

Vertigo: 50 anys

Cicle Ingmar Bergman

temps moderns
papers de cinema



núm. 143 Maig 2008



temps moderns papers de cinema
Edició mensual Maig 2008 Núm. 143

Edita

Centre de Cultura "SA NOSTRA" Carrer Concepció, 12 07012 Palma
Telèfon 971 725 210 Fax 971 713 757 jvidala@fundacio.sanostra.es

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom

Consell de redacció

Francisca Niell, Eva Mulet, Andreu Ramis i Josep Carles Romaguera

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà disegna

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

Temps Moderns no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors. Podeu trobar *Temps Moderns* al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Formentera, Ciutadella i Palma; llibreria Embat, llibreria Ereso, llibres Mallorca, llibreria Espirafocs (Inca) i als cines Portopí i Renoir.

Sumari

- 2 Editorial
- 4 Concert de la Banda Municipal de Palma
"Altres Mons de Cinema" (Festival Mallorca Fantàstica)
per ABABS
- 5 Clàssics moderns. La violència (II):
A clockwork Orange (*La naranja mecànica*, 1971), de Stanley Kubrick
per Iñaki Revesado
- 7 Huntington segons Carnahan
per Pere Antoni Pons
- 9 L'escenari de Ilauna
Una al·lota i un moix
per Francesc M. Rotger
- 10 Rememorar *Vertigo* (1958).
Punt d'inflexió per a Hitchcock, obra referencial pel cinema.
per Xavier Jiménez
- 15 Seductor, viciós i guionista
per Jaume Vidal
- 16 Bandes de so
Sweeney Todd: el musical diabòlic
per Hazael González
- 20 La història d'amor més bella del món
per Manel-Claudi Santos Sánchez
- 23 Mig segle amb *Vertigo*
per Jesús Torné
- 34 *In memoriam* Richard Widmark
De l'estirp dels clàssics
per Antoni Figuera
- 37 Petit homenatge a Manel
- 38 Crònica de cine
per Martí Martorell
- 40 Grans intèrprets del cinema europeu:
Sophia Loren, caràcter napolità
per Júlia Pons
- 44 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes maig

*El recuerdo,
Ese turbio compañero de alcoba.*

Antoni Figuera

Philip Roth adaptat a partir de dues novel·les, una "*L'home moribund*" pel text, l'altra "*Elegy*" pel títol. Expectatives moltes, **Isabel Coixet** s'ha sabut guanyar un públic, feina elaborada, tractament del drama humà fins a baix del tot, però en aquest cas no ha aconseguit arrodonir el producte final. Aquest és el perill de les adaptacions literàries, el ritme i la intensitat de la lletra escrita és a les mans de l'escriptor, quan hom s'apropia del text no s'apropia necessàriament de l'esperit. Un altre exemple: **Seda**, imatges belles, belles imatges, i no massa cosa més, és una història que vista en pantalla cansa. **Baricco** no deu estar-ne especialment satisfet, deu ser per això mateix que ha volgut intentar la seva pròpia aventura en solitari.

Francesc Llinàs, un homenatge merescut. Aquest home, instal·lat a Madrid, justifica l'èxit dels crítics a partir de les realitats dels anys setanta, *només hi havia cine i futbol*, diu. És a dir, era fàcil aconseguir ésser seguit i valorat però resultava molt més difícil convertir-s'hi, en crític de cinema. Ell va aconseguir-ho i ara, des d'una talaia que li permet contemplar-ho amb molta perspectiva, felicita el cinema que es fa a les nostres illes i encoratja l'aprenentatge del cinema. **Antoni Figuera** féu una presentació basada en l'amistat, l'admiració i l'agraïment, tot reivindicant els dos conceptes que, segons ell mateix, regeixen la seva vida literària: la nostàlgia i la melangia.

La nostàlgia i el record, tèrbols i dolços companys alhora, van menar Antoni Figuera a fer un esment a la recent desaparició de **Manel-Claudi Santos**, amic i col·laborador de la revista, poeta pòstum com ell mateix va denominar-se en vida.

A la seva memòria oferirem dia 14 la pel·lícula **Vértigo** i no serà aquest l'únic homenatge retut al llarg del mes de maig. **Jules Dassin** i **Richard Widmarck** tendran també el reconeixement de Temps Moderns dia 27 amb la projecció de la pel·lícula **Noche en la ciudad**, dirigida per un i interpretada per l'altre. Un pel·lícula més, **Pláci-**

do, retrà igualment tribut, en aquest cas dia 7, a un altre il·lustre desaparegut **Rafael Azcona**, mentre que la programació restant es completarà amb quatre realitzacions d'**Ingmar Bergman** que complementaran les ja projectades el mes d'abril. Per acabar, farem l'ullet a **Sidney Lumet** –**El prestamista**– i **King Vidor** –**El manantial**–.

Elegy



Concert de la Banda Municipal de Palma "Altres Mons de Cinema" (Festival Mallorca Fantàstica)

ABABS

El passats 9, 10, 11, 12 i 13 d'abril es va celebrar a Mallorca la primera edició del festival "Mallorca Fantàstica", una cita amb vocació de convertir-se en tot un referent cultural i lúdic. Les activitats i els convidats varen fer les delícies del públic. I sens dubte, l'esdeveniment més esperat, i també el més concorregut i multitudinari, va ser el nou concert que la Banda Municipal de Palma, amb col·laboració amb l'Associació Balear Amics de les Bandes Sonores (ABABS) va oferir al Auditori del Conservatori de Música i Dansa de les Illes Balears, dedicat al món de la banda sonora original.

Ja n'hem parlat altres vegades; i és que la col·laboració entre la Banda Municipal i l'ABABS ja fa molt de temps que no només existeix (ni més ni menys des de l'any 1995), sinó que dóna fruits molt sucosos i més que agradables, gràcies a la dedicació i bon fer d'aquests professionals de la música, que virtualment s'han enamorat també de les partitures fetes per pel·lícules i que interpreten magistralment. En aquesta ocasió, se'n varen oferir dos, un el divendres 11 i l'altre dissabte 12, amb el mateix programa; la temàtica era prou significativa, i també el plaer de tenir un espectador d'excepció, ni més ni menys que el director de cinema Vicente Aranda, convidat al festival i que va gaudir immensament de l'audició d'aquests "altres mons" on ens va portar la música.

I és que el programa era ben complet: per la primera part, una mostra d'*Independence Day* (Roland Emmerich, 1996, partitura de David Ar-

nold molt vibrant i apocalíptica), continuant amb un tema de *Matrix Reloaded* (*The Matrix Reloaded*, germans Wachowski, 2003, composta per Don Davis i molt ben adaptada per a la banda, perquè no es notava gens l'absència de sintetitzadors), un altre de *Willow* (Ron Howard, 1988, amb una música de James Horner que estic ben segur que molta gent va reconèixer, perquè s'ha utilitzat a molts anuncis i programes de televisió), i una suite de la sèrie de televisió "Star Trek", sobretot de la pel·lícula *Star Trek: La Película* (*Star Trek: The Motion Picture*, Robert Wise, 1979, amb la inconfusible partitura del mestre Jerry Goldsmith), encara que, per descomptat, tampoc no va mancar el famós tema d'Alexander Courage. Però això no és tot: a més d'una segona part emocionant formada per temes d'*El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, Peter Jackson, 2001, amb la ja sempre imprescindible música de Howard Shore), *Spiderman* (*Spider-Man*, Sam Raimi, 2002, amb la inconfusible mà de Danny Elfman), i la gran traca final dedicada a la saga intergalàctica "Star Wars" (sobre tot a la ja mítica *Star Wars IV: Una Nueva Esperanza -Star Wars IV: A New Hope*, George Lucas, 1977-, amb música del mestre John Williams, i sense que tampoc manqués el divertit i inconfusible tema "Cantina Band"), encara varem tenir no només una sorpresa musical (els membres de la banda varen tocar ni més ni menys que *Regreso al Futuro -Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985, amb les delicio-

ses notes d'Alan Silvestri), sinó la possibilitat d'emocionar-nos tots els presents. Els membres d'ABABS, per l'homenatge en forma de fotomuntatge que ens va fer la Banda, i la Banda, perquè els varen concedir per sorpresa d'un dels premis del festival, però sobretot, el públic, que gràcies al director Ramon Juan Garrigós i al presentador Joan Carles Palos (i és clar, als més que professionals membres de la Banda), va poder gaudir de dos vespres musicals únics.

Així, doncs, i un any més (i que durí), moltes gràcies, amics de la Banda Municipal de Palma, per la vostra feina i dedicació i per tots els moments inoblidables que ens doneu. L'any que ve, com sempre, tornarem a gaudir amb vosaltres. ■



Clàssics moderns. La violència (II): *A clockwork Orange (La naranja mecànica, 1971)* de Stanley Kubrick

Iñaki Revesado



Seria imperdonable no dedicar un capítol d'aquest espai dedicat al cinema i a la violència al film de Kubrick que tal vegada ha assolit una major repercussió i en el qual es fonamenta el prestigi i la imatge de reputat creador de films tant importants com ara *The Shining (El resplandor, 1980)* o *Full Metal Jacket (La chaqueta metálica, 1987)*. *La naranja mecànica* està basat en la novel·la homònima d'Anthony Burgess apareguda en 1962, i si bé el treball de Kubrick és fidel a l'esperit del text, com sol ser habitual, l'enteniment entre l'escriptor i el realitzador no va ser possible. La presentació del film es va veure envoltada de gran polèmica, ajudada per l'aparició en Gran Bretanya d'una sèrie de grups que van voler emular les activitats dels protagonistes, cosa que va fer que Kubrick mateix demanàs la retirada del film de les pantalles britàniques, autocensura que només s'ha vist aixecada amb la mort del cineasta l'any 1999.

La idea de *La naranja mecànica* recorda d'alguna manera altres clàssics de la literatura, com ara *Un mundo feliz* d'Aldous Huxley o *1984* de George Orwell, quant a la intervenció de papà-Estat més enllà dels límits estrictament públics, excusat en garantir la seguretat del ciutadans. Malgrat que aquesta temàtica impera en la segona part del film per damunt de qualsevol imatge corprenedora, la pel·lícula es va convertir en una icona que desper-

tà l'interès per la violència present en la societat contemporània i que s'atrevia a mostrar escenes explícites difícils de digerir. Tot i això, el pas del temps no li està fent gaires favors. Vista novament, i després de molts d'anys, quan ja estam acostumats a alimentar-nos de dosis diàries de violència en bona part de la producció cinematogràfica actual, en les notícies de la televisió o en les portades dels diaris, podríem dir que la manera en què el realitzador mostra la violència és com la retrataria un infant poruc, com si més que mostrar pretengués només insinuar. Diríem quasi que ens trobam davant la representació més naïf de la violència (costa creure que diguem aquestes coses, quan record que la primera vegada que vaig veure el film, allà pels principis dels vuitanta, vaig trobar-lo gairebé insuportable per la manera tan explícita amb què es construïen les escenes).

Álex, el protagonista, és un jove obsessionat per mantenir el lideratge del seu grup d'amics, cosa per a la qual es nodreix de les idees més estrafoles que inclouen des de la seva vestimenta fins a les actituds, sempre violentes, però amb una violència que s'exerceix sempre contra els més febles. Misantrop fins a les darreres conseqüències i particularment misogin, Álex només se sent unit a la resta de la humanitat per la música de Beethoven, autèntic ídol del jove. El film s'inicia amb la presentació de



les aventures d'Álex i els seus sequaços, copejant indigents, barallant-se amb les altres bandes i assaltant cases de burgesos on violen les dones que s'hi troben, sempre seguint les indicacions del líder, que no suporta de cap manera que cap membre del grup en qüestionari les propostes i menys encara que els altres tenguin les pròpies iniciatives. Si bé aquesta primera part és la que ha servit per mantenir al llarg del temps la idea que ens trobam davant d'un dels cims quant a cinema violent, el cert és que la manera amb què Kubrick planteja aquests episodis allunya l'espectador actual d'allò que podríem entendre ara com una violència creïble. De la mateixa manera amb què Zhang Yimou o Ang Lee ho han fet recentment en les seves pel·lícules de samurais, la violència exercida pel grup d'Álex pareix formar part d'una coreografia en què tot està calculat al mil·límetre (la decoració plena de colors elèctrics pròpia dels anys setanta, la música de Beethoven sonant fins a l'estridència...) de manera que els episodis no resulten gens espontanis (aquesta característica s'aguditza especialment en l'assalt a la casa de repòs, en què la lluita entre Álex, armat d'una escultura fàl·lica, i la víctima, esgrimint el bust del músic sord idolatrat pel jove, és de dubtosa credibilitat, quasi grotesca).

