

1 setembre –
7 octubre 2000



Michael Curtiz

Un cor a l'exili

La llegenda de Michael Curtiz té set vides, com els gats. Ell es divertia interpretant un paper que dissimulava la seva veritable personalitat. Feia veure que era l'arquetip del director germànic tirànic. El seu accent horrible, que no va perdre mai, la seva gramàtica altament fantàstica i el seu vocabulari groller i insultant són els accessoris que es troben en qualsevol caricatura d'un personatge d'aquest tipus. Al plató, era el director indiscutit que brama va les seves ordres amb una veu aspra.

Tenia un caràcter molt variable; adés d'una exuberància absoluta, adés malencònic. Un dia podia mostrar l'elegància més cridanera i l'endemà, una descurança total. Li agradaven tant les corbates vistoses i els mocadors de seda de colors estridents, com els colls de camisa simplement oberts. I el seu humor anava d'acord amb les seves alterances pel que fa al vestit. Les seves baralles amb els actors encara són famoses. A l'inici del cinema sonor, Hollywood va utilitzar molt els "directors de diàlegs", joves que gaudien d'una certa experiència teatral i que feien assajar i, de vegades, fins i tot dirigien els actors (George Cukor va realitzar aquest paper amb Lewis Milestone a ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT). Curtiz va utilitzar aquests col·laboradors fins a la fi de la seva carrera: no donava ell mateix les instruccions als actors, els abandonava per tal d'interessar-se per l'aspecte visual del film. Aquestes pràctiques van ocasionar que més d'un actor de caràcter fort el considerés insuportable: Frank Fay en va ser el primer cas, i d'altres el van seguir. Bette Davis, que era capaç d'unes coleres temibles, va tenir més d'una ocasió de deixar-les esclatar. Havent esdevingut l'estrella principal de la

Warner, va utilitzar tot el seu prestigi i la seva influència per tal de no rodar amb Curtiz, que, això no obstant, era el director principal de la Warner. Pel que fa a Errol Flynn, es va barallar diverses vegades amb el qui podríem dir que l'havia creat i va acabar exigint que el reemplaqués Raoul Walsh a THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON, 1942.

Qui era, doncs, Michael Curtiz, en realitat? Podríem especular fins a l'infinit, però hem escollit una tesi que ens servirà de fil conductor en l'exploració de la seva obra americana: aquest home sacsejat d'un país a un altre, d'un continent a un altre, aquest home sense amics, potser era un solitari i un pessimista que amagava la seva solitud i la seva amargor darrere una arrogància aparent. Essencialment, durant tota la seva carrera, va ser un exiliat, un desarrelat. Els seus films, fins i tot els més assossegats, tracten de la idea del record o del passat, i de la frustració de l'ésser vivent en el present; tant és que es tracti de la reconstitució d'una Nova York de fi de segle totalment idealitzada (LIFE WITH FATHER, 1947), del record obsessiu d'un amor irrealitzable en el present (CASABLANCA, 1943), de l'enduriment interior que acompanya l'èxit financer (MILDRED PIERCE, 1945; YOUNG MAN WITH A HORN, 1950; THE HELEN MORGAN STORY, 1957), de la nostàlgia malencònica i romàntica que se sent per l'aventura (la sèrie de Flynn) o fins i tot d'una amistat o d'un amor que el temps destrueix despietadament (THE EGYPTIAN, 1954). Potser cal veure un eco de l'èxit i la solitud de Curtiz en l'èxit i la solitud de Joan Crawford a MILDRED PIERCE, de Kirk Douglas a YOUNG MAN WITH A HORN o d'Edmund Purdom a THE EGYPTIAN. Potser fins i tot cal veure la solitud i el vagareig de l'exili elevats a l'estadi de mite en els seus immensos

vaixells, una mica fantasmes, que esquincen el cel i la boira sense aturar-se mai, de DÀMON DES MÈRES, 1931, a THE BREAKING POINT, 1951, passant per MANDALAY, 1934; THE SEA WOLF, 1941, o THE SEA HAWK, 1940. Per bé que va triomfar als Estats Units, Curtiz va romandre presoner de l'univers de la Mittel-Europa, dels seus jocs d'ombres i llums, els seus personatges deformes o desfigurats, les seves dones fatals, els seus genis bojós o els seus genis del mal, però també les seves ingènues innocents, els seus herois invencibles i el romanticisme líric dels seus amants. Tant és quin guió se li confiés... Curtiz hi imprimia sense esforç les seves obsessions i el seu univers. El to dels films anava d'acord amb el seu humor: podia tenir èxit o fracassar, podia fer bé una seqüència i malament tota la resta. Barrejava les rialles i el terror, la negror i la tendresa, la burla i la sinceritat. El seu estil, tan identificable, és dur, desigual, una barreja de diverses

influències, però rarament harmònies. Això no obstant, l'un darrere l'altre, els seus films, que es podrien considerar com treballs d'encàrrec, va anar deixant aparèixer una coherència perfecta, alhora plàstica i temàtica, que era el senyal d'una personalitat original. No va deixar de rodar fins a la seva mort. Filmar era, per ell, un acte essencial, natural, i és aquest, sens dubte, el secret de la seva vitalitat. Poc preocupat per ser un autor, massa original i personal per ser considerat com un simple artesà, era, primer de tot, un cineasta.

