

## Com un grapat de papallones

És una imatge que perviu al cor de la memòria i a la boca de l'estómac, amb la qualitat de les visions: sobrevolem la costa nord-africana a baixa altura, un vol nocturn amb remors de quatri-motor que inunden la cabina, oberta ara a l'aire fresc. A baix, un garbuix de cossos que s'afanyen al voltant d'una llum que tremola. Papallones al voltant d'un fanal: tot un poble que corre per no perdre's el començament de la pel·lícula. En Claud, bell com els aviadors d'un temps —he descobert un volum de Blaise Cendrars a sota la seva cadira, *Le lotissement*



du ciel— fa baixar el quatri-motor i feim dues voltes a la plaça. La pantalla dibuixa uns rostres en primer pla i un paisatge de muntanyes nevades. No reconeixem el film. Entre el renou dels motors, sentim els crits que la gent ens dedica. Som l'inevitable dragó que entra en escena. O un altre insecte atret per la llum. *Venga, una volta més... Impossible de reconèixer, els autors!*. Guanyem altura i reprenem el rumb. *Sempre és així a les nits d'estiu*, em respon en Claud oferint-me un dels seus Muratti. *A vegades és King Kong, d'altres Cantant sota la pluja... O una d'En Bruce Lee.*

Ara, la terra queda lluny. Res més que el mar i el cel estelat. ¿Existeix aquesta constel·lació que dibuixa el perfil de la torre Eiffel, com conta Cendrars a *La Tour Eiffel sidérale?*, ¿Com es deu veure la terra des d'allà dalt, quan a tots els pobles petits s'il·luminen les pantalles dels cinemes d'estiu?. Fa bon estar pensant que per uns moments la humanitat no és més que això, un grapat de papallones embogides per la llum d'un fanal que conta històries que solen acabar bé. I els nostres quatre motors roent contra la nit.

EMILI MANZANO

## VÉS-TE'N A L'OEST, JOVE ESCRIPTOR

Aquesta recomanació, amb una clara connotació despectiva, se li entimava a tot aquell aspirant a escriptor que tengués el coratge de viatjar al Hollywood de les primeres dècades de segle, i treballar en el món del cine.

Sol dir-se que els guions de començaments del cine mut, a penes varen existir; només uns trossos de papers desmanegats permetien als grans directores de l'època —De Mille, Griffith i d'altres— rodar les seves grans produccions. Als crèdits d'aquests films, la paraula guionista no tenia sentit, tot i que s'estilava que escriptors de renom es prestassin a figurar-hi. Tot i això, començava a sorgir una subspecie professional especialitzada en la creació de gags, en adaptacions i supervisió d'arguments, en la redacció de títols, etc. El mateix Hitchcock, il·lustrador de títols quan era jove, recorda els més freqüents de l'estil «*l va arribar el dia...*» «*L'endemà dematí...*»; i com, amb ells, era possible reescriure el guió després del muntatge i convertir més d'un drama en una comèdia, o alterar completament el contingut i el sentit d'una història.

L'any 1910, el periodista Garduer Sullivan va rebre l'encàrrec de T.H. Ince de redactar la descripció literal de cada pla que s'havia de rodar, i un esquema amb indicacions tècniques sobre el contingut de cada escena. Probablement, va ser el primer antecedent del que avui coneixem com a guió cinematogràfic. Algú s'enorgullia que els guions de les primeres cintes de ficció haurien cabut còmodament en el remitent d'un sobre de correus. Així, per exemple, el guió de *The Great Train Robbery* hauria resultat com segueix: «*Atracament al tren; una escena de ball; la fugida.*».

L'arribada del cine sonor va produir canvis radicals en la naturalesa dels guions. Es va fer pràctica habitual la col·laboració entre els veterans guionistes del cine mut, que aportaven la seva experiència



FOTOGRAMA DE BARTON FINK

en les aplicacions visuals i en la mecànica del guió, i el munt d'«experts en diàlegs» procedents de l'Est, que varen dur el seu argot urbà i noves idees. Molts dels nou venguts pertanyien al món del periodisme, com Ben Hetch o els germans Mankiewicz.