Però la sort no sempre estarà de part d'Álex. Traït pels seus companys, que tard o d'hora haviem d'acabar tips dels excessos del seu líder, la vida

d'Álex donarà un canvi brusc quan sigui detingut i condemnat per assassinat. A partir d'aquí entrem en un film diferent en què s'abandonaran els episodis violents per presentar-nos les parts menys nobles dels estats democràtics, la manca d'escrúpols, i la inexistència de limitacions davant un objectiu a assolir. El que no abandona el realitzador és l'estètica amb què s'ha presentat la primera part. L'estada a la presó del protagonista s'allunya de qualsevol indicatiu que pretengui donar versemblança a les escenes. Ja l'entrada a la presó és totalment inaudita, però més ho és encara la pulcríssima biblioteca de la presó, on Álex estudia la Bíblia, o la capella del presidi, on un capellà innocent intenta instruir moralment els companys de presidi del protagonista (novament toparem amb aquest intent de posar distància amb la realitat quan Álex torna a casa dels seus pares i s'hi troba que el seu lloc ha estat ocupat per un altre jove de bon cor a qui els pares han mig adoptat per substituir el fill empresonat). Tot i això, Álex té clar que el que menys vol és acabar de complir la condemna que li han imposat i és per això que, aprofitant la bona relació que té amb el capellà, s'ofereix a ser utilitzat en un innovador experiment que els governants volen provar, per si els pogués ser d'utilitat en el sempre convenient control mental dels ciutadans.

Com ja hem dit, a partir d'aquí el film es converteix en una àcida crítica a la intervenció de l'Estat, capaç de prescindir de qualsevol limitació ètica per controlar els habitants. Álex s'ofereix a ser utilitzat com a rata de laboratori amb qui provar noves tècniques que permetin dirigir els impulsos de les persones, cosa que facilitaria al govern esdevenir una espècie Gran Germà totpoderós. És significatiu que Kubrick introdueixi en aquesta part del film algunes imatges de les desfilades nazis davant un Hitler esplendorós, tal vegada l'acostament més real que la societat moderna ha conegut a l'esmentat Gran Germà.

Superades les proves, Álex aconseguirà sortir de presó, tanmateix en el seu passat va ser creador de massa odis perquè la societat pugui perdonar-lo, però això a l'Estat ja no pareix que li preocupi, al cap i a la fi, el carrer sempre tindrà les seves lleis...

En definitiva, malgrat l'escàs favor que el pas del temps ha fet sobre aquesta pel·lícula, com a símbol de cinema i violència, *La naranja mecànica* continua essent un referent en la filmografia dels anys setanta i una bona mostra del talent del seu realitzador. S'ha de veure, també, com una anàlisi de la violència de la societat moderna, però sobretot, com una reflexió sobre la manca de la llibertat individual, de la impossibilitat d'amagar la intimitat, de la deshumanització de les relacions socials, de la hipocresia dels estats democràtics, del sotmetiment dels homes a forces totpoderoses èticament qüestionables com ara el sexe, el triomf i els diners... En definitiva, res que no hagin superat 35 anys després i que fa que el film continui sent de rabiosa actualitat. ■

Huntington segons Carnahan

Pere Antoni Pons



Lions for lambs

No és tan conegut com el seu germà Joe, director de *Narc* i d'*Smokin' Aces*, però l'any passat Matthew Michael Carnahan va fer el seu debut a la palestra cinematogràfica signant el guió de dues pel·lícules que tingueren més o menys ressò. Una fou *The Kingdom*, dirigida per Peter Berg i interpretada per Jamie Foxx, Chris Cooper i Jennifer Garner; l'altre, *Lions for Lambs*, dirigida per Robert Redford, i protagonitzada per ell mateix juntament amb Tom Cruise i Meryl Streep. Cap de les dues és certament memorable, però totes dues són interessants –la primera més que la segona– per diverses raons. La principal és que constitueixen una mena de díptic força lúcida, apassionat i convuls de les relacions que avui els EUA mantenen amb Orient, sobretot amb el món àrab: Aràbia Saudita, l'Iraq, l'Iran i l'Afganistan.

Samuel Huntington és el pare d'una de les teories més comentades que han aparegut en les últimes dècades. La idea segons la qual els grans conflictes que es produiran al llarg del segle XXI no seran per qüestions ideològiques i entre estats-nació, sinó per qüestions de creences i entre civilitzacions. Quan Huntington va formular i exposar

Alions for Lambs els protagonistes són un senador bel·licós i amb pocs escrúpols (Cruise), una periodista decebuda amb ella mateixa perquè amb els seus escrits va promoure el fiasco terrible de la guerra de l'Iraq (Streep), i un professor universitari...

la seva teoria al seu famós llibre **El xoc de civilitzacions**, no van ser poques les veus crítiques que l'acusaren d'exagerat i d'alarmista, d'atiar la xenofòbia i el conflicte. Els atemptats contra les Torres Bessones i els esdeveniments post-11 de setembre, però, li han anat donant la raó. Amb els guions de les dues pel·lícules abans esmentades, M. M. Carnahan dona el seu punt de vista sobre tan delicat assumpte, des de dues perspectives distintes i manejant uns materials complementaris.



The kingdom

A *Lions for Lambs* s'analitza –un mal verb per a una pel·lícula, però per a aquesta és prou adequat– el comportament intern dels EUA davant del nou panorama internacional. Els protagonistes són un senador bel·licós i amb pocs escrúpols (Cruise), una periodista decebuda amb ella mateixa perquè amb els seus escrits va promoure el fiasco terrible de la guerra de l'Iraq (Streep), i un professor universitari més cansat que idealista (Redford) el qual ja solament aspira a trobar alguns seus alumnes capaços –tant per ganes com per caràcter i talent– de fer alguna cosa en favor del bé comú. Dit d'aquesta manera, pot fer la impressió que *Lions for Lambs* és més un assaig sociopolític filmat que no una pel·lícula. I, en certa manera, és així: amb els seus llargs diàlegs, es pot dir que és un assaig amb personatges, cosa que llasta cinematogràficament el resultat, però que alhora fa que l'espectador hi trobi uns elements que poc sovint es troben en una pel·lícula de Hollywood. Algú dirà, com a retret, que allò que dóna el film de Redford ja es pot trobar cada dia o cada setmana al *New York Times* i a la revista

Time. I tindrà raó. Però cal també reconèixer que M.M.Carnahan no escriu pitjor ni és menys fi en les seves anàlisis que algunes de les millors plomes de la premsa nord-americana més prestigiosa.

Si *Lions for Lambs* és un reportatge sobre les diferents actituds, idees i opinions que forgen la política interna americana, *The Kingdom* traspassa les fronteres del país i dóna una visió de la seva política internacional. La trama es localitza a l'Àrab Saudita, i l'argument pren com a punt de partida un terrible atemptat contra un campament habitat per famílies americanes que treballen en un camp petrolífer del país. Moren centenars de persones, i un equip de la CIA hi és enviat per investigar-ho. Un cop sobre el terreny, els agents, plens de ràbia i prejudicis, aniran descobrint els matisos –les diferents actituds, idees i opinions– que conformen el bàndol *enemic*. *The Kingdom* ofereix, és clar, el típic relat de descoberta de l'altre, però el triomf cinematogràfic de la pel·lícula –que es deu a la intel·ligència del guió de Carnahan i al nervi trepidant de la direcció de Berg– és que aquest relat és explicat des de la cruesa esquerpa del thriller. Sense edulcorament ni concessions, amb tanta tendresa com violència, amb més sang que bones intencions, i sobretot sense negar que tant els d'un bàndol com els de l'altre comparteixen un mateix fons visceral, humà, tant en els aspectes positius com en els més abominables i salvatges.

Com que és cinema i no un pamflet doctrinari, allò que es desprèn del díptic de Carnahan és més una visió de la complexitat de l'assumpte que una proposta explícita de solucions. La cosa està fududa, en tots dos bàndols hi ha gent interessada en què les coses segueixin emmerdades, tant en un lloc com en l'altre hi ha dolor i confusió, i la bona fe i la bondat no tenen nacionalitat: aquest és el discurs del díptic. La complexitat de totes dues pel·lícules queda perfectament exemplificada, a *Lions for Lambs*, en l'heroic martiri, patriòtic i reflexiu, dels dos estudiants de Redford que s'allistaren voluntaris per anar a combatre a l'Afganistan, empetos no per una inconsciència megalòmana ni tampoc per una passió heroica i sanguinària, sinó per un sentit extremat del deure (que a molts pacifistes europeus potser els costarà entendre i acceptar). A *The Kingdom*, la complexitat queda evidenciada en l'apoteòsic final, quan es revelen les semblances primàries que hi ha entre l'agent americà bo de la CIA i l'àrab vell que és el líder d'una cèl·lula terrorista. És, també, un mèrit de Carnahan la capacitat per oferir –les dues últimes frases del film– una clenda emocionant i fins i tot esperançada des del realisme més brutal i la incorrecció política més valenta i pertorbadora.

Reprent Huntingtion, es pot concloure que allò que Carnahan ve a dir amb els seus dos guions és que hi ha un xoc de civilitzacions, que representa una amenaça evident, feridora i palpable. Però que a la vegada aquest xoc de civilitzacions no és una fatalitat. I que, sigui com sigui, és molt pitjor cercar culpables que provar de trobar solucions. ■

L'escenari de Ilauna Una al·lota i un moix

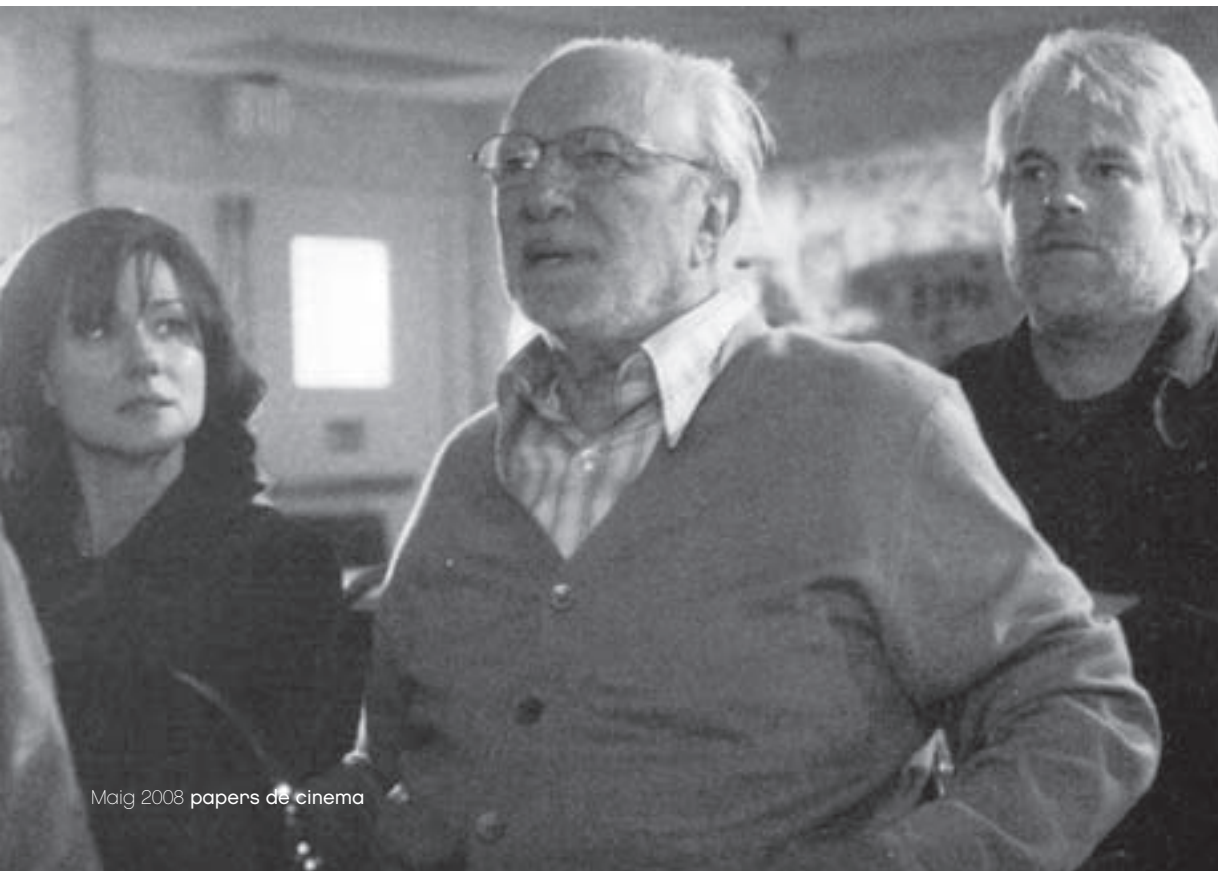
Francesc M. Rotger

Entre les pel·lícules que aquests dies hem pogut veure, relacionades més o menys directament amb el teatre, una em crida particularment l'atenció. És l'excel·lent *La familia Savages* (*The Savages*), de Tamara Jenkins. Curiosament, és un guió original (també de Jenkins), és a dir, no es tracta de cap adaptació d'una peça dramàtica. En canvi, la seva protagonista femenina, Wendy (Laura Linney) és una autora de teatre; sense gaire èxit, sembla. Pel que fa al protagonista masculí, el seu germà, Jon (Philip Seymour Hoffman; extraordinari, com sempre), és un professor universitari. Segons la sinopsi oficial (tradueix del castellà), "escriu llibres sobre temes esotèrics". Bé, això no és del tot cert, a no ser que el teatre contemporani entri dins la mateixa consideració que l'alquímia, la bruixeria i els platets volants (la qual cosa també és possible) Perquè, de fet, Jon Savage escriu un llibre sobre Bertolt Brecht. Fins i tot surt a una de les seves classes explicant què és això del distanciament.