L'esclau rei

Parafrasejant el títol del més famós dels seus films austríacs, és així com es pot definir la situació de Michael Curtiz a Hollywood, des de 1926 a 1962. Sotmès a un ritme de treball intens, obligat per contracte a acceptar tota mena de feines, va semblar que s'adaptava a aquest esclavatge daurat: més enllà de les convencions i dels arguments i els

Casablanca de Michael Curtiz





Mildred Pierce de Michael Curtiz

actors imposats, ell va aconseguir, si no expressar-se, com a mínim expressar un món romàntic i novel·lesc que només li pertanyia a ell.

Arribat als Estats Units el 1926, no li van pas confiar immediatament el gran pressupost previst per a NOAH'S ARK. Els germans Warner el van observar "en rodatge" en uns quants petits productes fets en sèrie, alguns dels quals eren amb Dolores Costello, que l'estudi intentava, llavors, propulsar cap a la glòria.

MYSTERY OF THE WAX MUSEUM, 1933, és una perla cinematogràfica rara. Considerat com desaparegut, el film ha estat redescobert en els arxius de la Warner molt recentment i ha estat emès en una cadena de televisió americana i després al Museu d'Art Modern de Nova York i al British Film Institute. Vist una sola vegada, en les condicions desfavorables de la televisió i interromput regularment per la publicitat, manté, això no obstant, intacta tota la seva màgia negra. Aquesta màgia és, sobretot, visual, i magnificada, a més, per les dominants blaves i verds del color. El film s'estructura a l'entorn de dos conflictes; l'un serveix de punt de partida i l'altre, de punt d'arribada per al vagareig oníric del relat. El film s'inicia amb l'incendi del museu de figures de cera, un carrousel frenètic, acolorit amb una violenta tonalitat vermellosa, amb perruques enceses, cares que es liquen, vestits sumptuosos que es transformen en torxes i ulls de vidre que llisquen de les seves òrbites. La impressió és tan gran, que Curtiz desenvolupa la resta del film sense cap conflicte, basant-se únicament en la força del primer, i el segon impacte només es produeix cap a la fi. Fay Wray, presonera de l'escultor boig i terroritzada, martelleja histèricament el rostre del seu agressor, que, en realitat, no és més que una màscara de cera que s'esquerda de mica i deixa aparèixer un horrible manyoc de carn viva. La resta del film no és mai realment aterridora; l'amenaça és vaga i imprecisa, i les obsessions de Curtiz hi estan simplificades al màxim possible. La necrofília, per exemple, només és suggerida per una passadissa inquietant de Glenda Farrell enmig de les estàtues de cera relacionades amb actes criminals. Una vegada més, l'horror, en Curtiz, neix d'una estètica barroca més que no d'aparicions monstruoses: les ombres desmesurades, les il·luminacions reduïdes i contrastades, els carrerons tortuosos i verdosos, i la tranquil·litat mòrbida del museu són aquí els veritables elements de l'horror. Més que res, MYSTERY OF THE WAX MUSEUM és una obra mestra rara i preciosa, única en el seu gènere, perquè, al capdavant, al marge dels èxits de Whale, Browning, Kenton o Cooper i

Schoedsack, anuncia sobretot el to oníric de les produccions de Val Lewton.

