. Una vesprada, a meitat de la filmació, el director es va acostar al camerino de l'actriu per fer-li proposicions de matrimoni. Com que ella s'hi va negar, Hitchcock va retirar-li la paraula i li donava ordres per mitjà de l'ajudant de direcció referint-se a "aquella xica".

I és que Hitchcock va ser, més que una altra cosa, un home obstinat a assolir els seus propòsits de la manera que fóra. Ho va plasmar a les seues pel·lícules, però sobretot a *Vertigo*. En la considerada per molts crítics l'obra mestra del director britànic, James Stewart transforma una desconeguda en la persona que va estimar i que creia morta. Un exercici de necrofilia pur i dur que, en mans del "màgic del suspens" no és més que un altre joc. El joc de burlar-se de la mort que va fer popular en una sèrie de televisió dels anys seixanta, *L'hora d'Alfred Hitchcock*, on el mateix director, és a dir, aquella figura panxuda que tots reconeixien per haver-lo vist fugaçment a les seues pel·lícules, presentava curtsmetratges de mitja hora de durada amb el seu particular sentit de l'humor negre.

Paco Gisbert