La familia Savages és una història tendra, divertida a estones i també emocionant, realitzada amb intel·ligència i amb sensibilitat i a la qual, probablement, ens sentim retratats tots aquells que tenim germans i/o germanes (cosa de cada vegada menys comú, a les noves generacions, a les quals el fill únic és fet habitual). A les "notes de producció", a la fulla blanca i blava que et distribueixen als cinemes Renoir (un complement molt útil), la guionista i directora diu que veu Wendy i Jon com si fossin Han-

sel i Gretel, els personatges dels contes de fades. De fet, els seus noms són gairebé els mateixos dels germans Darling de l'obra de teatre (i pel·lícula) *Peter Pan*, només que ell és "John", amb hac, i no "Jon", diminutiu de "Jonathan" ("Jon" es també com diuen en basc "Joan", o sigui, "John"). Els Darling eren de fet tres. Però Geraldine McCaughey, l'autora de *Peter Pan de vermell escarlata*, la continuació "oficial" de la història creada per James M. Barrie, fa que Michael, el petit, mori a la Primera Guerra Mundial. Encara més curiositats: recordau que "Darling", expressió molt utilitzada pels britànics quan et conviden a prendre el té, vol dir alguna cosa així com "estimat", "encant", etcètera. I "savage" sona tot el contrari. Wendy Savage té un moix i una planta que adora: els altres éssers vius són també importants a aquesta pel·lícula. I a la seva obra de teatre, un adolescent es posa, sense més ni més, a volar.

Si a l'abril parlàvem aquí mateix de Joana la Boja, ja que era germana de Caterina d'Aragó, personatge de la pel·lícula *Las hermanas Bolena*, ara recordarem que fou un drama del segle XIX de Manuel Tamayo y Baus el punt de partida tant de *Juana la Loca*, de Vicente Aranda, com de la mítica i nacionalcatòlica *Locura de amor*, de Juan de Orduña, amb la "nostra" Sara Montiel. Ara una companyia mallorquina, Morgana Teatre, ha tornat aquesta història als seus orígens escènics, si bé amb el títol, també, de *Juana la Loca*; sens dubte, més clar per al públic actual. ■



La familia Savages

Rememorar *Vèrtigo* (1958) Punt d'inflexió per a Hitchcock, obra referencial del cinema.

Xavier Jiménez

Ens trobem a l'any 1958, a les darreries de la dècada dels cinquanta. El mercat del cinema nord-americà viu uns moments convulsos com a conseqüència de l'establiment i competència d'una nova oferta d'entreteniment, en què la televisió es converteix en el mitjà estrella d'aquest model d'oci que provoca una brusca caiguda en l'assistència de públic a les sales cinematogràfiques; a més, la situació d'incertesa que Hollywood arrossega des del 1948¹, a causa de la caiguda del sistema d'estudis mitjançant la famosa sentència del tribunal de No-

ra provocava, transcorreguts 10 anys, efectes col·laterals en la indústria cinematogràfica del país.

Aquest plantejament, que influïa directament en el camp de recaptació i quota d'espectadors -mai en el sentit artístic-, va propiciar un context favorable per a la proliferació de peces mestres, modestes i sense grans campanyes de publicitat que varen envair el cinema dels cinquanta, encara que pràcticament, cap d'elles, va ser un èxit de taquilla i, a més, en una elevada proporció, el pas del temps es va erigir com el responsable que va dictaminar i va



La gènesi de Vertigo és francesa. Els novel·listes Boileau i Narcejac havien aconseguit un èxit rotund amb l'adaptació al cinema de la seva anterior novel·la Celle qui n'était plus (1952),...

va York -la qual va executar un dictamen a favor del desmembrament en diferents branques de la producció, exhibició i distribució dels films, retallant el funcionament basat en el monopoli de les grans majors com la Paramount, Fox o Columbia-, enca-

postular els seus valors cinematogràfics, que en un primer moment varen quedar obviats i bloquejats en part per aquesta sensació de crisi econòmica.

Alguns d'aquests títols serien *Sunset boulevard* (*El crepusculo de los dioses*, Billy Wilder; 1950), *The big heat* (*Los sobornados*, Fritz Lang; 1953), *The night of the hunter* (*La noche del cazador*, Charles Laughton; 1955) o *Touch of evil* (*Sed de mal*, Orson Welles; 1958)... i on *Vertigo* (1958) va jugar un paper essencial a dins d'aquesta desconeguda conjuntura pel poderós món cinematogràfic americà.

La carrera del director anglès funciona com un oasi, com un cas aïllat dins del cinema; creador sempitern i independent de qualsevol corrent o tendència cinematogràfica, la seva mestria només

¹ Va ser coneguda sota el nom de "decisió Paramount", més a *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano / 3* (1961-1992), Laertes, Barcelona. 1993. pàg. 13.

és comparable amb els autors que no només forjaren la grandiositat del cinema com a manifestació artística (John Ford, Billy Wilder...), sinó que assentaren les bases del cinema modern i exerciren una capacitat d'influència sobre nombrosos directors i

La història d'amor que presenta Vertigo és, a més de tota la seva simbologia, una radical renovació d'aquest clàssic plantejament, transformat en una mena d'intriga policíaca...

amb l'adaptació al cinema de la seva anterior novel·la *Celle qui n'était plus* (1952), que es va convertir en un dels títols claus del gènere d'intriga i thriller europeu, com va ser *Les diaboliques* (*Las diabólicas*, Henry-Georges Clouzot; 1954). La seva següent obra, *D'entre les morts* (1954) estava enfocada des d'un primer moment, tal i com comenta François Truffaut en el seu llibre *El cinema según Hitchcock*³, perquè es convertís en un film dirigit per Alfred Hitchcock.

El director anglès confessa -en aquest mateix llibre- que es va interessar de seguida per *D'entre les morts* (1954), en particular pel concepte de recreació del personatge femení, un viatge entre la mort i la vida, vista a través de dues persones que físicament són la mateixa, però que juguen



escoles que han arribat, en molt de casos, fins avui mateix. I dintre de tota aquesta carrera, es troba *Vertigo*, un film poètic i bell, però a la vegada malalt i angoixant, una mescla eterna de sapiència cinematogràfica i coneixement de la ment i el comportament humà, en què Hitchcock sempre va estar un esglaó per damunt de la resta. Cap director ha retratat, o més ben dit, disseccionat, la psicologia humana i els laberints dels nostres impulsos més primitius com ell.

La gènesi de *Vertigo* és francesa. Els novel·listes Boileau i Narcejac² havien aconseguit un èxit rotund

un doble paper en el cos de l'actriu Kim Novak. Aquesta idea de la interrelació desconeguda entre el protagonista Scottie i Judy / Madeline, va ser la base sobre la qual girava tot el film, i que curiosament, divergia en la versió literària, ja que aquesta amagava fins al final el secret del desenllaç, mentre que a la pel·lícula era desvelat al minut 95, just al començament de la darrera part del film, encara que només per als espectadors, ja que el personatge interpretat per James Stewart quedava com l'únic enganyat fins que entra en acció un dels petits xexes del cinema de Hitchcock, la presència del petits

2 Boileau i Narcejac són els cognoms de dos escriptors francesos, Pierre Boileau i Thomas Narcejac, coneguts sota el nom de Boileau-Narcejac, i escriptors que es varen especialitzar a la dècada dels quaranta i

cinquanta del passat segle per les històries policiaques i de misteri.

3 *El cine según Hitchcock*. François Truffaut. Alianza (Cine y comunicación). Madrid, 2003. pàg. 229-230.



elements -en aquest cas un collar-, que aportava la informació necessària per l'aclariment del nus de la història.

Presentat breument l'origen del projecte, parlar de l'interior, del desenvolupament de *Vertigo* és aproximar-se a una obra de referència ineludible per l'impacte que ha representat per una gran part de la posterior història cinematogràfica, i que va des dels títols de crèdit de Saul Bass, dissenyador gràfic nord-americà que va aconseguir una prestigiosa carrera cinematogràfica -en gran mesura gràcies a *Vertigo*, encara que ja havia treballat en altres projectes de reconegut prestigi⁴-; el ritme i els silencis, que en repetides ocasions ens traslladen a un cinema d'arrel més europeu d'introspecció i anàlisi psicològica; els recursos tècnics emprats per Hitchcock, en què destaquen el format de VistaVision i el famós zoom de l'escala del campanar i en general, la història en si mateixa, que engloba una sèrie d'elements que poden anar des dels mites de la antiguitat, el sarcasme religiós present a l'escena final o els *macguffins*, eina clau a la majoria de filmografia del director anglès.

La primera aturada faria referència a la mitologia i als seus protagonistes. Els mites són presents constantment al cinema, i *Vertigo* no és una excep-

Els imprescindibles macguffins de Hitchcock hi són presents, com per exemple la persecució que inaugura el film, que serveix com a excusa per presentar-nos la malaltia de James Stewart...

ció. La llegenda d'Orfeu, personatge que davalla a l'infern per recuperar a la seva amada Eurídice funciona com un paral·lelisme de la relació entre la parella protagonista. La història d'amor que presenta *Vertigo* és, a més de tota la seva simbologia, una radical renovació d'aquest clàssic plantejament, transformat en una mena d'intriga policíaca durant gran part del metratge, fins a arribar a convertir-se en una obsessió -la davallada a l'avern d'Orfeu-, per intentar trobar la reencarnació d'un antic amor, que sembla transfigurat en la persona de Judy. Com indica el catedràtic de filosofia Eugenio Trias⁵, la figura de la vida i la mort (Eros i Thanatos), no només es troba a *Vertigo*, si no que per exemple, a la celebèrrima *Psicosis* (1960), s'exposa la mateixa dualitat des d'un altre punt de vista irreverent, com és l'amor i la dependència que sent Norman Bates per la seva mare morta, que condiciona tota la seva existència, igual que li succeeix al personatge d'Scottie quan perd a Madeleine per primera vegada, transformant-se en un ésser anodí i abandonat a la seva sort, fins que el destí li brinda una segona oportunitat, com ell s'encarrega d'apuntar, de superar el seu trauma⁶.

Altres factors a destacar són els crèdits i el mateix cartell del film obra de Saul Bass, que juntament amb l'score compost per Bernard Herrmann, varen funcionar com dos instruments bàsics i fonamentals per arrodonir la sensació onírica i de misteri que envoltava el film, aparentment allunyat d'aquestes posicions si només tenim en compte el seu començament. Gràcies a la capçalera ideada per Bass, aquest aconseguia resumir la pel·lícula en uns pocs minuts, de la mateixa manera que al cartell original de l'estrena, on dues siluetes -masculina i femenina-, queien a un espai mort a dins d'una espiral, al·legoria dels secrets, de les mentides i de les manipulacions existents entre els personatges de *Vertigo*; a més, la música, obra del compositor predilecte de Hitchcock, es convertiria en un dels cims del romanticisme cinematogràfic, en què el tema principal anuncia el viatge del protagonista cap a la desesperació i la incertesa de no poder assumir i entendre el fets que han envoltat la seva vida.

5 *Vertigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vertigo de Alfred Hitchcock.* Eugenio Trias. Taurus, Madrid. 1998.

6 Sense preteneu-lo, Scottie és el culpable de la mort d'un company degut al seu vertigen, que serà descobert per ell mateix en aquell precís moment (acte d'obertura del film), i que li no permetrà perseguir a Madeleine quan fuig per refugiar-se al campanar.

4 Amb Billy Wilder a *The seven year itch* (La tentación vive arriba, 1955), amb Otto Preminger a *The man with the golden arm* (El hombre del brazo de oro, 1955) o amb Carol Reed a *Trapeze* (Trapezio, 1956).

La figura de Kim Novak està acompanyada en canvi, per una música més dolça i lenta, però que amaga dins la seva evolució, l'enigma que coneix -i a la vegada pateix- el personatge de Madeleine / Judy. Els imprescindibles *macguffins* de Hitchcock hi són presents, com per exemple la persecució que inaugura el film, que serveix com a excusa per presentar-nos la malaltia de James Stewart i el seu sentiment de culpabilitat per aquell fet del passat, condicionant en gran mesura les seves posteriors decisions.