Després d'aquest cop de mestre, Curtiz aborda produccions més discretes: melodrames, comèdies i pel·lícules policiaques que donen testimoni, totes, de la desimboadura i l'entusiasme del director. Els arguments no són més que pretextos per perfeccionar una estètica que ja és molt personal. El més característic d'aquests films és, potser, THE KENNEL MURDER CASE, 1933. William Powell hi interpreta el paper del detectiu imaginat per S. S. Van Dine, Philo Vance. Ha d'elucidar un misteri molt alambinat, la solució del qual se'ns dona cap a la fi, en una escena explicativa tan brillant que pot ser que només s'hi observi la posada en escena de Curtiz i s'oblidi la resta. Tot al llarg d'aquest film, conduït amb un ritme frenètic, Curtiz capta al vol la més mínima ocasió d'utilitzar tota la seva piròtècnica: és una sèrie ininterrompuda d'obertures en forma de ventall, de muntatge *cut* (abans que esdevingués una cosa corrent), de canvis d'enfocament a l'interior d'un mateix pla, d'enquadraments sorprenents i d'objectius deformants. Aquests efectes, que haurien pogut molestar, són utilitzats tan abundantment que esdevenen la raó de ser del film. Un altre element important de la tècnica de Curtiz, especialment evident a THE KENNEL MURDER CASE, és la importància excepcional dels objectes que, de vegades, acaben ultrapassant l'element humà: anticipant-se a l'acumulació d'objectes de l'assassinat de Sydney Greenstreet a FLAMINGO ROAD, filma aquí un interrogatori de diversos sospitosos mostrant només enigmàtiques estatuets xineses. CAPTAIN BLOOD s'havia previst per a Robert Donat, que, malalt, hi va renunciar a l'últim moment; calia trobar un substitut urgentment, i l'estudi es va jugar tot el futur del film en una parella debutant, Errol Flynn i Olívia de Havilland. L'ocasió és massa bona per no interessar-se per un dels aspectes més delicats del cas Curtiz: la direcció d'actors (o la seva manca, segons l'opinió d'alguns actors). Si no és a Michael Curtiz, és a un guionista simplement hàbil, Casey Robinson, o a la personalitat excepcional de dos actors que, fins aleshores, només havien rodat quatre films tots dos, que es deu un tractament tan nou i tan brillant de personatges tan poc originals com el jove galant aventurer i la jove enamorada ingènua? En una llarga sèrie de films, Curtiz va convertir aquesta parella en un arquetip cinematogràfic perfecte que només Walsh va saber mantenir amb el mateix nivell de perfecció, però després que Curtiz l'hagués creat. És urgent revisar aquest prejudici que pretén que Curtiz deixava de banda la direcció d'actors; d'una manera o d'una altra, directament o per mitjà dels directors de diàlegs, és el seu talent, el seu romanticisme finament cisellat, el que es retroba en el més mínim batec d'Errol Flynn i Olívia de Havilland: la prova n'és que Walsh, que els va dirigir a THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON, va tractar la parella d'una manera que, tot i essent

romàntica, era radicalment diferent; més fogosa, més sorollosa, més americana, de fet. Tornant a CAPTAIN BLOOD, per bé que hi ha qui considera que l'èxit del film va ser ultrapassat pels que el van seguir, manté obstinadament tota la seva aroma. Des de l'inici, el cineasta crea una parella sentimental perfecta, sobre la qual l'humor someguer i el relaxament tenen un efecte renovador i decapant. Res no és amarat, tot és just i equilibrat. Tota la frescor d'una escena tan poc original com la de la trobada es troba en la submissió a les convencions i en l'humor: Flynn, un esclau brut i encadenat, s'adona d'Olívia de Havilland, tota vestida de blanc, que és lleugerament per damunt seu, amb el rostre mig dissimulat darrere una capel·lina immaculada. Els grans conceptes d'ideal, coratge, revolta i aventura, lluny de ser etzibats per mitjà de frases grandiloqüents, tal com ho fa Gance a CAPITAINE FRACASSE, són, ben a l'inrevés, suggerits, sense èmfasi, a través de mitjans visuals que els despullen de qualsevol abstracció i pretensió, com en la meravellosa seqüència en què els esclaus prenen possessió del vaixell. Errol Flynn els exhorta i Curtiz il·lustra el seu discurs amb plans allunyats i acostats dels homes, i amb plans del vaixell fins que les veles s'inflen amb "el vent de la llibertat". Finalment, aquest film determina clarament un canvi en l'estil de Curtiz: el seu romanticisme s'acclareix i el seu nerviosisme esdevé relaxament: malgrat no renunciar ni al barroquisme ni als efectes expressionistes (l'inici del film, les escenes en la galera), s'orienta cap a un cert preciosisme que no és mai únicament decoratiu (com en THE KENNEL MURDER CASE); el duel final, per exemple, amb la seva falsa simplicitat, és, com a mínim, tan aconseguit com els de THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD o THE SEA HAWK; situat a la vora del mar i fotografiat amb una gamma de tons grisos, sense cap efecte, no té altre objectiu que mostrar ben clarament les siluetes fosques d'Errol Flynn i Basil Rathbone, insistint així en l'elegància coreogràfica del combat. Tot Curtiz es troba en aquest film: partint de convencions sòlides i amb una manca total de pretensions, crea un film amb una vitalitat i un encant intemporal, que suporta sense cap perjudici el pes dels anys, mentre que molts dels seus contemporanis seriosos i ambiciosos han caigut en la languidesa. El 1937 signa un excel·lent film de gàngsters situat en el món de la

boxa: KID GALAHAD. Un dels trets més característics de Curtiz es fa particularment evident aquí: una parella de joves galants convencionals, però no massa ensucrats, és equilibrada per una parella més dura, les escenes de tendresa de la qual adquireixen així una sinceritat i una fragilitat molt punyents. Les seqüències dels combats de boxa, les recepcions vulgars i sorolloses que ofereix Edward G. Robinson, i la venjança final en els vestuaris de l'estadi entre Robinson i Humphrey Bogart representen el Curtiz piròtècnic, però és finalment la mort d'Edward G. Robinson, vetllat per Bette Davis, o la partença d'ella, com una silueta desencantada i cansada, amb un abric de pells posat sobre les espatlles, caminant lentament pels passadissos deserts, el que es recorda amb més emoció. Curtiz esdevé cada vegada més un cineasta americà exemplar, un d'aquells que, com Ford, Hawks, Walsh o King, saben restituir un sentiment amb un sol pla allunyat, despulat de qualsevol poti-poti literari; un d'aquells que saben emocionar per mitjà de naturaleses tan corrossives i tenses com les de James Cagney, John Garfield, Edward G. Robinson o Humphrey Bogart.

