

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITÈCNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grau en Comunicació Audiovisual

---



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



**“La conjunció del cinema i la música Disco:  
*Saturday Night Fever*”**

**TREBALL FINAL DE GRAU**

Autor/a:

**Ferran Llinares Pastor**

Tutor/s:

**Juan Manuel Sanchis Rico**

***GANDIA, 2021***

## RESUM

En este Treball de Final de Grau s'estudia la història de la música disco i les seues inclusions en el cinema per a poder identificar com s'ha desenvolupat esta simbiosi i què fets ha desencadenat. Tot seguit, s'investiga entorn de la pel·lícula que va fer sorgir el punt més alt del gènere musical creant també tota una cultura des dels Estats Units: *Saturday Night Fever*. Per comprendre l'impacte del *film* en l'Era Disco es mostra el procés de gestació del projecte per extraure aquells elements que la portaren a ser tot un revulsiu comercial com, per exemple, l'actor John Travolta.

A més d'això, es desglossa la pel·lícula per a analitzar i extraure les problemàtiques de la societat de l'època reflectides dins del *film* mitjançant els personatges i el seu entorn. Per últim, es mostra el gran impacte del grup musical Bee Gees en l'èxit del projecte i s'analitza el paper de la seua música en la pel·lícula havent compost cinc temes per a la banda sonora original.

## PARAULES CLAU

Música disco; *Saturday Night Fever*; Bee Gees; societat; banda sonora.

## ABSTRACT

This present Final Project studies the history of disco music and its inclusion in cinema in order to identify how this symbiosis has developed and what events it has triggered. Then, research is carried out on the film that brought about the highest point of the musical genre, also creating a whole culture from the United States: *Saturday Night Fever*. To understand the impact of the film in the Disco Era, the process of gestation of the project is shown to extract those elements that led it to be a commercial revulsive as, for example, the actor John Travolta.

In addition to this, the film is broken down to analyze and extract the problems of the society of the time reflected in the film through the characters and their environment. Finally, the great impact of the musical group Bee Gees in the success of the project is shown and the role of their music in the film is analyzed, having composed five songs for the original soundtrack.

## KEYWORDS:

Disco music; *Saturday Night Fever*; Bee Gees; society; soundtrack.

# ÍNDIX

<b>1. INTRODUCCIÓ</b>	<b>1</b>
1.1. Justificació	1
1.2. Objectius	1
1.3. Metodologia	2
<b>2. LA MÚSICA DISCO I EL CINE</b>	<b>3</b>
2.1. La <i>Blaxploitation</i>	6
2.2. El revulsiu Comercial	8
<b>3. SATURDAY NIGHT FEVER</b>	<b>10</b>
3.1. La gestació del projecte	12
3.2. El fenomen Travolta	21
3.3. Reflexos de la societat més enllà de la música	24
<b>4. LA BSO DE SATURDAY NIGHT FEVER</b>	<b>35</b>
4.1. Els Bee Gees	36
4.2. <i>Night Fever</i>	43
4.3. <i>Stayin' Alive</i>	44
4.4. <i>How deep is your love</i>	46
4.5. <i>More than a woman</i>	48
4.6. <i>If I can't have you</i>	49
<b>5. CONCLUSIONS</b>	<b>51</b>
<b>6. REFERÈNCIES</b>	<b>53</b>

# 1. INTRODUCCIÓ

## 1.1. - Justificació

L'Era Disco va ser una de les èpoques més daurades de la història de la música comercial. Va passar de ser un gènere *underground* a ficar-se en cada racó de les ciutats aconseguint un èxit megalític a finals dels anys 70. Però no només implica un fenomen musical, també fou una època de revulsius socials que ajudaren a col·lectius marginals com els afroamericans, els homosexuals o la població d'origen llatí.

Ara bé, la gran explosió comercial del gènere va estar impulsada per la seua fusió amb el cinema. La pel·lícula *Saturday Night Fever* aplegava a les sales en desembre de 1977 per a donar pas als anys més gloriosos de l'Era Disco. Gràcies a un projecte en el qual ningú confiava per comptar amb un actor jove i inexpert com John Travolta i uns Bee Gees que s'acabaven d'introduir en el panorama disco, es va iniciar tota una cultura als Estats Units.

A més a més, la pel·lícula amaga un rerefons social molt potent on queda reflectida la vida de les joventuts dels barris més humils del Nova York de finals dels anys 70. La pel·lícula també compta amb una banda sonora històrica que ha servit com a recopilatori de tota una època llançant al grup Bee Gees als anys de més èxit de la seua gran carrera artística.

Donat que sóc un devot de la música dels anys 70 i 80 i del cinema amb gran rerefons socials que ens trasllada a la realitat d'èpoques passades he elegit este tema per al meu Projecte de Final de Grau. A més a més, la pel·lícula escollida desencadena una sèrie de fets que porten a la música disco a ser un dels estils més exitosos de tots els temps, convertint-la en un fenomen interessant per a ser estudiat. Per últim, es recomana l'escolta i el visionat de les referències mencionades al treball per poder entendre millor el contingut del projecte.

## 1.2. - Objectius

L'objectiu general d'este projecte és establir les bases de la revolució de la música disco dels anys 70 amb la pel·lícula *Saturday Night Fever* per tal d'entendre el seu paper com a revulsiu comercial del gènere.

Per a portar a terme l'objectiu general, serà necessari treballar els següents objectius específics:

a) Conèixer els fets més importants de la història de l'Era Disco i la relació del gènere musical amb el cinema.

- b) Recercar la gestació del projecte de *Saturday Night Fever*.
- c) Mostrar el paper dels elements principals que portaren a la pel·lícula a ser un fenomen: John Travolta i els Bee Gees.
- d) Explorar el contingut social i la banda sonora original del *film*.

### 1.3. - Metodologia

En primer lloc, una vegada decidida la temàtica del projecte, es fa una recerca d'informació seguint unes referències que ens ajuden a assentar una base teòrica sòlida. Seguidament s'elabora un índex provisional sobre el qual es treballarà amb la certesa de què pot patir canvis durant la realització del projecte.

D'igual manera les referències van ampliant-se i cal anar recollint-les per a conformar correctament el seu apartat al treball. Les referències inclouen llibres, articles, pel·lícules, documentals, cançons, àlbums, programes de ràdio i TV, etc., dels quals s'ha de fer diversos visionats o audicions per a extraure informació. Una vegada es tenen clars estos processos s'inicia la redacció, en aquest cas el marc teòric que relaciona la música disco amb el cinema.

A continuació, es tracta la gestació del projecte de la pel·lícula *Saturday Night Fever*, la qual ens dóna aquells elements que seran objecte d'estudi. Seguidament, es mostra el paper de l'actor John Travolta en la pel·lícula i es desgranen els reflexos de la societat que inclou el *film*.

Finalment, es completa l'exploració dels elements que feren del *film* una revolució comercial i cultural coneixent a la banda Bee Gees. Ells compongueren els temes de la banda sonora original i, per tant, cal analitzar la funció narrativa de les cinc cançons que la conformen.

## 2. LA MÚSICA DISCO I EL CINE

La música disco és un gènere musical que va crear al seu entorn una cultura molt gran que aconseguiria instaurar-se en la societat en molts aspectes diferents. Va obrir fronteres per a aquells col·lectius marginats com els homosexuals o els afroamericans i va fer simbiosi amb altres arts com ara el cinema. Esta va ser una disciplina clau per a què el gènere poguera explotar en la indústria de la música comercial i ens ha deixat un cúmul de bandes sonores de gran qualitat que hui en dia encara són èxits històrics amb una atemporalitat sorprenent. Però abans de centrar-se en la mescla de la música disco i el cinema, cal conèixer de manera general els orígens i la història de l'estil.

Els orígens de la música disco es situen a mitjans dels anys 70 amb una societat nord-americana molt marcada pel conflicte bèl·lic de la Guerra del Vietnam<sup>1</sup>. Arran d'aquest fet històric es van desencadenar uns anys molt complicats per al país aplegant a finals dels anys 60 amb un panorama molt difícil per a la població. L'any 1968 és considerat un dels més sagnants per a la història dels EEUU amb contínues manifestacions provocades pel conflicte bèl·lic i amb fets com l'assassinat de Martin Luther King Jr<sup>2</sup>. Açò va avivar la flama dels problemes racials del país i de la repressió policial contra els afroamericans.