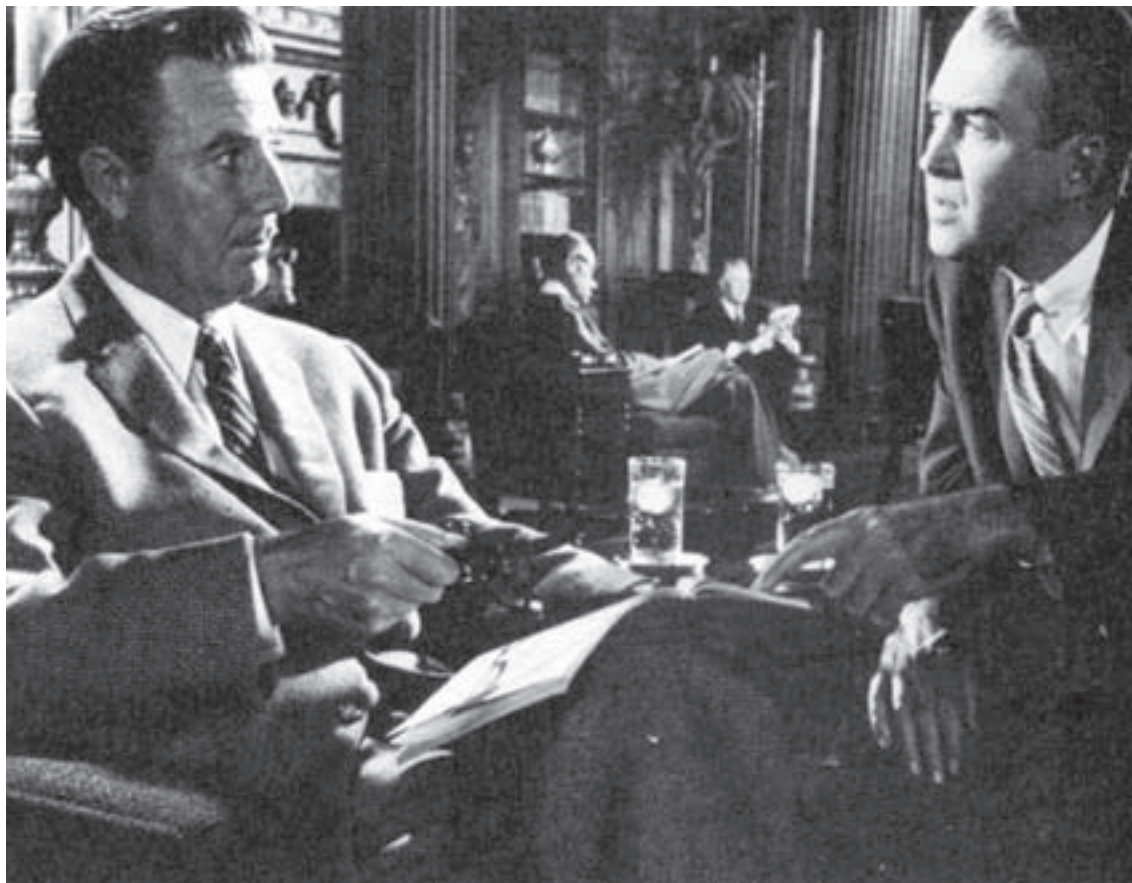
Els recursos tècnics tan característics del cinema de Hitchcock, com els *tràvelings*, els plans de detall, la iconografia de l'ull humà -tan treballat a altres dels seus films, i en molts de casos relacionat amb el concepte de *vouyerisme* del personatge-, es mantenen a *Vertigo*, però amb la incorporació magistral del *trombone shot* o *contra zoom*, consistent en un moviment de càmera cap endarrera, incorporant a la vegada un *zoom* d'aproximació i aconseguint així l'efecte de la acrofòbia que pateix James Stewart, utilitzat de manera magistral a les escenes del campanar de l'església. Per una altra banda trobem el sistema de filmació conegut com VistaVision, inaugurat per la Paramount a l'any 1954 per contraatacar el Cinemascope, emprat per la Fox per primera vegada al 1953⁷. El format

VistaVision, amb el qual Hitchcock ja havia treballat a *To catch a thief* (*Atrapa a un ladrón*, 1955), li proporcionava una major àrea d'utilització del negatiu aconseguint imatges d'una gran qualitat, pràcticament el doble d'un convencional de 35mm. Aquest efecte era possible amb la mateixa pel·lícula de 35mm. i sense lents anamòrfiques, gràcies a que aquesta quedava filmada en posició horitzontal i no vertical, com era l'estil tradicional. Els seus resultats quant a imatge eren més que notables, però les dificultats que comportava de cara a la incorporació de les bandes de so i de la seva projecció, no varen afavorir la seva propagació. L'any 1961 es va deixar d'emprar-se en el rodatge de llargmetratges⁸.

No podem oblidar el fantàstic treball de vestuari obra d'Edith Head, un dels mítics noms del disseny de roba del cinema, i els contrastos que aquests varen proporcionar a Kim Novak en determinats moments de la pel·lícula, que aportaven un missatge en cobert que definien part de la seva estratègia i intencions; o la presentació que fa Hitchcock de la ciutat de San Francisco (Califòrnia), un decorat viu que exerceix un paper fonamental gràcies als seus paisatges com la badia del Golden Gate, el bosc de sequoies o els característics carrers inclinats, retratats sota una boira que planeja per tota

7 El film inaugural d'aquest format va ser *The robe* (La túnica sagrada, Henry Koster; 1953), i el seu ús es va estendre fins l'any 1967.

8 La darrera producció va ser obra de Marlon Brando a la seva única immersió com a realitzador *One-eyed Jacks* (El rostre impenetrable, 1961).



Vertigo funciona com el paradigma d'aquest corrent de modernitat, tant per la mateixa figura de Hitchcock -formant el famós triangle de Cahiers de la mà de Howard Hawks i John Ford-,...

la ciutat, i que ha servit com a plató cinematogràfic⁹ en diverses ocasions, però mai sense aconseguir l'esplendor tret a *Vertigo*.

Ara fa onze anys, al 1997, vàrem assistir a la re-estrena de *Vertigo* a les sales cinematogràfiques, després d'un treball de restauració dut a terme pels tècnics nord-americans James C. Katz y Robert A. Harris¹⁰. Curiosament, el final alternatiu enregistrat per Hitchcock i desestimat finalment per la productora Paramount¹¹, no es va recuperar en aquesta còpia, no així com a l'estrena oficial del film a Espanya, quan la censura franquista el va manipular, modificant el concepte de "desaparició" pel de "empresonat i sentenciat a mort" del personatge del marit de Kim Novak, interpretat per l'actor Tom Helmore, una seqüència que prosseguia a la imatge de James Stewart enfilat al campanar de l'església.

Si *Viaggio in Italia* (*Te querré siempre*, Roberto Rossellini; 1954), va significar el naixement del cinema modern, amb un ritme del temps, un simbolisme i una història que va trencar amb els canons establerts del passat, *Vertigo* es va establir com l'epíleg d'aquest moviment dels cinquanta, i pare intel·lectual dels diferents cinemes europeus que varen esclatar arran d'aquest corrent iniciat a Europa amb el neorealisme italià, i que va representar l'establiment d'un nou cinema que va canviar per sempre la tradició clàssica del vell Hollywood.

Vertigo funciona com el paradigma d'aquest corrent de modernitat, tant per la mateixa figura de Hitchcock -formant el famós triangle de Cahiers de la mà de Howard Hawks i John Ford-, com a creador únic, així com el llegat de les seves pel·lícules, mescla de saviesa narrativa, cops d'efecte i finals torbadors que deixaven en moltes ocasions una finestra oberta a la imaginació, avançant-se a les tendències i a les modes sempre amb 20 o 30 d'antelació; i és que tampoc no hem d'oblidar que l'escriptura narrativa del Hitchcock dels cinquanta, és la més allunyada del classicisme més pur que havia treballat a obres anteriors com *Rebeca* (1940), *The shadow of a doubt* (*La sombra de una duda*, 1943) o *Notorius* (*Encadenados*, 1946), o influït, com indica José Luis Castro de Paz¹², per una sèrie de factors interns i externs de la "institució de Ho-

llywood", adaptant-se a un context específic com va ser els anys cinquanta, una etapa plena de clarsos i de renovació generalitzada, demostrant una vegada més el seu mimetisme intemporal.

Són tants els punts d'inflexió d'aquest film, i significa tant per a l'art cinematogràfic com a peça d'autor, que l'aniversari de la seva estrena és una data d'aturada obligatòria, commemorant-se aquest mes el seu 50è aniversari. I si el cinema es pogués mesurar com un art estadístic i matemàtic, i arribar així a aconseguir una valoració objectiva dels factors, amb tota seguretat *Vertigo* s'establiria com el film més complet de la història del cinema, perquè com sentenciava Enrique Alberich al seu llibre sobre el cineasta anglès: "...a *Vertigo* tot és possible però res no és segur. El conflicte plantejat és massa indefinit, massa ambigu i massa totalitzant com per a reduir la conclusió a un gest final inequívoc. El que és important ja està mostrat: el caràcter efímer de la il·lusió, la fugaç possessió de la felicitat, la mescla d'atracció i por davant l'insondable abisme de l'amor i la mort, de tot el que sembla ser, no tan sols més allà del bé i del mal, sinó també de la bellesa. Sí, *Vertigo* no és únicament bella. És sublim¹³. ■

¹³ Alfred Hitchcock: el poder de la imatge. Enrique Alberich. Colección Libros Dirigido por... Barcelona, 1987, pàg. 279.



⁹ Alguns títols són *Bullit* (Peter Yates, 1968, *The conversation* (La conversación, Francis Ford Coppola; 1974), *Basic instint* (Instinto básico, Paul Verhoeven; 1992) o *Zodiac* (David Fincher, 2007).

¹⁰ El documental sobre la restauració de *Vertigo* es pot recuperar en l'edició en format DVD del film.

¹¹ Revista *Dirigido por...*, núm. 256, abril, 1997, pàg. 97.

¹² Alfred Hitchcock. *Vértigo / de entre los muertos*. Estudio Crítico. José Luis Castro de Paz. Paidós, Barcelona. 1999.

«La vida és el més gran:
perdre-la és perdre-ho tot.»

Bertolt Brecht

«La realitat és una puta merda,
però la vida és realment bella.»

Manel-Claudi Santos

Seducor, viciós i guionista; així és com m'agrada-va presentar el meu amic Manel-Claudi Santos: seductor, perquè tenia un encant innat per seduir les persones i dur-les a territoris d'indescrïbles moments divertits i plens de goig, moments que es traslladaven en les seves converses a fantasies mai no imaginades; viciós, perquè era amant de les coses materials, en el sentit més ampli de tot, i això ja ho diu tot; també fou guionista de més de mitja dotzena de realitzacions sobre personatges de la nostra cultura, com ara Josep Maria Llopart, Llorenç Villalonga, Guillem Timoner, etc., i coguionista de la pel·lícula de ficció *Dijous sant*.

Manel era, i amb això no descobresc res de nou, un excel·lent narrador i encara millor poeta: n'hi ha prou amb recordar el magnífic poema dedicat a la mort de Romy Schneider.

Era un amant i estudiós del cinema clàssic i els seus directors preferits eren William Wyler, Josep L. Mankiewicz, Douglas Sirk i Jacques Tourneur. Com a pel·lícula iniciàtica deia que *Bambi* era la que, per primera vegada, li havia fet plorar al cinema. També tenia una certa debilitat per *Los diez mandamientos*, la segona versió de Cecil B. DeMille, interpretada per Charlton Heston: esperem que en l'altra vida Manel torni Heston pel bon camí.

També tenia una obsessió i una debilitat, més aviat sensibilitat, per Alfred Hitchcock: li agradaven pràcticament totes les pel·lícules, sobretot *Vertigo*, de la qual fa vint-i-quatre anys que va escriure'n un primer article i que reproduïm en aquesta mateixa revista.

La seva obsessió eren els dobles, la duplicitat, els miralls, sobretot els miralls. Alguna vegada em cità Jorge Luis Borges, del llibre *Ficciones*: "...Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo de monstruoso... que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres..." Li intrigava tot allò que manifesta dualitat, fet que trobam a la seva poesia, com palesa la primera estrofa del poema esmentat: "Saps, Romy Schneider és morta:



/ t'ho dic a tu, a tu mateix, / que ara te tenc a l'altra banda / del mirall, tot de l'enrevés, / i veig com tanques els ulls buits..." En converses cinematogràfiques era freqüent parlar de pel·lícules que tractaven sobre aquest tema, com *La mujer pantera* (Tourneur), *El otro* (Mulligan), *El otro señor Klein* (Losey), *Secreto tras la puerta* (Lang), *El fantasma y la señora Muir* (Mankiewicz), *El estudiante de Praga* (Galeen), *Inseparables* (Cronenberg), *Metropolis* (Lang), *El gabinete del Doctor Caligari* (Wiene)... d'altra banda, curiosament, no era molt entusiasta de Bergman, un autor paradigmàtic amb aquest tema.

Quant als guions, a gairebé tots hi ha una seqüència que és desenvolupa davant un mirall: *José María Llopart. Poeta; Miralls de ficció*, sobre l'escriptor Llorenç Villalonga —el títol mateix es significatiu—; i *Dijous sant*, que té molts de plans que es realitzen a través de miralls.

Manel, el poeta pòstum, com ell mateix s'anomenava, també és el responsable de la gènesi, juntament amb Francisca Niell i jo mateix, de la revista *Temps Moderns*: fa més de catorze anys que un gelat capvespre d'un mes d'hivern, després d'assistir a la projecció d'una pel·lícula, els tres vàrem decidir crear una revista que parlàs del cinema, sobretot clàssic. Segurament, la primera idea sorgí d'en Manel. Hi publicà molts d'articles, tots ells magnífics: el primer, al número u, el titulà *Nobody's perfect*, en què feia un homenatge al cinema no parlat i acabava l'escrit amb la sentència: "hi ha diàlegs que se'ns tatuen a la pell com un mal amor, però segueix pensant que la millor troballa del cine parlat són els silencis."