Això no obstant, THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD el torna a submergir en un univers que li és més habitual, el de l'aventura. El rodatge del film havia començat amb William Keighley fent de director; però el relaxament massa explícit que el director havia escollit (i que roman perfectament evident en les seqüències del bosc de Sherwood, que són excel·lents, d'altra banda, i de les quals és responsable) no va ser aprovat pels dirigents de l'estudi. Li van demanar ajuda a Curtiz, i ell va dirigir aproximadament la meitat del film, i especialment l'esplèndid duel final, amb les ombres gegantesques de Basil Rathbone i Errol Flynn agitant-se sobre les parets del castell. Aquest film, tan famós que és gairebé sempre el que se cita associat amb el nom de Curtiz, no és, per tant, completament seu. El seu estil es pot identificar aquí i allà, però l'èxit de THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD és imputable a tot un equip fantàstic de tècnics, actors i cineastes. Es tracta, efectivament, d'una obra mestra, però més del sistema de Hollywood que no de Curtiz: ell no va fer altra cosa que aportar-hi la sal del seu entusiasme i la vitalitat del seu estil.

DODGE CITY, 1939, és el primer dels tres westerns amb Errol Flynn i,

The Sea Wolf de Michael Curtiz





Michael Curtiz durant el rodatge de *The Breaking Point*

en certa manera, és el més feble. En efecte, el guió no és més que un pretext per oferir-nos un catàleg de totes les situacions possibles en el *western* (excepte la dels indis, a la qual només es fa al·lusió indirectament, per mitjà de la massacre dels bisons): la caravana, el transport del bestiar, les baralles de *saloon*, la ciutat de creixement ràpid (descrita amb un muntatge d'una rapidesa sorprenent), el poder dels bandits, la barberia on es propaguen les xafarderies, el diari local que clama contra els polítics corruptes, les lligues per als bons costums, el ferrocarril, l'enfrontament a trets damunt la sorra groga del carrer principal, etc. Essent convencional, però en el millor sentit de la paraula, malgrat el seu rebuig de l'originalitat i la seva fidelitat a les regles (o potser precisament a causa d'això), *DODGE CITY* és el *western* clàssic exemplar que li podria servir de model del gènere a un afeccionat. Curtiz s'hi mou amb una soltesa enorme: passa d'un decorat a un altre, de l'intimisme i el despullament a la grandiositat i l'epopeia sense el més mínim entrebanc. Fa l'últim toc, tot passant, a una baralla de *saloon* antològica, transposant la seva predilecció pels tuguris i els baixos fons de l'univers neogermànic de *THE STRANGE LOVE OF MOLLY LOUVAIN* al marc acolorit i sorollós d'un Far West llegendari. Enmig de l'entusiasme, no oblida tampoc la nota personal per mitjà del tema del vagareig: Errol Flynn és un antic soldat de l'exèrcit de les Índies, ha estat en una revolució a Cuba, ha lluitat a la Guerra de Secessió, i, incapaç de quedar-se quiet, se'n va finalment a la recerca de noves aventures, juntament amb Olivia de Havilland, cap a Virginia City. D'altra banda, *DODGE CITY* va ser el film que va iniciar la renovació del *western* el mateix any que *STAGECOACH* de John Ford.

El cineasta número u de la Warner Bros

Havent arribat a la categoria dels cineastes d'èxit, a l'inici dels anys quaranta Michael Curtiz ha aconseguit també el cim de les seves possibilitats: es troba en plena possessió dels seus dots narratius i el seu instint visual. El seu ritme de producció s'anirà alentint a poc a poc, els films que se li confiaren seran escollits amb més cura i discerniment, i, pel que fa a ell mateix, realitzarà les seves obres més famoses, que són sovint les més personals i més acabades. Enfortida a causa de l'èxit comercial aconseguit amb *DODGE CITY* l'any anterior, el 1940 la Warner Bros inicia un *western* del mateix tipus, VIR-