En 1969 seguí complicant-se la situació social amb els disturbis d'Stonewall, una manifestació celebrada el 28 de juny de 1969 i provocada per una batuda policial molt violenta en un club LGTB de Nova York. En este punt també s'avivà una flama entre el col·lectiu homosexual que lluitava pels seus drets i per la seua llibertat com a ciutadans. Aquestes dures situacions feren que a mitjans dels anys 70 les joventuts nord-americanes no suportaren més l'ambient polític, sobretot els que pertanyien a col·lectius sistemàticament marginats com els nomenats abans (afroamericans i homosexuals). Va ser aleshores quan l'activisme es va fer molt més fort i es van començar a aconseguir avanços molt importants en el camí de l'alliberació d'aquests col·lectius.

Va ser en eixe moment quan la música disco entra en escena com a gènere *underground* en els seus inicis. La gent buscava evadir-se i alliberar-se dels greus problemes que estava patint la seua societat mitjançant el ball. Els joves anaven als clubs fascinats per l'ambient que provocava aquella música, moments de pur hedonisme on podien escapar de la seua quotidianitat. En un primer moment, la gran majoria de clubs eren clandestins al ser freqüentats majoritàriament per les minories marginals com els gais, les lesbianes, els travestis, persones transgènere,

---

<sup>1</sup> Guerra molt polèmica per l'actuació dels EEUU que va durar vint anys, de 1955 a 1975.

<sup>2</sup> Pastor baptista afroamericà defensor dels drets civils per als nord-americans de rassa negra amb un discurs pacifista inspirat en l'exemple de Mohatma Gandhi.

afroamericans, llatins... Però a partir de la seua explosió comercial, de la qual es parlarà més avant en el treball, tot s'impregnà de música disco convertint-se en un dels gèneres pop més potents de tots els temps.

Luis Lapuente en el seu llibre *Historia de la Música Disco* ens deixa unes declaracions de Neil Rodgers, guitarrista de Chic, un dels grups més importants de l'Era Disco:

*La música era el reflejo de la sociedad. Nos hicieron creer que la sociedad estadounidense había avanzado a pasos de gigante. Cuando terminó la Guerra de Vietnam nos sentimos poderosos: nosotros habíamos conseguido eso, era un éxito de los manifestantes. Y entonces todos unimos fuerzas, Los Panteras Negras, los gays, las feministas, y por un momento pareció que la liberación era más que un espejismo: al fin todos éramos iguales. Y logramos terminar con el servicio militar obligatorio y conseguimos que no llevaran más negros a las guerras contra su voluntad. Y los gays disfrutaron de sus derechos por primera vez y las mujeres ganaban presencia social. Habíamos ganado y había que celebrarlo. Eso es lo que ocurrió a mediados de los años setenta, que empezamos a celebrar nuestras victorias.* (Lapuente, 2017, p.60)

En l'aspecte musical este estil es nodrix principalment de l'R&B<sup>3</sup>, el soul<sup>4</sup>, i el funk<sup>5</sup> de finals dels anys 60. Però, de la mateixa manera que en el terreny social, la música disco també és un estil musicalment integrador incorporant influències de la música llatina o del corrent psicodèlic. Amb tota aquesta mescla naix un gènere musical concebut per a ser ballat, per a inundar les pistes dels clubs i per a què la població poguera trobar els seus espais de diversió i llibertat.

A mode molt general es pot afirmar que per a aconseguir aquestes sensacions la música disco es fonamenta principalment en una base rítmica que camine amb *groove*<sup>6</sup> i que no done lloc a què el teu cos es quede parat. La bateria, les percussions, el baix, els teclats i les guitarres rítmiques conformen esta base rítmica, però estan acompanyats per elements molt característics del gènere com les melodies de piano i de sintetitzadors, instruments de corda o de metall que aporten un toc orquestral o els falsets vocals (tècnica portada a la fama amb grups com els Bee Gees).

---

<sup>3</sup> El *Rhythm & Blues* és un gènere musical d'arrels afroamericanes nascut a finals dels anys 30 que combina estils com el gospel, el blues o el jazz i, originalment, relatava experiències de la comunitat negra dins de la societat nord-americana.

<sup>4</sup> El soul és un gènere musical descendent de l'R&B i el gospel que va nàixer entre els anys 50 i 60 entre les comunitats afroamericanes posicionant a les veus com a instrument principal i que, a diferència dels anteriors estils, escapa un poc de l'àmbit religiós.

<sup>5</sup> El funk és un gènere musical que naix a mitjans dels anys 60 impulsat principalment per músics afroamericans. Es nodrix de l'R&B, el soul, el jazz i els ritmes llatins deixant molt més protagonisme a la base rítmica (percussions i baix elèctric) reduint l'importància de la melodia.

<sup>6</sup> Sensació rítmica i expressiva creada per la interacció de la secció rítmica d'una banda. El terme s'utilitza sovint en gèneres com el jazz, el soul, o el funk.

Cal esmentar que el concepte de “discoteca” es va crear dins de l’Era Disco. Com aquesta música s’utilitzava per a ballar, desinhibir-se, expressar-se, etc., i a més a més, era popular entre col·lectius poc acceptats, es desenvolupava dins dels clubs creant una nova cultura amb les discoteques com a localització principal. Hui en dia el terme i el concepte de “discoteca” perdura encara que haja anat adaptant-se a diversitat d’estils musicals i a ambients molt diversos. Sense dubte, la discoteca més important de l’Era Disco estava a Nova York i prenia per nom Studio 54. Allí es mesclava gent de tota mena sense importar, per exemple, l’estatus social podent trobar a estrelles del món de la música o de la televisió i a públic general en un mateix local.

Dins d’aquesta cultura de clubs hi havien figures importantíssimes a banda dels grups que componien i gravaven les cançons. Els DJ (*disc jockeys*) feien una feina imprescindible escampant estos temes per les orelles de tots els assistents a les festes convertint-los en autèntics èxits. Entre ells destaquen Walter Gibbons, David Mancuso o Larry Levan.

Pel que fa a les bandes i als artistes que conformen el panorama disco nord-americà destaquen Chic, amb temes com *Good Times* (1979), Earth, Wind & Fire amb temes molt coneguts com *September* (1979) o *Boogie Wonderlands* (1979), Donna Summer amb cançons mítiques com *Hot Stuff* (1979) i els carismàtics Village People amb temes que hui en dia són coneguts per tothom com *Y.M.C.A* (1978) o *In the Navy* (1979). Esta llista podria ser interminable, l’Era disco va regalar al món infinitat d’èxits musicals i de bandes que han passat a la història com a llegendes referents per la música pop que s’ha fet des d’aquells temps. Cal remarcar que tots els temes esmentats pertanyen a l’època gloriosa i comercial del gènere, però és molt recomanable explorar la música disco dels inicis del gènere on també es poden trobar autèntiques joies com el *Can’t get enough of your love babe* (1974) de l’espectacular cantant Barry White.

Fora del territori nord-americà també s’estengué la “febre disco” aplegant fins a Europa, donant lloc a l’Eurodisco. Ens deixaria grups històrics com ABBA (des de Suècia) amb un gran nombre de cançons molt famoses com *Gimme! Gimme! Gimme! A Man After Midnight* (1979) o *Dancing Queen* (1976). Un altre grup de l’Eurodisco que no es pot oblidar és Boney M (des d’Alemanya) amb temes que no poden faltar en qualsevol festa com *Daddy Cool* (1976) o *Rasputin* (1977). Ací la llista de grans èxits i de grans artistes també podria ser interminable, així que es recomana l’endinsament dins d’aquest corrent europeu de la música disco.

Per a finalitzar i acabar de situar-nos de manera general en el panorama disco cal destacar que va ser un gènere molt potent i, a la vegada, molt efímer. Després de la seua explosió comercial a finals de 1977 amb l’estrena de la pel·lícula *Saturday Night Fever* (Badham, 1977) el gènere visqué els seus millors anys, però hi hagué una sobreexplotació comercial massiva que portà al fet que sorgiren corrents d’odi molt potents. En 1979 comença el fort declivi de l’Era Disco amb la *Disco Demolition Night*, la



qual tractarem després amb més profunditat. Encara que durara pocs anys, la música disco s'ha mantingut al llarg de la història i ha donat lloc a altres gèneres com la música electrònica, l'EDM<sup>7</sup>, el house<sup>8</sup> o el hip-hop.

## 2.1. - La *Blaxploitation*

La música disco i el cinema han sigut dos arts que al llarg de la seua història s'han trobat de diverses maneres diferents, però sempre causant impacte. En el primer corrent cinematogràfic que es va introduir com a banda sonora aquest estil va ser en la *Blaxploitation*, però no ho va fer sola, la música soul i el funk, precursors del disco, també estan molt presents.