Aquest mes, amb coincidència amb els cinquanta anys de l'estrena de *Vertigo*, li dedicam un primer homenatge, ja que no serà l'únic. Entre d'altres coses, se'n reproduiran articles i es faran cicles d'alguns dels seus directors i pel·lícules preferides. ■

Bandes de so *Sweeney Todd: el musical diabòlic*

Hazael González



Estava clar: només ell ho podia fer, només un geni com Tim Burton seria capaç de dur a la pantalla gran una de les obres més boges i irrealment que s'hagin escrit mai per a un teatre de Broadway. Només ell seria capaç d'atrevir-se a signar la versió en cel·luloide (i per tant immortal) del musical més irreverent, més personal, i també més complex (des de tots els punts de vista) que ha sortit del cap de Stephen Sondheim. Només ell seria capaç de fer cantar Johnny Depp i Helena Bonham Carter, i només ell podria aconseguir donar-li tots aquests trets personals no només sense desvirtuar la història original sinó enriquint-la magistralment. En definitiva, només Tim Burton era capaç de fer *Sweeney Todd: El Barbero Diabòlic de la Calle Fleet* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, Tim Burton, 2007). *There's no place like London...*

Sens dubte, el musical és un gènere que sempre desperta certa controvèrsia, i no és per menys: això de ficar cançonetes al mig d'una història s'ha convertit moltes vegades en un senzill pastitx insuportable per a l'espectador (i moltes pel·lícules de dibuixos animats en donen fe). És realment difícil

fer una pel·lícula (o una obra teatral) amb cançons dintre de l'argument que no només funcionin, sinó que tampoc molestin... i en això, li hem de reconèixer a Sondheim que no ho fa malament. No ens podem oblidar que ell és el lletrista d'un musical tan respectat com *West Side Story* (compost per Leonard Bernstein, que va ser portat al cine amb el mateix nom de *West Side Story*, Robert Wise, Jerome Robbins, 1961, i que fins i tot va arribar a cantar un músic tan reputat com Josep Carreras), que a més d'això sap ben bé el que és fer feina per al cinema com a compositor de bandes sonores (seva és la partitura de *Rojos - Reds*, Warren Beatty, 1981-, entre d'altres), i que fins i tot té un Oscar al seu palmarès (encara que una mica discret: el va guanyar a l'apartat de Millor Cançó per la composició "Sooner or later ("I always get my man"), per *Dick Tracy*, Warren Beatty, 1990-. Per això, qual l'any 1979 aquest home va decidir adaptar la història clàssica (ja s'havien fet alguns films d'això, i encara que pugui semblar increïble, durant molt de temps es va pensar que la història era real) al gènere musical, ningú no es va espantar especialment, i unes quantes veus ja varen pronosticar que



això, per molt boig que semblés, arribaria lluny. I, fins i tot, s'ha de dir que existeix una magnífica versió en català cantada ni més ni menys que per Constantino Romero, de qui el mateix Sondheim va dir que era el millor Sweeney Todd que ell havia vist a la seva vida.

Es clar que ara, com sempre, tindrem veritables dificultats per imaginar-nos una altra cara que no sigui la de Johnny Depp, qui ha guanyat el Globus d'Or per posar cara (i veu) al diabòlic barber, i que també estava proposat a l'Oscar (i per cert, també s'ha de dir que la pel·lícula ha guanyat el Globus d'Or com a Millor Pel·lícula Musical o Comèdia), com tampoc ens podem imaginar altra Mrs. Lovett, o sobretot, altra ambientació tan particular i obsessiva com aquesta, plena de blancs i negres i grisos, i vermells, clar. Ha estat molta la gent que li ha demanat a Burton per què ha prescindit del seu compositor habitual Danny Elfman aquesta vegada tan històrica, i la seva resposta és tan senzilla com encertada: això era un musical i ja tenia la seva pròpia veu, però sens dubte, si Elfman hagués fet un musical, seria aquest. I és ben cert, i poques coses més es poden dir: perquè encara que no us agradi el gènere, o ni tan sols les cançons (personalment, em quedo sens dubte amb "My friends", la que el barber dedica a les seves navalles), no hi ha dubte que la pel·lícula vos captivarà fins a extrems insospitables, i quan sortiu del cine, és més que probable que tingueu una mica de gana i vulgueu tastar una d'aquelles panades de carn de gust inoblidable i aspecte veritablement exquisit. ■



IDENTITAT DIGITAL



I tu qui ets, a Internet?

EXPOSICIÓ

Del 14 de març al 24 de maig de 2008

Centre de Cultura "SA NOSTRA"

Carrer de la Concepció, 12. Palma

Obert de dilluns a dissabte d'11 a 21 h
Diumenges i festius tancat

**Conferències, cursos de formació, activitats
educatives, cinema, concurs...**

Trobaràs tota la informació a:

www.identitatdigital.net



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'n dona 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'n 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 preraphaelistes, 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.

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, desmascarada 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 duagués 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 aplaços, 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. ■

In memoriam Richard Widmark De l'estirp dels clàssics

Antoni Figuera

*(A Manel-Claudi Santos,
que ja mai no llegirà
aquest article)*

"El temps, aquest gran escultor" va titular Marguerite Yourcenar un dels seus llibres. És aquest Fídies implacable el que, dia a dia i any rere anys, va modelant/emmotllant el nostre rostre (i, molt més a consciència, el dels actors de cinema) amb el fang i l'argamassa- no l'or dels déus- de què estam fets. I si la vida era per a Scott Fitzgerald "un lent procés de demolició" a tots ens pertoca (i, també per als actors, molt més) compondre al més dignament possible el gest per quan arribi el

rostres solc a solc, arruga rere arruga, de saviesa, d'humanitat i, ¿per què no reconèixer-ho?, de complicitat amb l'espectador.

No fa falta dir que cada cinèfil té la pròpia llista personal d'actors preferits. A la meua, el recentment desaparegut Richard Widmark hi ha ocupat sempre un lloc de privilegi entre els intèrprets nord-americans. El mateix lloc que en el terreny dels actors europeus hi ocuparia per a mi un Lino Ventura. Actors que, film rere film, varen enriquir-ne

Widmark i
Douglas



Els millors actors, a l'estirp dels quals va pertànyer indiscutiblemet Richard Widmark, sempre ens duren a la resta aquest avantatge: la d'haver-nos regalat l'empremta d'unes inoblidables interpretacions, el rastre i el solc de la pròpia vida i de la dels personatges que varen encarnar...

moment de sortir d'escena o de pantalla fent-se el fonedís.

Esculpir en el rostre els senyals del temps i treballar-hi davant dels espectadors en una sala obscura és l'objectiu al qual varen dedicar els seus afanys els millors actors de la història del cinema. Senyals o empremtes que han anat impregnant-ne els

les interpretacions amb un "plus" de savia ironia, d'assossegat escepticisme, de desinteressada intel·ligència.

Rostres treballats pel temps, macerats amb els sucus de la vida com els de Gary Cooper (*Hombre del Oeste, El árbol del ahorcado*), John Wayne (*Centauros del desierto, El hombre que mató a Liberty Valance*), Henry Fonda (*Las uvas de la ira, Falso culpable*), Robert Mitchum (*Retorno al pasado, El Dorado*), Burt Lancaster (*El Gatopardo*), William Holden (*Grupo salvaje*), Kirk Douglas (*La pradera sin ley, El último atardecer*), Sean Conery (*El nombre de la rosa*), per posar-ne alguns exemples.

Parlant en termes d'interpretació cinematogràfi-

ca he de confessar que mai no he compartit el criteri, convertit en tòpic, de destacar fonamentalment en el cas de R. Widmark els treballs inicials de bergant en algues notables mostres de cinema negre: *El beso de la muerte*, *La calle sin nombre*, *El parador del camino*... Criteri paregut al d'aquells que sostenen que la major interpretació de R. Mitchum és la que ens brindava a *La noche del cazador*, l'únic, i, per altra banda, esplèndid, film dirigit per Charles Laughton. O que lloen massa les interpretacions de H. Bogart en films (en què justament deixa de ser H. Bogart), tals com *El tesoro de Sierra Madre* o *El motín del Caine*. No compartesc aquest criteri, perquè mai no m'han convençut els esforços de sobreactuació de cap actor en esforçar-se en voler representar a la pantalla el Mal quasi abstracte (o la Follia o l'Ambició, així, en majúscules). Pensem en Gregory Peck, tan admirable a *Matar a un ruiseñor* com autèntica decepció en pretendre encarnar el nazi Mengele a *Los niños del Brasil*. L'únic actor que potser ha estat més a prop de transmetre'n-ho ha estat Anthony Hopkins en la creació d'Hannibal Lecter, l'exercici de canibalisme del qual, per a mi, més metafòricament antropològic i cultural, que no físic, i cercant la complicitat morbosa i distant de l'espectador alhora, podria interpretar-se com una variant fílmica de l'«assassinat considerat com una de les belles arts» o com a exercici intel·ligentment divertit sobre la necessitat urgent que la mediocritat, l'estultícia i l'estupidesa de la societat contemporània tenen de ser devorades, triturades i deglutides.

Però tornem al nostre personatge. Deixant de banda les precisions anteriors, del tot subjectives, la filmografia de R. Widmark està trufada d'interpretacions modèliques i inoblidables que ennoblien encara més el film en què intervenia (fos o no una obra mestra o un film del munt). Rebobinem, doncs, la memòria i recordem-ne alguns.

Ja en els inicis de la carrera, desprenent-se de la fama d'actor predisposat a encarnar només papers de malvat, el vàrem poder veure en un film avui oblidat i de molt grat record, de manera modesta a mig camí entre *Moby Dick* i *L'illa del tresor*. *El demonio del mar* de Henry Hataway, director sempre ressenyable i capaç de destacar en els més variats gèneres; melodrama (*Niágara*), intriga (*A 23 pasos de Baker Street*), aventures (*El príncipe valiente*), western (*Los 4 hijos de Katie Elder*).

Dos varen ser els gèneres en què més intensament va brillar el carisme de R. Widmark: el cinema negre i el western. Seria Elia Kazan qui li brindaria el, per a mi, primer paper memorable de la seva carrera, el de l'inspector del departament de sanitat de Nova Orleans lluitant contra rellotge per impedir que la pesta s'estengui per tota la ciutat a *Pánico en las calles*.

Confés que, encara que Elia Kazan no sigui un dels meus directors preferits, sí que ha estat, des de sempre, *Pánico en las calles* un dels films de la meua vida, des que la vaig veure per primera vegada, durant la infantesa, allà per la dècada dels cin-



Jean Peters i
Widmark

quanta del passat segle. Amb tota seguretat s'hauria d'apel·lar a la cridada del subconscient per justificar-ne la meua fascinació. O bé perquè hi vaig descobrir, per primera vegada, alguns dels ingredients que li han atorgat les credencials, al cinema negre: la nit, la ciutat, els llums de neó, el paviment mullat, els ambients portuaris, l'ambigüitat moral de personatges i situacions... R. Widmark va brodar-ne la interpretació del protagonista, igual que Paul Douglas la d'inspector de policia, enfrontat al principi al personatge de Widmark per diferència de criteri i col·laborador seu, més tard, en l'angoixosa investigació en la caça i captura dels delinqüents malalts que, sense saber-ho, estan propagant el contagi de la pesta.

Els enfrontaments dialèctics entre Widmark i Douglas, abans que se'n consolidi una bella i sòlida amistat són antològics. Valgui com a exemple (cit de memòria):

- Widmark: Ja deia mumare que tots els policies eren uns fills de puta.
- Douglas: En efecte, aquest va ser el segon error que va cometre ta mare.

Seguint amb la seva contribució a la història del cinema negre, ¿com oblidar-nos del personatge del carterista Skyp MacCoy, que vivia en una casa flotant i posava a refredar les cerveses al fons del riu, en la trepidant *Manos peligrosas* de Samuel Fuller? Les trobades amoroses amb la sensual Jean Peters, violentes i tendres alhora, trasmeten una carnalitat

a l'altura de les millors del gènere. ¿I com oblidar-nos de la seqüència de l'assassinat fora de camp de la vella venedora de corbates i confident de la policia, a qui dona vida la inoblidable Thelma Ritter, a l'enterrament de la qual hi acudeix com a únic acompanyant el protagonista mateix, en un gest de desoladora solidaritat entre personatges marginals i desarrelats?

Tampoc no ens podem oblidar, en la darrera etapa de maduresa i com a presència icònica dins del gènere *noir*, de la modèlica interpretació a *Brigada homicida*, l'obra mestra de Don Siegel (el títol original, *Madigan*, s'acabaria convertint en un film pilot per a una sèrie televisiva), i una de les poques mostres de la dècada dels seixanta i setanta que, més enllà d'un cert aire de *revival*, aspira a recuperar l'autèntic esperit dels anys trenta i quaranta, però dotant-lo d'un intel·ligent sentiment de causticitat crepuscular per fer-nos comprendre que els temps ja no són els mateixos. Altres dos notables exemples d'aquest període serien, *El detective* de Gordon Douglas i *Adiós, muñeca* de Dick Richards.