GINIA CITY. A l'inrevés del que havia passat amb *DODGE CITY* i del que passaria amb *SANTA FE TRAIL*, Curtiz es beneficia aquí d'un guió molt ric i amb caràcters originals; signat oficialment per Robert Buckner tot sol, cal saber, això no obstant, que Norman Reilly Raine (*THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD*) i Howard Koch (*CASABLANCA*) i són responsables en una bona part. Encarregat de vigilar l'actuació d'un líder sudista (Randolph Scott), l'espia ianqui Errol Flynn s'enamorarà d'una noia del Sud (Miriam Hopkins) i, de mica en mica, s'anirà deixant anar i començarà a valorar i admirar l'home que ha de combatre; quan Randolph Scott mori, Flynn es negarà a lliurar als ianquis l'or amb què Scott volia comprar armes per als confederats i l'amagarà per tal d'ajudar més endavant en la reconstrucció del Sud, quan s'acabi la guerra; llavors el condemnaran a mort i aconseguirà salvar-se gràcies a la intervenció de Miriam Hopkins prop del president Lincoln. El que més impressiona, a *VIRGINIA CITY*, és la presència d'herois vulnerables i fal·libles enmig d'un decorat que és el Far West mític. Errol Flynn i Miriam Hopkins ja no són una parella arquetípica; la seva psicologia és complexa i la moral que s'esforcen a obeir, menys tradicional; s'enganyen, es traïxen i canvien d'opinió, a l'inrevés de Flynn i de Havilland a *CAPTAIN BLOOD*, que segueien un camí ben recte i traçat per endavant. Flynn trairà la missió que li havia estat confiada i Miriam Hopkins trairà, de primer, la seva causa, i després, l'home que estima. L'únic personatge tot d'una peça, Randolph Scott, és aquí una figura noble i emblemàtica, com més tard Paul Henreid a *CASABLANCA* o el faraó a *THE EGYPTIAN*. Si no ens faltés espai, és segurament d'acord amb aquesta perspectiva més interior que caldria estudiar el film: la necessitat d'un codi moral personal, la necessitat de sacrificar els béns materials per tal de reconquerir l'autoestima. Aquest tema egocèntric, i Curtiz també n'era, serà el de *THE SEA WOLF*, *CASABLANCA*, *MILDRED PIERCE*, *FLAMINGO ROAD*, *YOUNG MAN WITH A HORN*, *THE BREAKING POINT* o *THE EGYPTIAN*, i ja havia estat anunciat per uns quants films anteriors. Però, d'una manera més immediata, *VIRGINIA CITY* no està mancada d'atractius exteriors que poden provocar l'entusiasme i arrossegar l'espectador més reticent amb la seva fogositat emocionant. El film està poblat d'unes quantes figures molt vistoses: Alan Hale, Guinn Williams, Humphrey Bogart fent de bandit mexicà... Frank McHugh, interpretat per un Errol Flynn que es trobava en el zenit, és dirigit per Curtiz amb un alè a la manera de Victor Hugo que és mantingut des de l'inici fins a la fi del film: l'evasió del campament sudista, al començament; la preparació clandestina del comboi d'or, etc. Cada vegada més, la mestria del cineasta consistirà a apoderar-se d'una atmosfera o a recrear-la i, més enllà de les convencions, fer-la aparèixer com a nova. Aquí, ell es troba tan còmode en la vasta exter-

sió de la plana on s'esdevé un espectacular atac de diligència, com en els decorats convencionals de carrers polsegosos, *saloons* o forns militars, o en l'ambient estrany de la intervenció de Miriam Hopkins prop del president Lincoln: vestida de negre i amb la cara plena de llàgrimes, ella es troba en un despatx recarregat i fosc on la presència del president només és indicada per un hàbil joc de llum que projecta la seva silueta sobre un pany de paret. *VIRGINIA CITY* és l'obra mestra de Curtiz pel que fa al *western*. Més convencional, *THE SEA HAWK*, dirigida el mateix any, no aporta estrictament res de nou al personatge d'Errol Flynn tal com havia estat establert a *CAPTAIN BLOOD*, i es basa essencialment en el conjunt dels elements plàstics i temàtics que havien motivat l'èxit de tota la sèrie. El guió de Seton I. Miller i Howard Koch només és millor que els altres gràcies a un diàleg extremament brillant i perquè utilitza el millor que hi havia en la mitologia de Flynn. Però, encara que sigui molt convencional, *THE SEA HAWK* és un esquema tradicional portat al seu punt de perfecció, l'obra mestra de tota la sèrie i, fins i tot, d'acord amb determinades opinions, potser l'obra mestra dels films d'aventures marítimes.

1945 va ser, per a Hollywood, l'any d'un gran canvi. Tot just acabada la guerra, una gran onada de realisme es va esberlar damunt la capital del cinema. Les extravagàncies dels anys de la guerra van ser aviat reemplaçades per documentals novel·lats, per films negres rodats en gran part en decorats naturals o per melodrames de fortes ressonàncies socials. Actors la fama dels quals s'havia eclipsat van fer retorns espectaculars i van oferir al públic un aspecte més autèntic i més dur, com ara James Stewart a *CALL NORTHSIDE 777* o Joan Crawford, que va obtenir un Oscar per *MILDRED PIERCE*. Aquest film continua sent un dels jalons més significatius de la misoginia de Hollywood: és la història d'una dona frustrada, la frustració de la qual és engendrada per un sistema social precís. Essent esposa i mare de família, i decandint-se en la grisor d'un poblet, Mildred Pierce es divorcia i decideix sortir de la mediocritat; treballa de cambra i estalvia prou diners per poder comprar un, després, dos, i més endavant tota una cadena de restaurants; però aquesta feina esgotadora la fa perquè Veda, la seva filla, gaudeixi d'un confort que ella mateixa no ha conegut mai; Veda, una noieta rancuniosa que detesta la seva mare a causa dels seus orígens humils i de l'olor de menjar que du enganxat a la pell, s'enamora de Monte Beragon, un californià d'antic llinatge i amant de la seva mare. Boja de gelosia, Veda mata Monte, i Mildred assumeix la culpabilitat de la seva filla; la veritat es descobrirà a l'últim moment. L'argument, extret de James Cain i molt ben adaptat per Ronald Mac Dougall, només és un pretext melodramàtic per a l'anàlisi de tot un procés social, i els sentiments i les actituds dels personatges, els uns enfront dels altres, són