El terme *Blaxploitation* està format per les paraules *black* i *exploitation*. Aquest segon fa referència al cinema d'explotació, és a dir, pel·lícules sensacionalistes, escandaloses i provocadores que tenen l'objectiu de traure diners aprofitant modes passatgeres o explorant els límits de la censura. Solen abraçar-se a una comercialitat oportunista i molt descarada en moltes ocasions, donant lloc a moltes produccions de baixa qualitat sent productes de sèrie B o sèrie Z.

En este cas el cinema d'explotació es mescla amb el col·lectiu afroamericà (en temps de l'auge del moviment *Black Power*) i s'aconsegueix portar-lo a una dimensió més cuidada donant lloc a la *Blaxploitation*. Va ser un gènere que agrupava pel·lícules d'estils i de qualitats molt diverses<sup>9</sup>, però totes tenien en comú un fort arrelament social que mostrava de manera molt crua i realista la vida en els guetos<sup>10</sup> afroamericans. A més d'això, es van trencar barreres a escala mundial posant sobre la palestra a protagonistes de rassa negra molt allunyats de l'estereotip blanquejat que portava representant-se en les obres cinematogràfiques produïdes fins al moment. Un cinema fet per afroamericans i per a afroamericans on personatges del seu mateix col·lectiu podien ser tant herois com vilans, dones empoderades, fortes i rebels, proxenetes, prostitutes, etc.

A banda de reflectir la realitat dels guetos afroamericans on regnava el triumvirat de violència, sexe i drogues, el gènere es va fer molt famós per la impressionant qualitat de les seues bandes sonores. Grandíssims artistes com Issac

---

<sup>7</sup> EDM = *Electronic Dance Music*.

<sup>8</sup> Estil de música electrònica de ball precursor d'altres com el *Dance* o el *Techno* que es basa en un patró rítmic de quatre per quatre caracteritzat per un bombo greu i marcat.

<sup>9</sup> Es produïren més de 200 títols dins de la *Blaxploitation*.

<sup>10</sup> Segons l'Acadèmia Valenciana de la Llengua: barri o suburbi habitat per un grup social minoritari.

Hayes, Curtis Mayfield, James Brown, Barry White o Marvin Gaye eren els encarregats de compondre i interpretar els temes que acompanyen a la *Blaxploitation*.

El gènere arranca amb la pel·lícula *Sweet Sweetbacks Baadasssss Song* (Van Peebles, 1971) que conta la història d'un jove orfe que es cria en un prostíbul i és assetjat per agents de policia racistes en Els Àngeles. El *film* va ser rodat en dènou dies i estava finançat pel mateix director i per l'actor afroamericà Bill Cosby. Ningú donava res per ella, ja que estava repleta d'escenes i temàtiques molt controvertides per al cinema del moment, però finalment acabà sent un èxit que arrebegà més de 10 milions de dòlars. Es tractava d'una pel·lícula salvatge, violenta, desvergonyida, plena d'incorreccions polítiques i repleta de sexe.

Poc després s'estrenaria *Shaft*<sup>11</sup> (Parks, 1971) rebaixant un poc el to de l'anteriorment comentada *Sweet Sweetbacks Baadasssss Song*. Així i tot, és considerada una de les millors produccions d'aquest corrent cinematogràfic. La pel·lícula conta la història de John Shaft, un detectiu privat de Harlem contractat per un gàngster blanc per a resoldre el segrestament de la seua filla. El *film* va convertir al seu protagonista en un model de conducta i en una icona d'estil, però la seua senya d'identitat va ser la seua banda sonora d'Isaac Hayes. El tema principal, *Theme from Shaft* (Isaac Hayes, 1971), va aplegar al número u de les llistes de vendes als Estats Units i tant aquest tema com l'àlbum de la banda sonora li donaren a Hayes tres premis *Grammy* (millor arranjamnt instrumental, millor producció discogràfica i millor banda sonora original) i un premi *Oscar* a la millor cançó.

De la *Blaxploitation* també destaquen pel·lícules com *Superfly* (Parks Jr., 1972) que tracta les desventures d'un camell elegant de Harlem a punt de donar el seu últim gran colp abans de retirar-se. Ací l'encarregat de la banda sonora va ser Curtis Mayfield, un dels noms més importants en la música d'aquest gènere cinematogràfic. Per a la pel·lícula va compondre l'àlbum *Super Fly* (Curtis Mayfield, 1972), el qual és considerat com una de les millors bandes sonores de la *Blaxploitation* sent inclús més famosa que la pel·lícula.

No es pot abandonar el gènere sense nomenar a Pam Grier, una de les artistes femenines que encarnaren papers protagonistes com a dona independent i rebel. *Coffy* (Hill, 1973) és la pel·lícula més famosa de l'actriu en clau feminista. Conta la història d'una infermera que a les nits es dedica a lluitar contra narcotraficants a la cerca de venjar-se per l'addicció a les drogues de la seua germana. Una altra pel·lícula important amb una dona protagonista és *Cleopatra Jones* (Starrett, 1973) protagonitzada per l'actriu Tamara Dobson. En este cas es conta la història d'una agent especial del govern nord-americà que té la missió de lluitar contra una narcotraficant turca.

---

<sup>11</sup> En Espanya va rebre el nom de *Las noches rojas de Harlem*.

La *Blaxploitation*, d'igual manera que la música disco o qualsevol dels corrents nascuts als anys 70, va ser un gènere amb una vida curta. El seu final es marca amb l'estrena de la pel·lícula *Car Wash* (Schultz, 1976) on el cine que va de la mà de la música disco comença a agafar un to més comercial. Hui en dia aquest cine de factura afroamericana no passaria els estàndards de qualitat exigits, es qualificarien de vulgars. Però encara queden directors com Quentin Tarantino que amb pel·lícules com *Jackie Brown* (1997) o *Django Unchained* (2012) agafen un poc de l'essència de la *Blaxploitation*, però ni molt menys es poden ficar dins del gènere.

## 2.2. - El revulsiu comercial

Poc després de declarar-se el final de la *Blaxploitation*, la música disco visqué els seus anys més gloriosos amb el cine com a coprotagonista. En desembre de 1977 s'estrenava en els Estats Units la pel·lícula *Saturday Night Fever* que, de manera sorprenent, va fer esclatar la "febre disco" i va catapultar el gènere a convertir-se en tota una revolució social, cultural i comercial. El *film* comptava amb un jove John Travolta com a actor principal i amb uns Bee Gees, que començaven a recuperar fama, com a encarregats de fer la banda sonora original. Tots estos temes es tractaran amb molta més profunditat durant el treball.

Aquesta pel·lícula va fer que la música disco s'estenguera a cada racó de les ciutats donant lloc a que la indústria discogràfica explotara al màxim les enormes possibilitats del gènere. Va deixar de ser una música pròpia de col·lectius marginals o poc acceptats per a ser escoltada per tothom. Les ràdios també s'impregnaren de música disco i es compongueren temes mítics de l'època que hui en dia encara segueixen sonant per tot arreu i són considerats joies de la història musical. Per posar un exemple, *I Will Survive* (Gloria Gaynor, 1978) és un tema que, a banda de ser un himne de discoteca, és considerat com un dels himnes d'un dels col·lectius més castigats de la història: la comunitat homosexual.

Luis Lapuente en el seu llibre *La Historia de la Música Disco* ens deixa estes paraules que resumixen què passa amb el cinema amb la música disco com a banda sonora a partir de l'explosió del gènere amb *Saturday Night Fever* com a abanderada:

*A partir de este hilo sincretista, surgido como un formidable revulsivo comercial que encajó la estética disco como un producto de consumo apto para todos los públicos, Hollywood produjo en poco tiempo decenas de películas, muchas de ellas auténticos subproductos de usar y tirar, que terminaron agotando el filón y confluyeron, paradójicamente, con los más descarnados enemigos del género, en la debacle del movimiento disco, a principios de los años 80. Las que siguen fueron algunas de las más reconocidas y comerciales producciones cinematográficas de la época. (Lapuente, 2017, p.53)*

Alguns d'aquests títols del cinema disco, els quals van de la mà de grans bandes sonores, són: *Roller Boogie* (Lester, 1979), *Can't stop the music*<sup>12</sup> (Walker, 1980), *Fame* (Parker, 1980), *American Gigolo* (Schrader, 1980), *Flashdance*<sup>13</sup> (Lyne, 1983) o *Boogie Nights* (Thomas Anderson, 1993).