Si extraordinària va ser la contribució interpretativa de R. Widmark a la història del cinema negre no menys extraordinària va ser-ne l'aportació al *western*. Pensa en els seus dos papers de bergant encara que molt més ambigus i intel·ligentment matisats que aquells a què ens referíem al començament- en dos films esplèndids, *Cielo amarillo* de William Wellman i *Desafío en la ciudad muerta* de John Sturges. En les dues obres, la ironia, el cinisme mordaç, la misogínia que en destil·len els personatges, és infinitament més rica en matisos que la dels protagonistes opo-nents, Gregory Peck i Robert Taylor, equiparable a la riquesa psicològica dels antagonistes de Randolph Scott dins del cicle de *westerns* que aquest va interpretar a les ordres de Budd Boetticher.

I encara que no es tracti de *westerns* memorables

sí que ho són les dues interpretacions de Widmark a *El jardín del diablo* de Henry Hataway i *El álamo* de John Wayne. El personatge de Fiske, el tafur que interpreta en la primera de les quals és antològic. A ningú millor que a aquest protagonista li quadraria el vers de Carlos Marzal: "Hay jugadores más nobles que la vida". Al final del film el veim tirant les cartes a l'abisme, una rere l'altra, amb gest indolent i desimbolt mentre espera tranquil·lament l'arribada de la mort: gest, el seu, que amb el seu sacrifici possibilitarà la salvació de la parella protagonista; aquesta seqüència m'ha recordat sempre l'admirable relat de Bret Harte, "Los expulsados de Póker Flat".

Pel que fa a *El Álamo*, Widmark fa el paper del llegendari Jim Bowie, en la millor versió que d'aquest personatge ens ha ofert el cinema. Les escenes en què comparteix borratxeres amb Davy Crockett (John Wayne) valen per tot el film, per altra banda tan ideològicament discutit. Tampoc no podem oblidar la interpretació del protagonista mestís de *La ley del talión*, una obra poc valorada de Delmer Daves i que consider que està a l'altura de les millors de l'autor, *El tren de las 3'10*, *Cowboy* i *El árbol del ahorcado*.

Per tancar aquest repàs d'algunes de les més memorables interpretacions d'aquest, per a mi, inigualable actor, voldria detenir-me'n en dues. La del prodigiós pla seqüència de *Dos cabalgan juntos* de John Ford en què Widmark i James Stewart sostenen una plàcida i assossegada conversa a la riba d'un riu, i en la qual, companyonia obliga, un ofereix les cigarretes i l'altre, Widmark, sorneguerament, els mistos.

La darrera interpretació a què vull al·ludir no pertany ni al cinema negre ni al *western*. Em referesc a la del coronel Lodgson, implacable acusador fiscal en el film de Stanley Kramer, *El juicio de Nuremberg*. Sempre ha sostengut que per valorar la grandesa d'un actor és enriquidor observar-ne els moviments, la gestualitat en segon terme, quan l'actor sap que la càmera, en pla mitjà o general, no l'està enfocant a ell, per la qual cosa la mirada de l'espectador està centrada en un altre punt de la pantalla. És admirable observar la interpretació de Widmark al fons del pla en totes les seqüències del judici que tenen per protagonista Miximilian Schell en qualitat d'advocat defensor.

Em ve a la memòria ara aquell haikú que diu: "Los barcos en el agua/dejan sólo una estela./ Nosotros, ¿qué dejamos?" Els millors actors, a l'estirp dels quals va pertànyer indiscutiblement Richard Widmark, sempre ens duren a la resta aquest avantatge: la d'haver-nos regalat l'empremta d'unes inoblidables interpretacions, el rastre i el solc de la pròpia vida i de la dels personatges que varen encarnar, en cadascun dels gestos i mirades, recodant-nos, com deia Quevedo, que "sólo lo fugitivo permanece y dura".

(Com a homenatge a Richard Widmark i al director Jules Dassin, morts el mes de març, el Centre de Cultura projectarà la pel·lícula *Noche en la ciudad* (1950).) ■

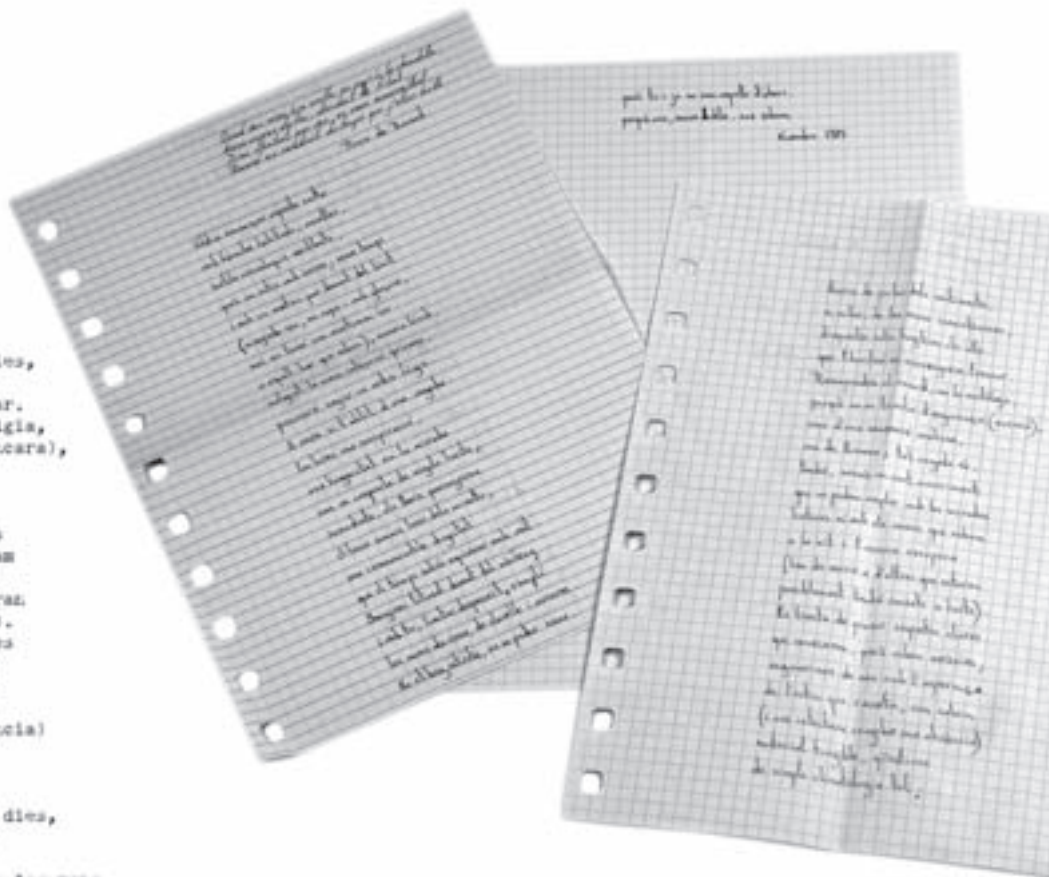
Richard Widmark



Petit homenatge a Marel

Joan Rosselló
Jeroni Salom

Hauria de parlar dels sentiments, o, millor, de les seues inconstàncies, d'aquella ruta fugitiva als ulls que l'horitzó no aconsegueix trencar. Recordre el record, no la nostàlgia, perquè no es tracta d'enyorança (encara), sinó d'una sensació confusa, com de il·lions; tal vegada és, també, només un cert avorritment que no podem omplir amb les mirades furtives ni amb els cossos que robem a la nit i l'aurora recupera (han de servir a d'altres que estaran possiblement també cansats o farts). No tracta de provar respostes clares que coneixes, però veiem errònies; enganar-nos de nou amb l'esperança de l'estiu que s'acosta, com sabem (i ara intentava congelar una absència) material fungible, qüestions de simple climatologia tot; maneres del caràcter, si ho voleu. Avui que plou, després de molts de dies, el vent, que encara m'inquieta més i no em permet dormir (agitació que em ve, ha record, de ben petit: les mans tancades sobre les orelles, roges, per no sentir-lo remugar entre els arbres), tan sols durà l'olor de terra molls. No hem compartit suficients silencis per poder-la confondre amb tu, amor.



"Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, devidant à filant,
Direz chassant mes vers, en vous esmerveillant,
Bernard me celebrant du temps que j'étais belle."

Pierre de Ronsard



Voldria començar aquesta carta amb fórmules habituals, amables, inútils circumlocucions veül·lants, però no estic amb ànims; sense temps i amb un martini per damunt del límit (m'agrada sec, en copa i amb glaçons, mai en tassó com acostumen fer a aquell bar que sabem), encara lúcids, procuraré seguir un ordre lògic. A veure si t'oblit d'una vegada. Em fores una conspiració, una fugacitat en la mirada com un crepuscle de nigns ferits; incendiats, els llavis perseguiren il·lions sornis fora dels miralls, una irrenunciable dignitat que el temps sabrà equivocar amb vent. Sorgires litoral davant del màrfag i amb tu, l'antic desposseït, s'omplí les mans de roses, de clavells i aurores. No et faig retreta, no va poder esser. Allò que més m'emprenya t'he diré és que t'estim encara, imagina, quan el ruixim ja s'ha perdut, i l'erba. Però prospera la memòria alta d'aquell teu cos capvespre estès d'almivars i de la mar que t'irrandava tota.

De nin, em feia por trencar papers; pensava que plorava i es morien; ara, i ho intent (mira'm el gest d'actor, que prova teatralitzar absències amb màscares veuecianes múltiples), tampoc puc esquecer el teu record. Només em queden ulls deshabitats. Resulta absurd: al final som imatges d'una realitat que no ens pertany, i simulam comprendre i acceptam les velles regles de partides falses. Ja ho veus, ets un moment indefinible, aquella eternitat perduda sempre que esdevindrà nostàlgia de pedra, el territori inzúber on bastir un paradís encès d'aldoses i aigua, una mentida per cercar memòries de mans canades plenes d'assutzeses. Fer acabar, tan sols et dic adéu: tot seguirà essent el mateix fumer, però tu i jo no som aquells d'abans, perquè, ara, sense dubte, ens sabem. Novembre 1985

Be Kind Rewind (Rebobine, por favor)

L'ombra del guionista Charlie Kaufman és allargada: *Be Kind Rewind* podria passar gairebé segur per un guió escrit per ell, perquè va ser escrit per un deixeble seu, el director francès Michel Gondry, que ha dirigit dues pel·lícules basades en l'obra de Kaufman: *Human Nature*, del 2001, i *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, del 2004, estrenada aquí amb el títol —exemple magnífic de traducció directa— ¡Olvídate de mí!

Be Kind Rewind és un homenatge a una forma d'entendre el cinema que, per interessos econòmics i l'entrada sense ordre ni concert dels sistemes digitals de gravació, ja ha desaparegut, tret de certs reductes com el que presenta la pel·lícula, un

que, en una fina ironia contra el sistema d'estudis actual, les productores, representades aquí per la senyora Lawson (Sigourney Weaver), obliguen a destruir totes aquestes cintes per motius legals.

Davant aquesta imposició, decideixen realitzar un documental sobre el músic del barri que, segons el propietari del videoclub, va ser el pare del jazz. És aquí en què Gondry dibuixa un món idealitzat, però versemblant, i que esdevé tota una declaració d'amor pel cinema realitzat amb més ganes que mitjans. Si, a més a més, substituïm les cintes de vídeo per càmeres que roden en cel·luloide i els DVD per les noves tecnologies actuals, la pel·lícula encara agafa més sentit: el sentit d'elegia per aquells processos manuals de muntatge amb una moviola, tallant trossos de pel·lícula, no són transmesos per un moviment de ratolí en qualsevol programa d'edició de vídeo per ordinador.



videoclub que lloga tan sols videocassetts i que desconeix encara què és el DVD.

Mike és un pobre curt de gambals que hi treballa i el seu millor amic, Jerry, no més llarg d'enteniment que ell, en un accident de toc molt Kaufman, fa que les totes les cintes s'esborrin. Per no perdre els clients, decideixen interpretar, dirigir i muntar versions de quinze minuts de pel·lícules de tostemp: *Robocop*, *Driving Miss Daisy*, etc. i les lloguen com a versions 'asuecades', amb tant d'èxit de públic

Abans he dit que el guió de *Be Kind Rewind* semblava escrit per Charlie Kaufman, però, per ser honestos, s'ha de reconèixer que la tasca com a guionista de Gondry té una autonomia innegable, perquè el primer tendeix a ser més incisiu, mentre que el segon és més indulgent amb els personatges, sense que això s'hagi d'entendre com una crítica negativa, perquè, per exemple, el final amarat de l'esperit de Frank Capra li escau i la redimeix de qualsevol moment esbojarrat i sense sentit que abans s'hi hagi pogut veure.



Reestrena: *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*

Fa temps, molt de temps, hi havia uns cinemes que s'anomenaven sales de reestrena, en què les pel·lícules que s'havien projectat per primera vegada amb èxit podien ser vistes mesos més tard en altres sales de barris més perifèrics. Actualment, quan ja no és gens clar si d'aquí a deu o quinze anys encara hi haurà cinemes en el sentit que tenen fins ara, és impensable trobar locals per descobrir-hi o revisar-hi aquelles pel·lícules que en mereixen la pena. Aquesta funció varen passar a tenir-la, primer, les cintes de vídeo i, avui dia, el DVD, en definició estàndard o alta, tant se val.