guiats per la voluntat de millorar en l'àmbit social: l'atracció que Mildred sent per Monte Beragon està relacionada amb l'atracció que sent per la classe dominant; l'odi que Veda sent per la seva mare està relacionat amb la seva voluntat de deixar la classe social que la seva mare representa, i Monte Beragon manipula la mare i la filla per tal d'aconseguir diners i tornar l'esplendor al seu llinatge. D'acord amb un esquema que retrobarem en tres o quatre films, l'èxit social va acompanyat del fracàs personal, l'enduriment del caràcter i la frustració: quan hagi arribat al capdamunt, Mildred s'hi trobarà sola, havent-se sacrificat per una filla que no s'ho mereixia i havent estimat un home que només



Virginia City de Michael Curtiz

pensava en els seus diners; surt de la comissaria de policia duent sobre les espatlles un abric de pells irrisori, incapaç de protegir-la del fred, com a símbol de la inutilitat del seu esforç. El famós sentit de l'atmosfera de Curtiz aconsegueix aquí, d'una manera inesperada, el realisme.

Un home ferit

FLAMINGO ROAD, 1949, s'assembla molt a *MILDRED PIERCE*, i això no és tan sols degut a la presència de Joan Crawford. Menys famós que el film que va proporcionar a l'actriu la consagració de l'Oscar, és, això no obstant, superior, un dels més bonics melodrames socials de Hollywood. Per bé que les peripècies són nombroses i els cops de teatre, bastant espectaculars, s'hi veuen d'entrada, això no obstant, les ressonàncies socials del guió i el retrat poc lluitat que ofereix d'una petita ciutat llirada a la corrupció política. La crítica és encara més esmolada a causa de l'oposició, tan definida que esdevé simbòlica, dels dos extrems de l'escala social: entre la part baixa de la ciutat, amb les fires, els guetos i els magatzems on fa una calor ofegadora, i la part alta de la ciutat, amb les mansions neocolonials, els restaurants luxosos i les recepcions encarcarades. Curtiz converteix Flamingo Road, el carrer principal, en una mena de línia de demarcació, dominada, des de dalt de la veranda de l'oficina del xèrif, per la imponent alçada de Titus, vestit de blanc, fart de llet, protegit sota un panamà i suaument bressolat per un balanci; en els límits de la ciutat, hi ha una terra de ningú, la taverna de Lute Mae, el realme de Titus. Lane, magníficament interpretada amb una barreja d'embaocament i

de decisió per Joan Crawford, és el vincle entre aquestes diferents àrees de la ciutat, és qui gosa anar de l'una a l'altra i qui s'atreveix a no respectar els guetos. El contingut d'aquest guió és copsat per Curtiz amb una intel·ligència aguda: el film té la força polèmica d'un film com, per exemple, ALL THE KING'S MEN de Robert Rossen, malgrat unes aparences més novel·lesques. Per bé que és colpidor el realisme cru de determinades escenes, com ara la detenció de Lane per prostitució, la seva estada a la presó o les reunions dels polítics, Curtiz no pot evitar de posar en relleu el contingut romàntic de determinats instants o les possibilitats visuals d'alguns altres.

L'aspecte social del guió de YOUNG MAN WITH A HORN, 1950, queda una mica perdut dins el film definitiu: només en queden uns quants detalls per indicar la denúncia de la corrupció dels ambients del jazz que pretenia ser el tractament original de Carl Foreman. Ell, efectivament, es va sentir molt decebut pel film, i sens dubte tenia raó des del seu punt de vista; però, decididament orientat cap al novel·lesc i el nerviosisme en cam viva, és un dels films més ben acabats de Curtiz i anuncia en molts aspectes el Kazan de THE ARRANGEMENT. Per bé que hi ha el perill que els afectacionats al jazz es facin els desmenjats respecte als aranjaments de Max Steiner i que discuteixin la "puresa" de la música, l'aspecte més destacable del film continua sent, això no obstant, la fusió perfecta de la direcció i la partitura. Més que en qualsevol altre film, YOUNG MAN WITH A HORN ens lliura el lirisme de la música de jazz, la seva sensualitat i els seus lligams estrets amb l'expressió d'una emoció immediata. Cineasta de la nit, Curtiz sempre l'havia mostrat com un univers de perill i d'amenaça, però aquí, la nit, indissociable de la música de jazz, esdevé càlida, tranquil·litzadora i sensual. L'inici del film és, sens dubte, el més bonic equivalent d'aquesta música que el cinema ens ha donat mai: un nen ros s'escapa i es perd pels carrers, a la nit; els carrerons tortuosos a la manera de Curtiz i les brillantors del neó, filmats per mitjà de panoràmiques i de tràvelings sinuosos, es barregen amb els fragments de jazz que traspuen de tot arreu; la sorpresa de l'infant descobrint un univers desconegut esdevé irresistiblement la de l'espectador.