Tot i això, la música disco s'infiltrà en molts més llocs que en el cinema i el seu èxit va ser el que acabaria sucumbint-la. Vista la gran tirada comercial que tenia, els empresaris començaren a posar-li l'etiqueta "disco" a tota mena de productes i ràpidament sorgiren corrents de sobreexplotació. Milers de grups tocaven i componien música disco i es generà moltíssima música de molt baixa qualitat entre tots els grans èxits que s'estaven produint.

La sobreexplotació fou tan gran en tots els àmbits que es crearen moviments molt forts en contra de la música i de la cultura que s'havia creat entorn del disco. Estrelles de la música, de la televisió, del cinema, etc., ajudaren a expandir aquest odi generalitzat entre la massa social. En 1979, només dos anys després de l'estrena de *Saturday Night Fever*, tenia lloc la *Disco Demolition Night*, moment en què tot comença a enfonsar-se.

Selene Moral en el seu article *Disco Inferno: 40 años del fin de la música disco* ens resumix perfectament què va passar per a que un 12 de juliol de 1979 començara la debacle de la música i la cultura disco:

*Finalmente, el 12 de julio de 1979 la música disco murió. Fue el día del "Disco Demolition", un evento un tanto macabro auspiciado por el dj y presentador de radio Steve Dahl. Él y otros colegas de profesión comenzaron una campaña radiofónica contra la música disco y lograron convocar a sus oyentes y seguidores (en su mayoría hombres blancos) a una quema masiva de vinilos de música disco bajo el lema "Disco sucks" (la música disco apesta). Fue en el estadio de béisbol de Comiskey Park (Chicago) durante el descanso de un partido y acabó en un caos absoluto con gente invadiendo el campo, asientos arrancados de las gradas y la policía antidisturbios. Un episodio lamentable. (Moral, 2019)*

Eixe dia no només s'atacà al disco, sinó que també fou una reacció contra els homosexuals, els afroamericans, el feminisme i la població llatina. Aquells que havien engendrat des dels seus orígens la cultura disco tornaven a sentir-se amenaçats. Però el gènere no morí del tot i els anys següents seguí regalant joies musicals, encara que cada any es feia més notable la seua decadència.

---

<sup>12</sup> Esta pel·lícula va ser molt polèmica perquè era un *film* pseudobiogràfic molt edulcorat del grup Village People, cosa que es va prendre com a ofensa en la comunitat homosexual i en el mateix grup.

<sup>13</sup> La seua banda sonora composta per Giorgio Moroder va guanyar un Globus d'Or, un Grammy i un Oscar a la millor cançó pel seu tema homònim interpretat per Irene Cara.

Després de mostrar de manera general la història de la música disco i les seues intrusions en el cinema, s'analitzarà la pel·lícula que va iniciar la revolució comercial i va regalar al gènere els seus millors anys: *Saturday Night Fever*.

### 3. SATURDAY NIGHT FEVER

El 17 de desembre de 1977 es va estrenar a les grans pantalles d'Estats Units una pel·lícula que marcaria una època i que deixaria una important empremta en la història amb la música disco com a abanderada. Va suposar un fenomen cultural i comercial tan gran que arreu de tot el món s'estengué la "febre" de l'estètica i la moda dels hedonistes clubs de l'escena disco. Un espectacle cinematogràfic i musical que baix la icònica imatge de John Travolta amb vestit blanc i ballant al ritme dels temes dels Bee Gees rep el nom de *Saturday Night Fever* (en valencià Febre del Dissabte Nit) (fig.1).

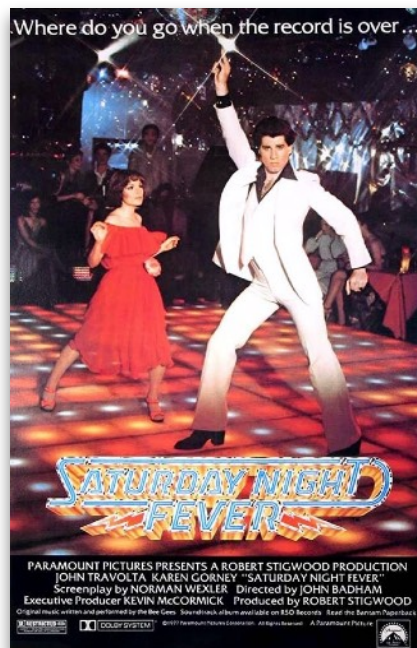


Fig. 1 Cartell de la pel·lícula.

Font: [pinterest.es](https://www.pinterest.es)

Com s'ha comentat anteriorment al treball, *Saturday Night Fever* va ser tot un revulsiu comercial per a un estil de música i una estètica que poc abans de l'estrena pareixia passada de moda. Però, de manera totalment inesperada, va acabar sent un revolució cultural que va generar molts milions de dòlars en taquilla. També va deixar un legat musical increïble amb la seua banda sonora, on el grup britànic Bee Gees va

aconseguir fins a quatre números u a les llistes americanes que hui en dia s'escolten com a himnes de l'època de més esplendor de l'Era Disco.

La pel·lícula conta la història d'un jove italo-americà de 19 anys resident al Brooklyn dels anys 70, Tony Manero. Ell treballa en una tenda de pintures durant tota la setmana esperant les nits dels dissabtes per a visitar amb la seua colla d'amics la discoteca 2001 Odyssey on es convertix en l'absolut rei de la pista de ball buscant evadir-se de la dura realitat en la qual viu. Allí coneixerà a Stephanie Mangano, una xica un poc més major que ell que busca escapar de Brooklyn a Manhattan mitjançant la seua carrera com a ballarina.

Encara que el personatge protagonista de Tony Manero representa una figura icònica de l'època, el seu grup d'amics reflecteix el caràcter, els costums i la forma de ser dels joves italo-americans del Brooklyn dels anys 70, aspecte que es tractarà més avant en aquest treball. Ells són: JJ, amb caràcter impetuós i amb molt mal geni; Guzz, benintencionat però sempre inoportú; Joey, el bromista que aporta la part més humorística de la colla i (per últim) Bobby C., el més fanàtic i problemàtic. Altres personatges que també estan carregats de simbolisme i tenen una gran importància són Annette i Stephanie Mangano. Annette és una xica obsessionada amb Tony que servix com a representació de rols i situacions associades a la figura de la dona en l'època. En canvi Stephanie Mangano és un component clau en un dels punts més importants de la pel·lícula, l'evolució de Tony Manero. Ell s'enamora i ella l'ajuda a veure que també deu canviar la seua realitat donant inici a una conversió molt important en el personatge protagonista.

Entre l'elenc d'actors destaca clarament John Travolta, qui a dia de hui és tota una llegenda de la història del cinema. Es tractarà la seua figura amb més profunditat més avant en el treball, en un punt dedicat exclusivament al seu paper. Cal destacar que tots els papers principals estan interpretats per actors que en aquella època no eren gens coneguts, per tant els riscos artístics i comercials eren molt elevats. És uns dels aspectes que feren que no s'apostara en absolut pel seu èxit en taquilla abans de l'estrena.

*Saturday Night Fever* no és només una pel·lícula sobre música, va anar molt més enllà. S'endinsa profundament en la realitat social del moment i mostra de manera explícita, realista i crua la part més fosca de la vida d'aquells joves. Açò va crear molta controvèrsia i gràcies a la fe de l'equip de producció en el projecte es va poder fer una obra audiovisual amb els menors filtres possibles i que servira com a mostra d'aquelles coses que es pretenien amagar en la societat americana. En el següent punt coneixerem a alguns dels integrants d'aquest equip de producció que s'enfrontaren a un projecte que popularment es veia destinat al fracàs i que, finalment, va acabar marcant una època. Kevin McCormick, productor executiu de la pel·lícula, ens deixa aquesta reflexió en el documental *Inside story: Saturday Night Fever*:

Hui en dia no es faria esta pel·lícula. Molts dels elements narratius de la història haurien passat pel filtre contemporani i s'hauria suavitzat un poc. Crec que eixe és un dels motius pel qual segueix ressonant. Tracta la crua realitat. (Uro, 2010, 00:06:30)

### 3.1. - La gestació del projecte

*Saturday Night Fever* fou un projecte molt arriscat des del primer minut. Ningú confiava en el fet que aplegara als nivells d'èxit tan grans, entre altres motius, per les condicions de la producció. I justament eixos processos fortament entrebancats de preproducció, producció, realització i postproducció van fer de la pel·lícula un fenomen cultural, social i cinematogràfic. Es tractava d'un projecte ple d'obstacles, sorpreses i riscos que no podria existir sense la figura de Robert Stigwood, el qual va catapultar les carreres de l'actor John Travolta i del grup britànic Bee Gees.