Aquesta introducció serveix per fer la crítica d'una pel·lícula que es va estrenar el 31 d'octubre de l'any passat i que, pel poc temps que va estar en cartellera, no vaig tenir ocasió de veure-la. Una veu sàvia i amiga em va recomanar de totes totes que, tot d'una que fos editada en DVD, la veiés, perquè valia molt la pena: no es va equivocar gens ni mica.

Des d'*Unforgiven* (*Sense perdó*), de Clint Eastwood, estrenada ja fa setze anys, el gènere del western no havia produït una obra tan densa, indagadora i bella. De fet, *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* és filla del darrer western dirigit per Eastwood, per la càrrega de desmitificació que implica. Ara bé, aquí parteix d'un dels personatges reals d'aquella època que més renom

va aconseguir, Jesse James. D'altra banda, també té al rerefons un altre western excel·lent: *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962), per la manera com mostra el tractament que la premsa donava a certs personatges que, revisats avui dia, més aviat no omplirien més que una petita columna d'un diari de comarques.

Dos referents importants, així, per a la segona pel·lícula d'un realitzador ben poc prolífic, Andrew Dominik, un director que sap manejar amb molt de mestratge els temps, aparentment, morts; introduir una veu en *off* que, malgrat anunciar què passarà, enriqueix la narració; fer una bona direcció d'actors,

Són gairebé tres hores de bon cinema que beu dels clàssics sense deixar de tenir veu pròpia, per la qual cosa no puc deixar de recomanar-la com, afortunadament, me la varen aconsellar a mi.

especialment les de Brad Pitt i Casey Affleck; utilitzar una bona banda sonora, a càrrec de Nick Cave i Warren Ellis; i, finalment, enregistrar —a les ordres del veterà Roger Deakins i col·laborador habitual dels germans Coen— amb lents anamòrfiques, un sistema «vell» però que deixa molt endarrere qual-sevol sistema digital de gravació quant a definició, textura i colorimetria.

Són gairebé tres hores de bon cinema que beu dels clàssics sense deixar de tenir veu pròpia, per la qual cosa no puc deixar de recomanar-la com, afortunadament, me la varen aconsellar a mi. ■

Grans intèrprets del cinema europeu: Sophia Loren, caràcter napolità

Júlia Pons

Sophia Loren (Sofia Scicolone, Roma 1934), una de les actrius italianes més populars, es va erigir com un dels sex-symbols de la dècada dels seixanta, juntament amb Marilyn Monroe, Brigitte Bardot o Jane Fonda. Aquesta napolitana de mirada felina, pell bruna i corbes vertiginoses, va encarnar com poques altres actrius europees el prototip de dona mediterrània. Sensual, vehement, amb un rostre de bellesa angulosa i una estatura elevada que al principi no encaixaven en els estereotips dels cinquanta, el seu físic exuberant li va representar un avantatge alhora que un handicap, però va saber sortejar amb èxit l'encasellament de bellesa frívola adequada només per comèdies menors o melodrames romàntics: dotada de la versatilitat interpretativa adient tant per a excel·lents comèdies "napolitanes" com per drames de caire neorealista, va demostrar tot el seu potencial dramàtic en algunes produccions prou significatives en la seva filmografia, com *Dos mujeres* (Vittorio De Sica, 1960) o *Una jornada particular* (Ettore Scola, 1977).

La seva unió sentimental amb el productor Carlo Ponti, que la va refinar i va encaminar la seva carrera, l'ambició i impuls que hi va projectar la seva mare, la seva *manager* en els seus primers anys, quan era una al·loteta tímida que voltava per Cinecittà, i molt especialment la trobada amb el gran actor i director Vittorio De Sica i el treball conjunt amb Marcello Mastroianni -amb qui va formar un dels "matrimonis" artístics més entranyables i rendibles del cinema europeu- varen ser talismans per a la seva carrera cinematogràfica.

L'Acadèmia de Hollywood, que ja la va guardonar amb un Oscar a la Millor Actriu el 1961 per *Dos Mujeres*, li va atorgar un Oscar honorífic per a la seva trajectòria el 1991.

El 1994, Robert Altman va incorporar Sophia Loren i Marcello Mastroianni a la comèdia coral *Prêt-à-porter*, homenatjant la cèlebre parella en una recreació d'una escena de seducció.

Encara en actiu als seus esplèndids 73 anys, amb una vuitantena de films al llarg de cinquanta anys de carrera, es troba actualment immersa en la preparació d'un film amb Penélope Cruz i Javier Bardem.

Els orígens: Cinecittà en el naixement de Sofia

Sophia Loren es troba unida de manera indissoluble al cinema des del seu naixement: la seva mare, Romilda Villani, una bella joveneta napolitana, havia guanyat als 16 anys un concurs de la Metro Goldwyn Mayer a la recerca de "La Greta Garbo italiana", que incloïa un bitllet d'anada a Hollywood i proves cinematogràfiques, però la família, recelosa, no li va permetre viatjar, aprofitant la seva minoria d'edat. Dotada de bellesa i talent musical, va fugir i va unir-se a la massa de joves que aspiraven a fer-se un lloc a

Cinecittà, els enlluernadors estudis que Mussolini va bastir a Roma com una rèplica de Hollywood. De la seva ingenuïtat i unió amb un presumpte productor cinematogràfic, va néixer a Roma, el 1934, en una maternitat per a mares fadrines, la petita Sofia Scicolone. L'existència precària que portaven va posar en perill la salut de la petita, i Romilda va tornar ràpidament al seu Pozzuoli natal, desafiant la vergonya, cercant desesperadament salvar la vida de la seva nadona. Sofia va renèixer literalment gràcies a la llet de "la millor dida de la Campania", Zaranella, i es va criar amb la seva família materna, els Villani, a Pozzuoli, un poblet pesquer vora la mar a 25 quilòmetres de Nàpols i punt neuràlgic durant la Segona Guerra Mundial, bombardejat sense pietat a causa de la seva fàbrica de municions i la seva situació estratègica.

Repassar la seva biografia (*Sofia. Vivir, amar*, publicada el 1979) és endinsar-se en la història i l'ambient sociocultural de la Itàlia de la guerra i la postguerra, que la varen marcar profundament: a Pozzuoli, la petita Sofia va créixer enmig de la pobresa i la calidesa familiar, i va viure la guerra amb tota la seva cruïda, des de l'arribada dels aleshores aliats nazis el 1940 fins al desembarcament de les tropes americanes. La fam, els constants bombardejos, l'evacuació cap a Nàpols (amb anècdotes dignes de la millor tragicomèdia, com els dos oncles de Sofia amagant-se del recluta-

Sophia Loren aquesta napolitana de mirada felina, pell bruna i corbes vertiginoses, va encarnar com poques altres actrius europees el prototip de dona mediterrània



ment nazi en el tren sota els hàbits de dues monges compassives), els atacs aeris (Nàpols va ser la ciutat més bombardejada d'Itàlia...) Sofia va ser testimoni de totes les misèries, materials i morals, que porta una guerra (anys més tard tendria l'oportunitat d'emprar totes aquestes vivències en una interpretació més que convincent a *Dos mujeres*, de De Sica, que li va representar un Oscar a la Millor Actriu); l'arribada dels soldats americans, que anaven a la improvisada taverna dels Villani a beure i ballar a ritme de *swing* i *jazz*, va coincidir amb la del les pel·lícules de Hollywood que es projectaven al cinema local i la fascinació de la petita Lella (el nom napolità de Sofia) pels seus intèrprets: Fred Astaire i Ginger Rogers, Cary Grant, Rita Hayworth, Gene Kelly, Tyrone Power...

Primers intents al cinema: de nou a Roma

Als catorze anys, l'esquàlida i lletjona Lella es va convertir en una bella adolescent de figura exuberant. La seva mare va decidir portar-la a un concurs de bellesa a Nàpols en el qual quedà finalista; el premi incloïa diners i un passatge a Roma. Després d'aquest èxit, la mare la va inscriure en una escola d'art dramàtic napolitana, amb un mètode interpretatiu basat en una gestualitat propera al cinema mut. I novament, Cinecittà va fer sentir el seu poder d'atracció: el professor els animà a presentar-se al càsting per fer de figurant de la superproducció americana *Quo Vadis?* (Mervin LeRoy, 1951).

Sofia i la seva mare varen partir cap a Roma. Aquí té lloc una famosa anècdota, amb Sofia responnent "yes" a totes les preguntes, fins que es varen adonar que no sabia anglès i llavors va respondre a LeRoy i al seu equip: "No sé parlar anglès, però sí que sé una cosa que vostès no saben: què és no poder menjar



Loren, Chaplin i Brando

cada dia." Caràcter napolità. Li varen atorgar un petit paper entre milers d'extres.

Després d'aquest petit èxit, es va guanyar la vida un temps com a model per als *fumetti*, versió italiana de les populars fotonovel·les, sota el nom de Sofia Lazzaro. El cinema encara se li resistia ("Sense el *fumetti* no m'hauria quedat a Roma (...). Em donaven habitualment el paper de noia malvada, que solia ser gitana o àrab.") Aquest mateix any, un atzar favorable va posar un altre concurs de bellesa, el de *miss Itàlia*, al seu camí; un dels membres del jurat era el productor cinematogràfic Carlo Ponti -que havia llançat la carrera d'Alida Valli, Gina Lollobrigida, i moltes altres- i s'hi va fixar, amb ella. El va impressionar "la seva personalitat més que la seva bellesa". Era l'inici d'una favorable relació artística i sentimental.

Impulsada per la seva ambiciosa mare, Sofia es passeja per tots els càstings, i obté petits papers en una desena de produccions menors al llarg de dos anys. El 1952 li arriba el primer paper protagonista: *África bajo el mar* (Givanni Rocardi), i el 1953, el film-òpera sobre *Aída* de Verdi, on doblava la veu de Renata Tebaldi en un paper pensat per a Gina Lollobrigida. Aquest darrer li va donar notorietat internacional, i Ponti li va oferir un contracte en exclusiva. Li atorguen petits papers en produccions diverses: pèplums (*Noches de Cleopatra*, Mario Mattori, 1953), musicals (*Carrusel napolitano*, Ettore Giannini, 1954), ja sota el nom de Sophia Loren.

De Sica i Mastroianni

El 1954, coincideix per primera vegada a la gran pantalla, en un episodi de *Nuestros Tiempos* (Alessandro Blasetti) amb el gran actor i director Vittorio De Sica. El mateix any, De Sica la fa protagonista d'un episodi de la seva comèdia, *El oro de Nápoles*, en què hi participen estrelles del moment com Silvana Mangano. La Loren interpreta una dona anomenada precisament Sofia, explosiva i terrenal, voluble, un tipus de dona que coneix bé. Un any després, torna



a dirigir-la a *La ladrona, su padre y el taxista*, amb la participació d'un actor poc conegut fins aleshores al cinema: Marcello Mastroianni.

De Sica i Mastroianni són napolitans com ella: això els dona una complicitat especial que es nota a la pantalla i és l'inici d'una gran amistat i una col·laboració artística d'èxit. Comença així una primera etapa interessant en la carrera de la Loren, dins l'anomenada "comèdia napolitana", sainets lleugers, de to popular, ambientats en comunitats humils, amb un particular humor i sentit del detall: a *Nuestros Tiempos, El oro de Nápoles* i *La ladrona*, els segueixen el 1955 *El signo de Venus* (Dino Risi), amb De Sica; *La bella campesina* (Mario Camerini), amb De Sica i Mastroianni; *Pan, amor y...* (Dino Risi) i *La fortuna de ser mujer* (Alessandro Blasetti, 1956), amb Marcello Mastroianni. Eren papers en què Sophia encaixava de meravella, encarnant una dona com ella, de físic voluptuós, movent-se coquetament en caminar, de rialla franca, parlar dialectal; a De Sica li agradava escoltar parlar a Sophia, ja que ell, deia, havia "perdut l'accent".

Sophia escriví sobre De Sica: "Es va convertir en una força dins la meua vida. M'agradava, l'estimava, l'admirava, el nostre "amor" havia de durar vint anys, i fariem a fer catorze pel·lícules junts, el nostre mètode va ser sempre el de la primera: De Sica dret, rere la càmera, directament dins el meu camp visual, mostrant-me amb la seva expressió, els seus gestos, amb tota la seva persona, el que volia que fes; rarament parlàvem. Era un actor fantàstic, entenia els meus entrebancs i sabia fer-me anar més enllà de mi mateixa, cap a aigües de drama o comèdia en què el risc d'exagerar, de parodiar, és gran. Un do sobre un do sostingut. Aquest va ser el regal que De Sica em va fer, el seu talent més profund." I en relació a De Sica, Mastroianni i ella, després de rodar *La ladrona*...: "La relació entre nosaltres es va formar de seguida. Els tres procedíem de la zona napolitana- Marcello havia nascut a pocs quilòmetres del lloc d'origen De Sica- i compartíem un "cercle de conspiradors" reservat als napolitans. Compartíem un sentit de l'humor, un ritme, una filosofia vital, un cert cinisme que s'amagava rere les nostres línies de diàleg (...) Fèiem les nostres escenes amb una desimboltura i un foc que jo no ha-

Dos mujeres



Sophia descriu l'experiència a les seves memòries i el meravellós record que Chaplin li va deixar, la complicitat amb el gran actor-director, les converses que varen tenir, la seva manera de dirigir que li recordava l'estil demostratiu de De Sica.

via experimentat abans. Més lliures, més propers a la vida. De Sica va crear un estil que Marcello i jo vàrem recollir, i junts actuàvem amb una subtileza i una eloquència que fixarien el to per a les moltes pel·lícules que havíem de rodar plegats."