Si dos o tres escriptors no aconseguien resoldre el projecte, hi podien intervenir deu o quinze persones més; en molts de casos sense tenir-ne coneixement els uns dels altres. En aquella època es va constituir la *Writer's Guild*, que va disposar que només figurarien en els títols de crèdit els guionistes que haguessin escrit almanco un terç del guió.

El guió ja s'havia convertit en l'instrument privilegiat que servia al productor per controlar tot el procés de rodatge; per limitar el camp d'acció del director, que quedava relegat a la direcció d'actors, i per descartar el més mínim atzar en el procés de filmació.

El paper destacat que va jugar el guió en el sistema dels grans estudis (Warner, Paramount i Metro, varen comptar durant la dècada dels trenta amb més de cent guionistes sota contracte), no va anar lligat amb el protagonisme dels guionistes; amb l'excepció dels autors de prestigi que varen treballar en qualche moment de les seves carreres pel cine, com Scott Fitzgerald, Faulkner i d'altres. Només en comptades ocasions la indústria va permetre que qualche guionista saltàs a la direcció i, d'aquesta manera, gent com Preston Sturges, Billy Wilder, John Huston i S. L. Mankiewicz varen poder realitzar-se com els grans autors que varen ser.

E. ORTEGA

## PERVERSES DE PEL·LÍCULA

**A** mi m'agraden dolentes. Apareixen de sobte, sense avisar, en qualsevol racó d'un fotograma, com si la història no tengués res a veure amb elles. I a poc a poc comencen a destrossar sinuosament, com només elles ho saben fer, la suposada felicitat matrimonial del protagonista; o, en una altra línia més moderna, es fiquen entre els llençols de la seua estabilitat laboral. Poden ser rosses o morenes. Pel meu gust, però, les rosses tenen un grau de fredor aparent, de distanciament calculat que les fa més interessants. Tenen més morbo. A les morenes se les veu venir d'enfora, es té més temps per preparar la defensa de les pantufles, les camises planxades i el plat calent a taula. Amb les rosses, per poc que es descuidi el protagonista, acaba descalç, amb la camisa rebregada com una pansa i menjant una hamburguesa fora d'hores civilitzades. Van fatal pel colesterol.

La meua primera perversa de cine la vaig conèixer quan jo era petit. Les altres, les que els déus m'han volgut presentar a la vida, supòs que després d'una nit llarga de vi i roses dins les cambres més secretes de l'Olimp, no els arriben ni a les soles de les sabates. La realitat sempre és més imperfecta que no les pel·lícules. Com deia, era la personificació de totes les dolentes de la pantalla i, ara, no tenc cap dubte que el mirall xerrador aquell no tenia ni idea: la més bella no era la bleada de Blancaneus, sinó la madrastra. Després em vaig aficionar a les harpies de tres dimensions: la pobra Anne Baxter, que feia de faraona Nefertiri a *Els deu manaments*, i no aconseguia tirar-se Moisès després de baixar del Sinai; o Ava Gardner, que en realitat era una víctima ingènua i romàntica entre les urpes dels ogres que li escorxaven el cor a *La comtessa descalça*. No són tan dolentes: es deixen dur pels sentiments i la passió. Una altra cosa ben diferent són les dues males pècores que darrerament m'han deixat l'ànima com un pedaç: per una banda, la Kathleen Turner de *Fuego en el cuerpo* —aquella pel·lícula on tothom suava com si fossin dins una sauna—, que m'agrada fins i tot quan s'engreixa; per una altra, la Sharon Stone de *Instinto básico*, on es demostra que no és dolenta la qui vol, sinó la qui està preparada intel·lectualment per una feina tan dura. I tan mal vista.

MANEL-CLAUDI SANTOS