Robert Stigwood era un empresari i productor que naix a Austràlia el 16 d'abril de 1934. Des de 1954 fins al 2016, any de la seua mort, va treballar en produccions d'índole molt diversa, però sempre serà recordat per les seues aportacions als mons del teatre, la música i el cinema principalment. Les seues produccions teatrals més destacades foren *Hair*<sup>14</sup> i *Jesus Christ Superstar*<sup>15</sup> i també és molt conegut en la indústria musical per dirigir grups com Bee Gees (Fig. 2) o Cream<sup>16</sup>. Com a productor cinematogràfic destaca com a artífex de dos de les pel·lícules associades a la música: *Saturday Night Fever* i *Grease*<sup>17</sup> (Kleiser, 1978).



Fig. 2 Els Bee Gees (Maurice, Barry i Robin Gibb) amb Robert Stigwood, situat a la dreta. Font: [theguardian.com](http://theguardian.com)

<sup>14</sup> Musical o òpera *beat* que retracta la cultura *hippie* dels anys 60 a Estats Units.

<sup>15</sup> Òpera rock que tracta els últims set dies de la vida de Jesús de Nazaret.

<sup>16</sup> Trio de pop-rock britànic dels anys 60 que instauraren el concepte de *power trio* (guitarra, baix i bateria).

<sup>17</sup> Pel·lícula musical amb John Travolta i Olivia Newton-John com a protagonistes que ha quedat per a la història com una obra de culte en el gènere.

A mitjans dels anys 50 es muda al Regne Unit on forma una agència teatral que el portaria a conèixer a la persona que el faria convertir-se en productor musical (en l'àmbit d'empresa, no en l'àmbit artístic). Aquest és John Leyton, el qual era actor al servei de Stigwood i que aplegaria a ser un cantant i ídol de les joventuts gràcies al fet que aquest apostà per ell. Amb el treball amb Leyton també va crear un nou model financer dins de la indústria musical i discogràfica: autofinçar la producció d'àlbums per a després cedir els drets de distribució a discogràfiques més grans a canvi d'un percentatge dels beneficis. Un model 100% revolucionari que li va permetre donar una carrera i un nom a molts artistes joves.

El 1966 revoluciona el pop-rock britànic amb el seu treball amb la banda Cream, on coneix entre altres al gran Eric Clapton, el qual era el guitarrista i cantant d'aquesta formació. Stigwood va produir el primer àlbum de la banda aconseguint un gran èxit en el panorama musical del moment. A la vegada, també va treballar amb bandes tan importants com The Who<sup>18</sup>, produint temes emblemàtics com el famós *Substitute* (1966).

Un any després va unir la seua empresa amb NEMS fusionant-se així amb altre reputat empresari de la indústria discogràfica, Brian Epstein, famós per ser el mànager dels Beatles. Poc després d'aquesta fusió Epstein mor de sobredosis i Stigwood es veu obligat a formar la seua pròpia productora en solitari, la RSO (Robert Stigwood Organisation). Açò va ser un gran punt d'inflexió en la seua carrera, donat que amb aquesta productora arribaria a treballar amb estrelles mundials del calibre de David Bowie, Eric Clapton o els Bee Gees entre altres. També s'introduí en el món dels espectacles de Broadway amb el musical *Hair*.

Després continua la seua aventura en el teatre i llança *Jesus Christ Superstar* en 1971 portant-la dos anys més tard al cinema. Junt amb The Who va fer realitat l'òpera rock *Tommy*<sup>19</sup> (Russell, 1975) a la vegada que va ser una peça importantíssima en la recuperació de la carrera d'un Eric Clapton enfonsat en les drogues. Una altra banda que ressorgí gràcies a ell van ser els Bee Gees, que formen part de l'equip artístic de la pel·lícula que ací tractem, *Saturday Night Fever*. Aquesta mateixa pel·lícula i *Grease* marquen el seu punt més alt com a productor cinematogràfic, treballs pels quals passarà a la història.

La seua complicitat amb els Bee Gees era tan gran que el fill d'un component del grup va ser qui va fer pública la seua mort el 4 de gener de 2016, amb 81 anys.

---

<sup>18</sup> Banda britànica de rock, psicodèlia i *hard* rock formada al 1963 impulsor del gènere de la òpera rock. Són considerats una de les millors bandes de la història del seu gènere.

<sup>19</sup> *Tommy* conta la història d'un xiquet autista, sord, mut i cego que gràcies a les seues característiques singulars aconsegueix ser una estrella del joc *pinball*.



Una volta coneguda una part de la història i del gran llegat d'una figura fonamental en *Saturday Night Fever* com és Robert Stigwood, es pot començar a tractar la gestació d'aquest projecte.

Tot comença en 1971 amb les proves del càsting per al paper principal de l'espectacle teatral *Jesus Christ Superstar*, al qual es va presentar un jove John Travolta. Ací és on Robert Stigwood, productor d'aquesta obra, coneix al jove actor nord-americà. Travolta no aconseguiria emportar-se el paper de Jesucrist per a l'obra, però Stigwood es va fixar molt en ell i, com gran aficionat al talent jove, continuà fixant-se en la seua carrera a partir d'aquell encontre. Va veure en ell una gran estrella del espectacle per al futur.

Cinc anys després, el productor va tornar a veure a Travolta en una sèrie de televisió anomenada *Welcome Back, Kotter*<sup>20</sup> (Kaplan, Sacks i Meyerson, 1975-1979) on interpretava el paper de Vinnie Barbarino<sup>21</sup> (Fig. 3). Aquell mateix any, el desembre de 1976, l'actor anunciava un sorprenent contracte firmat amb la productora d'Stigwood, la RSO. El mateix Robert Stigwood afirma que va veure en ell una gran estrella i li va oferir la participació en tres pel·lícules per uns 935.000 dòlars. D'aquestes tres produccions les més destacades per les carreres del productor i de l'actor acabarien sent les mítiques *Saturday Night Fever* (Fig. 1) i *Grease* (Fig. 4).



Fig. 3 Personatges principals de *Welcome back, Kotter*.  
Font: [pinterest.es](https://www.pinterest.es)

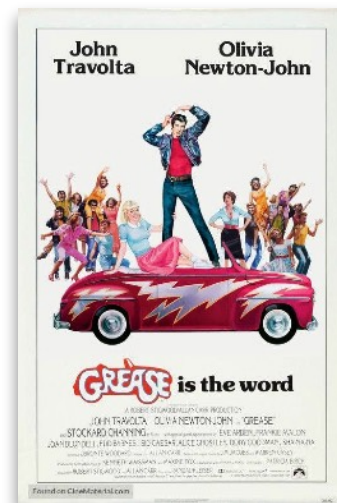


Fig. 4 Cartell de *Grease*.  
Font: [cinematerial.com](http://cinematerial.com)

Una vegada tenia la seua aposta de futur faltava buscar projectes que pogueren catapultar la seua figura. Per casualitat, Stigwood va llegir un article de la revista *New*

<sup>20</sup> *Sitcom* emesa en la cadena de televisió nord-americana ABC entre 1975 i 1979 que es desenvolupa en una classe de recuperació on es viuen les peripècies d'un professor i els seu alumnat .

<sup>21</sup> Cal destacar que aquest personatge també és italo-americà, com Tony Manero en *Saturday Night Fever*.

*York Magazine*<sup>22</sup> escrit pel periodista Nik Cohn<sup>23</sup> que li va donar la clau, “*Tribal Rites of the New Saturday Night*” (Fig. 5)(en valencià Ritus tribals de la nova nit del dissabte), publicat el 7 de juny de 1976.

L'article tracta les experiències de Vincent (qui més avant acabaria sent Tony Manero en la gran pantalla), un jove italo-americà que passa de ser un humil treballador de Brooklyn a ser el rei de la pista de ball els dissabtes per la nit. Per a poder escriure aquest article amb fidelitat, Nik Cohn junt amb l'il·lustrador James McMullan seguien durant una nit a un jove durant el seu temps d'oci durant un dissabte. D'aquesta manera podrien mostrar com era el nou món de les discoteques, la música de ball i la moda característica d'aquells joves. També es pretenia mostrar la vida dels personatges més enllà de la festa i la música disco, els quals eren la via d'escapament per a joves que vivien durant sis dies a la setmana una realitat que poc tenia a veure amb l'hedonisme i la fantasia de les nits dels dissabtes.