Després d'assolir èxit a Itàlia, Ponti l'embarca en una producció americana, *Orgullo y pasión* (Stanley Kramer, 1957), drama histórico-romàntic rodat a Espanya amb Cary Grant i Frank Sinatra. La química entre Cary i Sophia va ser tan bona dins com fora del plató, i Grant li va proposar el matrimoni. Però només es casarien a la pantalla, a *Houseboat* (Melville Shavelson, 1958). A Anglaterra, roda amb Carol Reed i William Holden *La llave* (1958). Durant la segona meitat dels cinquanta prova sort a Hollywood, rodant exclusivament allà una sèrie de films més aviat poc rellevants, en què la qualitat de la narració no sol estar a l'alçada del repartiment: *El chico del delfin* (Jean Negulsko, 1957), *Deseo bajo los olmos* (Delbert Mann, 1958), *Esa clase de amor* (Sidney Lumet, 1959), *La millonaria* (Anthony Asquith, 1960), sovint amb famosos galans de l'època: Paul Newman, John Wayne, Cary Grant, Clark Gable, Gregory Peck, Richard Burton, i també amb David Niven, Peter Sellers, Charlton Heston... Esplèndida en la comèdia costumista i el drama, Sophia Loren va conrear emperò tot tipus de gèneres: el melodrama, el gènere d'aventures, la intriga, el musical. El 1967 va rebre una trucada de Chaplin, que la volia, després d'haver-la vista a *Ayer, hoy y mañana* (Vittorio De Sica, 1963) per protagonitzar *La condesa de Hong Kong*, comèdia romàntica que seria la seva darrera pel·lícula, escrita inicialment per a Paulette Goddard vint anys enrere. Chaplin va actualitzar el guió i va convocar els intèrprets. La pel·lícula no va ser l'èxit que hauria pogut esdevenir. A diferència de la Loren, Brandon no era un actor dotat per a la comèdia, i la química entre ells no va funcionar, a més dels malentesos amb Chaplin. Sophia descriu l'experiència a les seves memòries i el meravellós record que Chaplin li va deixar, la complicitat amb el gran actor-director, les converses que varen tenir, la seva manera de dirigir que li recordava l'estil demostratiu de De Sica.

El problema a Hollywood era l'encasellament que patien (i pateixen encara) els actors llatins. La Loren no va ser l'excepció. De Hollywood va valorar-ne l'experiència adquirida i la tècnica, però l'estil de vida no l'atreia, i sabia que si volia reflotar la seva carrera havia de tornar a Europa.

Retorn a Itàlia

De Sica havia viscut amb desaprovació la partida de Sophia; en acabar el períple americà de la Loren i tornar a Itàlia per rodar en papers i films de qualitat que li corresponien, li esperava una agradable sorpresa: dirigida per ell, rodaria *Dos Mujeres* (*La ciociara*, 1960),

drama de caire neorealista en blanc i negre basat en una novel·la d'Alberto Moravia. Una interpretació en el seu idioma, en un film de temàtica universal però netament italià, la va fer aconseguir l'anhelat Oscar de Hollywood a la Millor Actriu, desbancant estrelles americanes de renom: Audrey Hepburn, Natalie Wood, Geraldine Page, Pipper Laurie. Era la segona actriu estrangera, després de la gran Anna Magnani, que obtenia amb el guardó de l'Acadèmia. Va guanyar també el Premi a la Millor Actriu del Festival de Cannes.

A *Dos mujeres*, en el paper de Cesira, la mare romana que tracta de fugir de la guerra amb la seva filla adolescent, va trobar el gran paper dramàtic que havia desitjat tant de temps. De Sica havia pensat inicialment en Anna Magnani per a Cesira, però aquesta va refusar el paper, amb gran desconcert de De Sica. Així que finalment Sophia, que havia de fer de filla, va passar a interpretar la mare. La Loren va tornar a rememorar els temps de guerra que havia viscut en la seva infantesa i preadolescència, els records que tenia de la seva mare, i va fer una interpretació colpidora.

Mastroianni i Loren, parella artística inoblidable, rodarien durant els anys seixanta a les ordres de De Sica, èxits notables com *Ayer, hoy y mañana* (1963), comèdia romàntica composta per tres episodis diferents que transcorren a Nàpols, Roma i Milà, guanyadora d'un Oscar a la Millor Pel·lícula Estrangera; *Matrimonio a la italiana* (1967), comèdia sentimental amb tocs dramàtics nominada a dos Oscar, i *Los girasoles* (1970), drama romàntic rodat a Rússia, amb banda sonora de Heryn Mancini. Més endavant, quan la Loren va començar a espaiar les aparicions cinematogràfiques, dirigits per Ettore Scola, varen protagonitzar magníficament *Una jornada particular* (1977).

Sophia i Marcello. Una jornada particular

D'entre els papers destacats de Sophia Loren, el de la mestressa de casa Antonietta en aquest film és un dels més aconseguits i memorables, potser no tan escruixidor com el de Cesira, però igualment intens i commovedor.

La narració s'ambienta en la Itàlia sota el feixisme de Benito Mussolini, concretament en el dia de la visita de Hitler a Mussolini a Roma, el maig de 1938. Un dia de primavera tenyit del patriotisme més ranci i fanàtic, exposat en les impactants imatges documentals en blanc i negre de l'inici, on veiem les masses de ciutadans enfervorits, les esvàstiques; la societat de la Itàlia feixista queda brillantment retratada en les escenes del principi, amb la família i la resta d'habitants de l'edifici preparant-se per la desfilada. En contrast, queda l'edifici alt, buit, on ha quedat sola Antonietta, mestressa de casa i mare d'una guarda de nins que el marit, un feixista fanàtic i autoritari, s'emporta a la desfilada. També ha quedat sol Gabriele, un veïnà dissident polític i homosexual que viu les darreres hores a Roma abans de ser detingut i deportat pels *carabinieri*. Amb el teló de fons sonor de la ràdio que emet incansablement la parada militar, Antonietta i



La chica del río

Gabriele es trobaran per atzar i passaran unes hores plegats, un alè en la rutina de les seves vides, en les quals arriben a una gran intimitat, poc a poc, descobrint punts en comú. Antonietta representa el paper subordinat que el règim feixista va imposar a la dona italiana, relegada a la casa i els fills, limitada. Gabriele és un home sensible, culte, melancòlic, oposat al seu marit. L'escolta. Li regala un llibre, *Els Tres mosqueters*. Antonietta confessa que se sent frustrada, enganada pel seu marit, que la ignora i no la valora; hi notam una dona també sensible i tendra i més receptiva a una realitat diferent del que la seva aparença denota. Sophia Loren va recollir part dels records de la seva àvia materna per interpretar aquest paper.

La narració transcendeix la realitat política i social concretant-se en la relació entre els dos personatges principals i alhora ampliant-se cap a la temàtica universal predilecta del director, la de l'amistat i la complexitat de les relacions humanes. Les escenes dramàtiques enllacen amb altres quasi còmiques, d'una alegria tenyida de melangia. Les interpretacions de Loren i Mastroianni són excel·lents, fent versemblant una intensa i breu història d'amor entre dos desconeguts d'origen i condició social molt diferent. Arribaran, fins i tot, a una breu relació sexual, en una escena de gran tendresa i erotisme. Serà potser un únic instant breu de felicitat en dues vides abocades a la monotonia i la incertesa en uns temps difícils. L'escena nocturna, quan Antonietta llegeix vora els geranis vermells del balcó, ja de nit, en un inusual moment d'intimitat per ella sola, i observa el pis de Gabriele, és plena de delicadesa, en l'aire hi ha una tensió quieta, palpitant. La història s'obre i tanca visualment de manera circular.

Formalment la pel·lícula destaca per la peculiar integració del col·lectiu i l'individual, l'abordatge d'una història particular en un moment de gran transcendència històrica.

En l'estrena, el film presentava un tractament original del color, modulant el relleu cromàtic de les diferents escenes, que s'ha perdut en l'actualitat.

Marcello Mastroianni va ser nominat a l'Oscar al Millor actor, mentre Sophia Loren va rebre un David de Donatello a la Millor Actriu. ■

Les pel·lícules del mes

A les 18.00 hores
Recordant Rafael Azcona

7 DE MAIG
Plácido (1961) de José L. García Berlanga



Plácido
Nacionalitat i any de producció: Espanya, 1961
Títol original: *Plácido*
Director: Luis García Berlanga
Guió: Rafael Azcona, Luis García Berlanga, José Luis Colina i José Luis Font
Fotografia: Francisco Sempere
Música: Miguel Asíns Arbó
Intèrprets: Cassen, José Luis López Vázquez, Elvira Quintillá, Manuel Alexandre

21 DE MAIG
El prestamista (1965-VOSE) de Sydney Lumet



El prestamista
Nacionalitat i any de producció: EUA, 1965
Títol original: *Pawnbroker*
Director: Sydney Lumet
Guió: David Friedkin i Morton Fine
Fotografia: Boris Kaufman
Música: Quince Jones
Intèrprets: Rod Steiger, Geraldine Fitzgerald, Broca Peters, Jaime Sánchez

Cicle Ingmar Bergman

14 DE MAIG
Puerto (1948-VOSE)



Nacionalitat i any de producció: Suècia, 1948
Títol original: *Hamnstad*
Producció: Svensk Filmindustri
Director: Ingmar Bergman
Guió: Ingmar Bergman i Gustaf Molander
Fotografia: Ake Dahlqwist
Muntatge: Oscar Rosander
Música: Erik Nordgren
Intèrprets: Birger Malmsten, Eva Stiberg, Eva Dahlbeck, Stig Olin

28 DE MAIG
El manantial (1949-VOSE) de King Vidor



Nacionalitat i any de producció: EUA; 1948
Títol original: *Fountainhead*
Director: King Vidor
Guió: Ayn Rand
Fotografia: Robert Burks
Música: Max Steiner
Intèrprets: Gary Cooper, Patricia Neal, Raymond Massey i Kent Smith

de maig

A les 20.00 hores

Cicle Ingmar Bergman

7 DE MAIG

Crisis (1945-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Suècia, 1945
 Títol original: *Kris*
 Producció: Svensk Filmindustri
 Director: Ingmar Bergman
 Guió: Ingmar Bergman
 Fotografia: Gösta Roosling
 Muntatge: Oscar Rosander
 Música: Erland von Koch
 Intèrprets: Dagny Lind, Marianne Löfgren, Inga Landgré, Stig Olin

21 DE MAIG

Música en la oscuridad (1948-VOSE)

Música en la oscuridad
 Nacionalitat i any de producció: Suècia, 1948
 Títol original: *Musik i mörker*
 Producció: Terrafilm
 Director: Ingmar Bergman
 Guió: Dagmar Edqvist
 Fotografia: Göran Strindberg
 Muntatge: Lennart Wallén
 Música: Erland von Koch
 Intèrprets: Mai Zetterling, Birger Malmsten, Bengt Eklund, Olor Winnerstrand

28 DE MAIG

Prisió (1949-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Suècia, 1949
 Títol original: *Fångelse*
 Producció: Terrafilm
 Director: Ingmar Bergman
 Guió: Ingmar Bergman
 Fotografia: Göran Strindberg
 Muntatge: Lennart Wallén
 Música: Erland von Koch
 Intèrprets: Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman

Homenatge pòstum al poeta Manel-Claudi Santos

14 DE MAIG

Vértigo (1958-VOSE) d'Alfred Hitchcock

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1958
 Títol original: *Vertigo*
 Director: Alfred Hitchcock
 Guió: Alec Coopel i Samuel Taylor
 Fotografia: Robert Burks
 Música: Bernard Herrmann
 Intèrprets: James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore

Homenatge a Richard Widmark i Jules Dassin

27 DE MAIG

Noche en la ciudad (1950-VOSE) de Jules Dassin

Noche en la ciudad
 Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1950
 Títol original: *Night and the city*
 Director: Jules Dassin
 Guió: Jo Eisinger
 Fotografia: Max Greene
 Música: Benjamín Frankel
 Intèrprets: Richard Widmark, Gene Tierney, Googie Withers, Herbert Lam

31 DE MAIG A LES 19.00 H.

Evaboom

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 2008
 Títol: *Evaboom o la explosión plástica*
 Direcció: Alex Marín
 Duració: 17 minuts
 Intèrprets: Nele Feys, Olga Sanchez, Xavi Gil, Elisa Solache

Sinopsi: Un mati n'Eva es despertarà i decidirà construir una bomba. La seva vida és normal i feliç



dipòsit

5x5

Exclusiu per a increment de posicions a "SA NOSTRA".
Per a més informació, acudiu a les nostres oficines.

"SA NOSTRA"

CAIXA DE BALEARS