BRIGHT LEAF, 1950, reprèn pràcticament la mateixa situació i la transposa al segle passat, a Virgínia, en el moment de la creació de la indústria dels cigarrets. Un protagonista amarg i assedegat d'èxit, Gary Cooper, es casa amb Patricia Neal, una dona que l'humilia, i troba consolament en els braços d'una altra, Lauren Bacall. Com a única variant, Bacall interpreta aquí la protagonista positiva. A la destrucció dels discos del film anterior, correspon aquí un incendi que reduirà Gary Cooper a la misèria, però que l'alliberarà de la influència de Patricia Neal. El film és lent i, a estones, gairebé lènguid, però no es tracta d'un film menor; ben al contrari, és extremament personal i commovedor, i Gary Cooper i



Kid Galahad de Michael Curtiz



Force of Arms de Michael Curtiz



Young Man with a Horn de Michael Curtiz

Lauren Bacall formen una de les més boniques parelles ferides de l'univers de Curtiz.

Curtiz és ara un home ferit i cada vegada més fatigat. Això es nota immediatament en els últims films que roda a la Warner Bros. N'hi ha que no tenen interès, i els que estan aconseguits són lluny de les grans flamarades d'inspiració, tot i que s'hi reconeix sovint la personalitat del director. Malgrat una posada en escena una mica tova, la història del campió de futbol indi que es debat entre la glòria i l'alcoholisme, i que es troba desplaçat en el món dels blancs, que es narra a JIM THORPE-ALL AMERICAN emociona força. FORCE OF ARMS, 1951, és una versió lírica i vigorosa d'Adéu a les armes, encara que, per raons de copyright, en els títols de crèdit no consta la referència a l'obra de Hemingway.

Però és sobretot THE HELEN MORGAN STORY, 1957, que cal recordar. Amb aquest film, Curtiz aterra l'últim ris: torna a la Warner Bros i dona vida per última vegada a les tavernes clandestines tèrboles, els carrers llardosos, els albergs nocturns sòrdids, la pluja, la boira i els amors desgraciats d'una cantant i un gàngster, amb, fins i tot, els plans oblics i el crescendo emocional en la seqüència que ens mostra la decadència de Helen. Ple de nostàlgia, aquest film és un apèndix recapitulador del capítol més creatiu de Michael Curtiz, amb un detall que el gira d'entrada cap al futur: la percepció profètica del personatge de Paul Newman, que ja és completament ell mateix, i al qual Curtiz afegeix tota l'herència de John Garfield o Humphrey Bogart que serà indispensable per a l'eclosió definitiva del personatge.

La perennitat del novel·lesc

En el moment d'acabar, m'adono que aquest estudi tan sols entreobre una porta que caldria obrir del tot. Autor de prop de dos-cents films, Curtiz no és, això no obstant, un pioner del cinema, tal com ho poden ser Griffith, Ford o Dwan. L'interès de la seva obra rau essencialment en la posició de frontissa

que ocupa entre el classicisme dels avantpassats i el romanticisme amarg de les últimes generacions. Ell és la baula estilística i temàtica essencial que permet passar de John Ford a Elia Kazan. Més íntimament encara, Curtiz és el cineasta per excel·lència; aquell que sap narrar amb sons i imatges. El seu art, completament basat en la claredat i el rigor de la narració, i en la recreació d'atmosferes, ha estat injustament menyspreat en nom de motius dubtosos i de criteris antcinematogràfics. Per què entossudir-se a voler jutjar els arguments que tractava, si ell considerava que la manera de narrar era molt més important que el que es contava? El seu nom romandrà com un dels més grans per als qui els agrada deixar-se endur en un altre lloc en el moment en què la sala se submergeix en la foscor; en un altre lloc no significa pas, tal com creuen alguns, un món irreal on ja res no és humà i on et deixes embrutir amb el pretext d'oblidar la realitat; en un altre lloc, per Curtiz, vol dir sempre la realitat, amb totes les seves ambigüitats, però recreada per mitjà de la narració, la suggestió i l'evocació, una realitat romàntica i novel·lesca, i, això no obstant, sempre palpable.