Matías Bauso, redactor del diari digital argentí *Infobae*, ens deixa la següent afirmació en el seu article *El artículo que inspiró a “Fiebre de sábado por la noche”: la historia del fraude periodístico que provocó un fenómeno global*, publicat el 7 de juny de 2021:

*El tema es una especie de clásico periodístico: el estudio de las nuevas costumbres de los adolescentes y jóvenes en las que se mezcla el registro literario, la información periodística y hasta el análisis antropológico. Textos que no están dirigidos a sus protagonistas, sino a lectores maduros que acceden así a un mundo desconocido.* (Bauso, 2021)

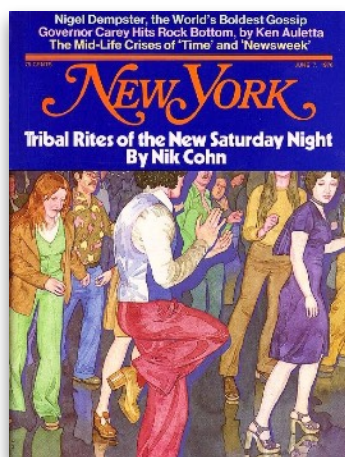


Fig. 5 Portada de l'article de Nik Cohn en la revista New York.

Font: [pinterest.es](https://www.pinterest.es)

<sup>22</sup> Revista novaiorquesa nascuda com a suplement dominical del *New York Herald Tribune* que s'independitza per a ser la competència de la revista *New Yorker* i revolucionar l'estil de l'escriptura periodística.

<sup>23</sup> Escriptor britànic considerat el pare dels articles de crítica musical i cronista de la cultura urbana exercint el seu ofici durant més de 50 anys.

En 2006, molts anys després de la publicació, Cohn va confessar que gran part de l'article era totalment inventant. Es va permetre la seua publicació perquè en aquella onada del Nou Periodisme de Nova York (i en plena guerra de competència entre les revistes *The New Yorker* i *New York*) es feia tot amb molta urgència i açò afectava en una falta de rigor a l'hora de revisar la veracitat de la informació. Luis Lapuente ens deixa aquestes paraules en el seu llibre *Historia de la Música Disco*:

*Cohn vendió el artículo en su momento como un reportaje basado en sus propias experiencias directas con los caracteres retratados en el texto, más tarde admitió que se trataba de una ficción que pretendía reflejar la efervescencia de la escena disco local. Cohn, [...] viejo devoto del imaginario mod<sup>24</sup>, reflejó en sus personajes la misma actitud orgullosa ante su imagen, ese sentimiento de pertenecer a un grupo [...], consciente de su masculinidad, de su elegancia, de su devoción por una estética especial en el modo de vestir y de moverse, de dirigirse al sexo femenino, de bailar. (2017, p.52)*

La productora d'Stigwood va comprar ràpidament els drets d'aquest article veient de manera clara que la seua adaptació cinematogràfica amb John Travolta com a protagonista seria tot un èxit. Així i tot, des de fora de l'equip, es veia com un projecte cinematogràfic sense atractiu ni importància catalogant-la despectivament com a "pel·lícula passatgera".

Tampoc va donar esperances a la crítica el fet que comptaria amb un pressupost molt menor que *Grease*, la segona de les pel·lícules del contracte firmat per Travolta amb l'RSO. Aquesta tenia l'èxit assegurat, portava 10 anys representant-se a Broadway i anava a ser una pel·lícula d'estudi. En canvi *Saturday Night Fever* era una producció menys convencional i molt més independent. Fins i tot el mateix John Travolta afirma que considerava al *film* com un xicotet projecte que simplement l'ajudaria a fer-se un poc de lloc en la indústria del cine.

A més en Hollywood es comentava que Stigwood estava boig, ja que anava a finançar la pel·lícula amb capital propi. Era una producció pagada íntegrament per ell amb un pressupost d'uns 3 milions de dòlars<sup>25</sup>, que depenia d'un jove actor de televisió en el que ningú confiava i que desenvolupava la seua trama envoltada d'una cultura i una música que es veien passades de moda. Però Stigwood ja havia demostrat ser molt intel·ligent en les apostes de màxim risc portant a l'èxit a joves artistes i fent d'espectacles compromesos grans obres molt aclamades pel públic com el musical *Hair*.

---

<sup>24</sup> Subcultura que s'originà a finals dels anys 50 en Anglaterra i que estava conformada per joves de classe mitjana que vestien de forma impecable, anaven a la moda, escoltaven música afroamericana i tenien com a vehicle identitari les motocicletes Scooter, Lambretta o Vespa.

<sup>25</sup> Acabaria tenint una recaptació mundial de 237 milions de dòlars.

Una vegada adquirits els drets de l'article de Nik Cohn, es començà a formar l'equip de producció i ací Stigwood també va fer apostes de joventut. Va prendre una decisió molt important oferint el lloc de productor executiu a Kevin McCormick (Fig. 6), amb qui ja havia treballat en projectes anteriors però donant-li sempre el càrrec d'ajudant de producció. McCormick tenia tan sols 23 anys, cosa que feia que aquesta producció fora tot un repte per a ell i més sent conscient que la seua primera feina era trobar un director i un guionista que portaren l'article a la gran pantalla.

El productor executiu va iniciar la seua feina visitant totes les agències de representants dels actors de cine de Hollywood amb la proposta de convertir l'article en una obra cinematogràfica. Cap agent confiava en el seu projecte, però, a punt de tornar a Nova York va rebre la confirmació de què hi havia un director interessat en la seua proposta. Aquest era John Avildsen (Fig. 7), qui estava a punt d'estrenar la seua nova obra, la primera entrega de la saga *Rocky*<sup>26</sup>. Aquesta també era una obra de baix pressupost que acabaria sent altre clàssic de la història del cinema guanyant 3 premis *Oscar* inclosos els de millor pel·lícula i millor direcció.

John Avildsen<sup>27</sup> es reuní amb Stigwood i McCormick després de fer un visionat de la pel·lícula *Rocky*, la qual va deixar patent la validesa del director. En aquest encontre perceberen certa complicitat entre tots i només faltava veure com congeniaven el protagonista John Travolta i Avildsen. Els dos tingueren uns primers encontres prou satisfactoris i finalment es decidí la contractació formal de John Avildsen com a director de *Saturday Night Fever*.

Per altra banda s'havia de trobar un guionista capaç de portar l'article al món cinematogràfic. Va ser el nou director qui va proposar a un guionista amb qui ja havia treballat anteriorment i que veia en ell la persona perfecta per a aquest projecte. Es tractava de Norman Wexler<sup>28</sup> (Fig. 8), un escriptor famós, entre altres, per patir un trastorn bipolar, cosa que el convertia en una persona difícil i molt peculiar amb la qual treballar. Abans de *Saturday Night Fever* el seu millor guió va ser el del llargmetratge *Serpico*<sup>29</sup> (Lumet, 1973), molt aclamat per la crítica, però aquest èxit de Wexler tenia poca relació amb la temàtica que anava a tractar-se en *Saturday Night Fever*. Igualment, Stigwood va confiar plenament en ell contractant-lo per a formar part del projecte.

---

<sup>26</sup> Saga cinematogràfica dedicada al món del boxeig popularitzada per l'actor, guionista, director i productor nord-americà Sylvester Stallone.

<sup>27</sup> Cal destacar que després de *Rocky* només va aconseguir un èxit notable amb la saga *The Karate Kid*.

<sup>28</sup> La seua personalitat i la bipolaritat el portaren a protagonitzar grans escàndols com ser arrestat per l'FBI per dir que estava planejant l'assassinat del president nord-americà Richard Nixon en 1972.

<sup>29</sup> Pel·lícula policíaca *neo-noir* de 1973 protagonitzada per Al Pacino que tracta la història d'un policia lleial als seus principis dins d'un cos replet de corrupció.

Quan Norman Wexler va entregar la primera versió del guió tots es quedaren perplexes, va tindre una gran acollida entre l'equip. Tots coincidien en el fet que reflectia contínuament la crua realitat sense suavitzar cap detall amb filtres o amb elements que maquillaren la forma de ser i de viure dels joves d'aquella època. Un dels elements que destacaven l'autenticitat del guió era la gran quantitat de paraules que hi havia en els diàlegs. John Travolta en una entrevista del 1977 que apareix al documental que anteriorment hem nomenat (*Inside Story: Saturday Night Fever*) ens deixa aquestes paraules al respecte: "El guió y el personaje son muy auténticos. El lenguaje que se utiliza en esta película es necesario para reflejarlos apropiadamente. Si se censurara quedaría muy falso." (Uro, 2010, 00:19:41)

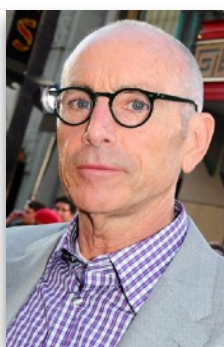


Fig. 6 Kevin McCormick.  
Font: [fandango.com](http://fandango.com)



Fig. 7 John Avildsen.  
Font: [vozdeamerica.com](http://vozdeamerica.com)



Fig. 8 Norman Wexler.  
Font: [mubi.com](http://mubi.com)

Encara que hi havia un ambient de triomf generalitzat en veure el guió de Wexler, hi havia una figura molt important que no estava gens convençut amb aquest. El director John Avildsen, impulsat pel seu èxit amb *Rocky*, pretenia canviar per complet el to de la pel·lícula. Va censurar i va replantejar moltíssims elements del guió i fins i tot va acomiadar a Norman Wexler de l'equip fent que el guió passara per tantes mans que es va deformar per complet. Ja no tenia res a veure amb la primera versió que tant va agradar a l'equip, els pareixia horrible.

Avildsen pretenia transformar-ho tot fins al punt de proposar un canvi radical en l'elenc d'actors per fer un *film* més dur allunyant-se de l'estètica jove que es pretenia adquirir en un principi. També volia fer canvis en la banda sonora de la pel·lícula substituint al grup Bee Gees, el paper dels quals es tractarà de manera més detallada en el punt número quatre d'aquest treball. Aquests fets descontentaren moltíssim al productor Robert Stigwood i hagué de convocar una reunió urgent amb el director i el productor executiu.

En aquest encontre Avildsen va rebre dues notícies de la mà d'Stigwood, una molt bona i altra més dolenta. A un mes de començar el rodatge i amb notables diferències en la concepció del projecte entre el productor i el director, Avildsen va ser nominat als premis *Oscars* per *Rocky* i, a la vegada, va ser acomiadat del projecte de *Saturday Night Fever*. Per tant es va tornar a treballar amb la idea original de Norman

Wexler i s'havia de buscar un nou director ràpidament que acceptara treballar baix les condicions de la història que mostrava el guió.

Kevin McCormick va pensar en John Badham (Fig. 9), un director amb molt poca experiència en el cinema però molt ben posicionat en el món dels directors de televisió. La seua anterior i primerenca experiència en el cinema, *The Bingo Long Travelling All Stars & Motor Kings*<sup>30</sup> (Badham, 1976), va estar rodejat de polèmiques i seriosos problemes com que el seu protagonista abandonara el plató per diferències amb el director. Just abans de rebre l'ofertament de *Saturday Night Fever*, Badham acabava d'abandonar una superproducció de 18 milions de dòlars anomenada *The Wiz*<sup>31</sup> (Lumet, 1978) per diferències entre ell i la productora. Per tant s'enfrontava a una producció molt menor, però que posseïa un atractiu molt gran per a ell tant en matèria de guió com de banda sonora.

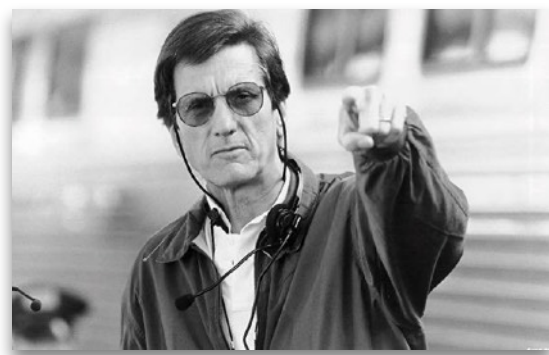


Fig. 9 John Badham.  
Font: imdb.com

Després de posar-se a treballar amb Badham i amb una limitació de temps molt gran es van prendre decisions importants com els actors que envoltarien a Travolta. Es va apostar molt per joves que s'ajustaven al pressupost de la pel·lícula i que, de manera clara, afegien molts riscos per a la comercialització del projecte. Eren cares desconegudes per a l'audiència i anant de la mà de la inexperiència de l'equip de producció formaven una mescla que no resultava res atractiva per a què les distribuïdores es fixaren en el projecte.

Quedaven dos setmanes per a començar el rodatge i la producció independent d'Stigwood estava plena de problemes. No tenien distribuïdora, portaven setmanes de retard pels problemes amb el guió, la direcció i l'elenc d'actors i, a més a més, havien de buscar més de seixanta localitzacions per a portar endavant un rodatge que inicialment només disposaria de trenta-huit dies. Aplegats a aquest punt es decidí que

---

<sup>30</sup> Pel·lícula nord-americana de 1976 que es centra en la figura de Bingo Long, un bon jugador de beisbol que busca escapar de l'esclavitud fundant ell mateix un equip plantejant molts problemes per a l'associació de propietaris de clubs.

<sup>31</sup> Adaptació cinematogràfica a l'estil de la productora *Motown* de la famosa obra *El Mago de Oz* a manera de *film* musical,

hi havia una prioritat, trobar la discoteca perfecta per a què les nits màgiques de ball i música disco de la pel·lícula foren tal com l'equip ho imaginava.

En un primer moment pensaren a utilitzar la discoteca original en la qual ocorrien els fets de l'article de Nik Cohn, però en la realitat era un local fosc, amb les tarimes de la pista de ball completament desgastades i sense cap mena de decoració. Després de veure aquella localització buscaren altres discoteques per Nova York que pogueren servir per al rodatge. No tingueren sort i no trobaren cap que s'ajustara al poc pressupost del qual disposaven i que fora prou transformable per a convertir-la en una discoteca de pel·lícula.

Finalment es quedaren amb la primera opció, la discoteca original de l'article (Fig. 10), on el director John Badham va sentir una aura especial més enllà d'un local vell i decadent. En la pel·lícula la discoteca conserva el seu nom real, 2001 Odyssey<sup>32</sup>, i està situada en Bay Ridge, un barri de Brooklyn. En aquesta zona de Nova York està filmada la totalitat de la pel·lícula, sent un dels aspectes que més realisme i autenticitat aporten donat que és un dels barris on més població italo-americana es concentra. Es remarca així la intenció de l'equip de producció de crear un *film* que fora el més fidel possible a la vida i a la realitat de joves italo-americans com els de l'article de Cohn.

2001 Odyssey havia de ser transformada per complet amb molt poc pressupost, però amb enginyosos elements com posar paper d'alumini a les parets o utilitzar llums de Nadal per il·luminar i aportar profunditat s'aconseguí una discoteca digna de les nits més mítiques dels anys setanta. L'element més icònic i més costós d'aquella localització va ser la pista de ball que s'il·luminava des de baix (Fig. 11), tenint un cost de més de 13.000 dòlars. La idea de fer una pista de ball d'aquestes característiques va ser de John Badham, el qual havia vist una molt semblant en l'Alabama durant la seua infància.



Fig. 10 2001 Odyssey exterior.  
Font: [worldpress.com](http://worldpress.com)



Fig. 11 2001 Odyssey interior.  
Font: [apalachelesearch.com](http://apalachelesearch.com)

<sup>32</sup> Estava situada exactament en el 802 64th Street de Bay Ridge i després de convertir-se en 1987 en un club gay anomenat *Spectrum* va ser clausurada en 2005.

Aconseguiren fer una transformació radical portant el local a altre nivell. Desprenia un glamur, una fantasia i un ambient que la feien perfecta per a què tot fluïra de cara a l'intensiu rodatge que els esperava. Crearen la discoteca que seria la icona de tota una generació i que simbolitzaria l'estètica i la cultura la música disco de finals dels anys 70.

No solament havien de trobar la discoteca, sinó també unes seixanta localitzacions més que havien de concentrar-se en el nucli urbà de Bay Ridge. Per a poder ajustar-se al pressupost no podien ser llocs gens cars de llogar, intentant buscar sempre la cessió gratuïta. Açò s'aconseguí gràcies a la figura de John Travolta, amb qui van poder traçar una estratègia per convèncer als propietaris de la zona. Aprofitant que l'actor estava convertint-se en un ídol entre els joves, l'equip venia la idea que la seua presència en el rodatge de la pel·lícula en els seus locals podrien donar-los molt nom i molta fama. L'estratègia va funcionar i aconseguiren els seus propòsits estalviant en transports i llogaments.

Després d'un inici de projecte i d'una preproducció plena d'entrebancs havien de començar un rodatge que havia de durar tan sols 38 dies. De la mateixa manera que els processos anteriors, el rodatge tampoc s'allibera dels problemes, però és el moment en què queda patent que John Travolta era molt més que un simple actor de televisió.