Christian Viviani (Anthologie du Cinéma, L'Avant-Scène, Paris, 1974)

BIBLIOGRAFIA: MICHAEL CURTIZ

Selecció de documents consultables a la biblioteca: Monografies

- Anthologie du cinéma: VIII. Paris: L'Avant-Scène, 1974. 600 p.
- Bernaus, Mercè i Marta Solé. *Casablanca: a linguistic exploitation*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament Enenyament, 1989. 71 p.
- Canham, Kingsley. *The Hollywood professionals: Michael Curtiz, Raoul Walsh, Henry Hathaway*. London: Tantivy; New York: A.S. Barnes, 1973. 200 p.
- *Casablanca: dirigida por Michael Curtiz*. Preparado por Richard J. Anobile. Madrid: Júcar, 1986
- *Casablanca: guió original traducido y comentado por Pablo Sánchez Martín*. Barcelona: Film ideal, 1997. 222 p.
- *Casablanca: Michael Curtiz's*. Edited by Richard Anobile. London: Picador, [1974]. 256 p.
- Coma, Javier. *Lo que el viento se llevó, Robín de los bosques*. Barcelona: Dirigido, cop. 1995. 142 p.
- Comas, Àngel. *Casablanca, Cleopatra*. Barcelona: Dirigido, cop. 1995. 142 p
- Epstein, Julius J. & Philip G. Epstein & Howard Koch. *Casablanca*. [Barcelona: s.n., 1991]. 158 p.
- González Casanova, J. A. *Casablanca: una historia y un mito*. Barcelona: Kairós, 1994. 232 p.
- Mérida, Pablo. *Michael Curtiz*. Madrid: Cátedra, 1996. 383 p.
- Noizet, René. *Tous les chemins mènent à Hollywood: Michael Curtiz*. Paris: L'Harmattan, 1977. 379 p.
- Olóriz, Jesús. *Casablanca*. [Zaragoza]: Luis Vives, cop. 1992. 16 p.
- Robertson, James C. *The Casablanca man: the cinema of Michael Curtiz*. London; New York: Routledge, 1994. 202 p.
- Simon, Jacqueline. *La "Fêlure" dans le cinéma romanesque américain des années 40 et 50*. Paris; Barcelona [etc.]: Masson, 1989. 236 p.

Selecció d'articles de revista:

- Aguilar, Carlos. *El Capitán*. "Nosferatu", no 20 (enero 96), p. 106-108
- Berard, Victor Roland et Patrick Carrière. *Michael Curtiz: maître du baroque*. "Revue du cinema/Image et Son/Ecran", no 369 (févr. 1982), p. 79-100.
- Berthomieu, Pierre. *Michael Curtiz: masques de l'ombre*. "Positif", no 435, (mai 1997) p.98-127
- *Casablanca cumple 50 años*. "Dirigido", no 202 (mayo 1992), p. 12-19
- Curtiz, Michael. *Talent shortage is causing two-year production delay*, "Films and Filming", vol 2, no 9 (June 1956), p. 9
- Eyquem, Olivier. *Sherwood, USA*, "Positif", no 205 (avril 1978), p. 2-7
- Gorbman, Claudia. *The dramas melos: Max Steiner and Mildred Pierce*. Velvet Light Trap, no 19 (1982), p. 35-39
- Gow, Gordon. *The Sabatini springboard*, "Films and filming", vol XIII, no 8 (May 1977), p. 10-16
- Haralovich, Mary Beth. *Too much guilt is never enough for working mothers: Joan Crawford, Mildred Pierce and Mommie dearest*. "Velvet Light Trap", no 29 (Spring 1992), p. 43-52
- Hogue, Peter. *I bet they're asleep all over America: a heretical view of Casablanca*, "Film Comment", vol XXVII, no 3 (May-June 1991), p. 24-26
- Leggett, Paul. *The noble cynic Michael Curtiz*, "Focus on Film", no 23 (Winter 1975/76), p. 15-19
- MacQueen, Scott. *The mystery of the wax Museum*, "American Cinematographer", vol 71, no 4, (Apr. 1990), p. 42-50
- *Michael Curtiz*, "Film Dope", no 9 (Apr. 1976), p. 21-24
- Nolan, Jack Edmund. *Michael Curtiz: thought living to work is better than working to live*, "Films in Review", vol 21, no 9 (Nov. 1970) p. 525
- Raskin, Richard. *Casablanca and United States foreign policy*, "Film History", vol IV, no 2 (1990), p. 153-164
- Requena, Jesus G. *Casablanca: el film clásico*, "Archivos", no 14 (jun. 1993), p. 88-105
- Roberston, Pamela. *Structural irony in Mildred Pierce, or how Mildred lost her tongue*. "Cinema journal", vol XXX, no 1 (Fall 1990), p. 42-54
- Tejero, Juan. *Robin de los bosques*, "Cinerama", no 28 (sept. 94), p. 326-329
- Viviani, Christian. *Le montreur d'ombres: Michael Curtiz et la Warner Bros*, "Positif", no 341/342, (juil./août 1989), p. 34-38
- Williams, Linda. *Mildred Pierce, la Seconde Guerre mondiale et la théorie féministe du cinema*, "Cinematiction", no 67 (Mar. 93), p. 113-120