### **3.2. - El fenomen Travolta**

Com s'ha pogut veure anteriorment, John Travolta era una gran aposta de joventut per part d'Stigwood. Tan sols tenia 23 anys i havia firmat un contracte per a treballar en tres produccions cinematogràfiques de magnituds més grans que les seues anteriors aparicions en programes o *sitcoms* per a la televisió. Però tindre a Travolta en el rodatge va suposar tot un fenomen, ningú s'imaginava el gran fanatisme que existia per ell entre les joventuts femenines. Va ser fonamental per a l'èxit de *Saturday Night Fever* tindre a Travolta com a estrella, encara que aquest fet també va portar problemes inesperats.

La filmació de la pel·lícula va començar el 14 de març de 1977 i de seguida es va córrer la veu per tot Bay Ridge de què John Travolta estava allí. A poc a poc l'expectació anava creixent fins al nivell de què el rodatge es va veure envoltat per una massa de gent incontrolable, en la seua majoria xiques joves (Fig. 12). Ningú de l'equip esperava que aquell actor creara tant revol i hagueren de suspendre el primer dia de rodatge. No començaven bé, però quedava patent l'impacte social que anaven a tindre la pel·lícula i el mateix Travolta.

Després dels successos del primer dia nasqué la necessitat de posar presència policial per a controlar als espectadors del rodatge i seguretat privada per a la



protecció de Travolta. El gran èxit de l'actor entre les xiques va crear una onada d'odi cap a ell per part de la massa masculina, els quals organitzaren uns quants intents d'agressió que, finalment, no quedaren en res. Quedava patent que estaven davant d'un fenomen de masses que estava portant entrebancs molt importants per a la filmació.



Fig. 12 El fanatisme per Travolta en el rodatge. Font: [ecartelera.com](http://ecartelera.com)

L'equip assegura que mai havia viscut res paregut en un rodatge i hagueren d'elaborar estratègies per a què les fanàtiques de Travolta no retardaren més la filmació. Una d'aquestes va ser disfressar a persones de John Travolta per poder arrossegat a la gent i que l'actor poguera accedir als platós sense problemes. També es van veure obligats a gravar les escenes d'exterior a hores en què l'afluència de gent al carrer fóra mínima, com són la nit o la matinada.

Però la popularitat que Travolta va aportar a la filmació de la pel·lícula no només va aplegar a les xiques adolescents. Les joventuts autòctones del barri de Bay Ridge també estigueren presents al rodatge provocant temor entre l'equip per la seua coneguda actitud dominant i agressiva. Aquests supervisaven contínuament el rodatge perquè volien que el seu barri es reflectira amb total autenticitat. No permetien que es posara cap tipus de filtre en les interpretacions que, al cap i a la fi, consistien a reencarnar les figures d'ells mateix, joves italo-americans de barri.

No obstant això, hi hagué problemes més grans com fou la intervenció de la Màfia de Bay Ridge, impulsats també per la fama del rodatge i la presència de Travolta. Intentaren sabotejar el rodatge aplegant a llançar un *cocktail molotov* contra la discoteca 2001 Odyssey i buscant extorsionar a l'equip. Finalment es van veure obligats a pagar als mafiosos per a què la filmació poguera continuar sense més entrebancs.

Una vegada arreglaren els problemes amb la Màfia i aconseguiren controlar el fanatisme que despertava la figura de Travolta, pareixia que el rodatge podria portar-se a la fi amb normalitat. Però l'actriu i novia de Travolta en aquells moments, Diana

Hyland<sup>33</sup> (Fig. 13), patia un càncer de mama i durant el rodatge va empitjorar la seua situació. Dos setmanes després de començar a rodar l'actor hagué d'abandonar el rodatge per a passar els últims dies amb Diana donat que li havien advertit que li quedaven pocs dies de vida. Ells ja foren conscients de la situació de malaltia de l'actriu durant la preproducció, però ella confiava plenament en el projecte de *Saturday Night Fever* en favor de la carrera de Travolta i l'animà a continuar treballant. Finalment, després de passar els últims dies de vida amb ella, Diana Hyland va morir el 27 de març de 1977.

Aquest fet va suposar un colp emocional molt dur per a John Travolta i afegia més problemes a una producció plena d'entrebancs i sorpreses molt preocupants. L'equip temia per la continuïtat de la seua estrella durant el rodatge, però aquest decidí no abandonar, volia acabar la pel·lícula. Estava destrossat anímicament després de la primerenca pèrdua d'un ésser tan volgut, però quan es posava davant de les càmeres s'obligava a si mateix complir el seu paper com si res haguera passat.



Fig. 13 Diana Hyland amb Travolta.

Font: laverdadnoticias.com

Per altra banda, la presència de John Travolta en la pel·lícula portava la conseqüència de patir disputes empresarials i comercials en el món de les distribuïdores. A *Saturday Night Fever* li va costar molt esforç buscar un estudi que volguera distribuir de manera comercial el seu producte, en canvi *Grease*, tingué aquest aspecte solucionat des del primer moment amb la Paramount Pictures Corporation<sup>34</sup> (els quals també acabarien sent distribuïdors de *Saturday Night Fever*).

Aquests consideraven eixe com un dels projectes més importants dels últims anys i no anaven a consentir que es perderen diners de la gran inversió que anaven a fer. L'empresa pressionava molt perquè en abril del mateix 1977 havien d'iniciar els

---

<sup>33</sup> Actriu nord-americana guanyadora d'un premi *Emmy* pel seu paper en la pel·lícula *The Boy in the Plastic Bubble*, on va treballar junt a la seua parella sentimental John Travolta.

<sup>34</sup> Productora i distribuïdora resident a Hollywood i fundada en 1912 que té un paper fonamental en els inicis de la història del cinema (i fins a l'actualitat) als Estats Units junt amb altres importants empreses del sector com *Universal Pictures* o la *Fox Film Corporation*.

assajos amb Travolta per al rodatge de *Grease* perquè la filmació començava en juny. L'equip de *Saturday Night Fever* anava amb retard per tots els problemes sorgits i era impossible que en abril quedara enregistrada tota la pel·lícula.

Sumant l'estat emocional de Travolta amb les pressions de la Paramount a l'equip provocades per la figura de l'actor, s'obté com a resultat un ambient de nerviosisme i crispació. Com a conseqüència també sorgiren tensions molt fortes per qüestions creatives entre John Badham (director), i Travolta. Un exemple fou la famosa escena del solo de ball de Tony Manero en la discoteca 2001 Odyssey al ritme del tema dels Bee Gees *You Should be Dancing* (Bee Gees, 1976). En aquest cas l'actor havia preparat minuciosament i amb moltes hores d'assajos el ball de l'escena i, a l'hora de muntar, Badham decidí substituir l'escena per un pla curt d'un sol moviment del personatge.

Travolta no acceptava el canvi i veia amenaçat el seu èxit com a actor dins del llargmetratge, per a ell era l'escena més important de tota pel·lícula. Fins i tot va amenaçar a l'equip en abandonar el projecte, però amb la influència i el pes que tenia el seu paper per a l'èxit de la pel·lícula es van veure obligats a incloure l'escena. Finalment acabaria sent un dels moments més icònics i més recordats del *film*.

En definitiva, *Saturday Night Fever* i John Travolta no s'entendrien l'un sense l'altre, es catapultaren mútuament cap a l'èxit convertint el projecte en un fenomen especial. Era impensable que la presència d'un jove actor de 23 anys que venia del món de la televisió tinguera un impacte tan gran en una producció com aquesta. Començava, a ritme de música disco, una gran carrera en la indústria del cinema que a dia de hui encara continua.

### **3.3. - Reflexos de la societat més enllà de la música**

*Saturday Night Fever* és molt més que una pel·lícula musical, posseïx una enorme part dramàtica que amaga un gran retrat social. La història d'aquells joves de Bay Ridge va molt més enllà de la música disco i de les frenètiques festes dels dissabtes a la nit on es donava pas al hedonisme en decaïment de l'idealisme *hippie*. Eren persones de famílies humils i treballadores que utilitzaven aquestes eixides per a evadir-se de la seua realitat. No oblidem que Tony Manero, el protagonista, és un jove treballador d'una tenda de pintures del barri que s'expressa i busca una via d'escapament mitjançant el ball i la música disco. Lalo López, guitarrista de La Fundación Tony

Manero<sup>35</sup>, ens deixa aquestes paraules en el programa *Hoy por Hoy* de la ràdio Cadena Ser<sup>36</sup>:

*La música disco y Fiebre del sábado noche, que es el icono más máximo de la música disco, nació paralelamente a la cultura de clubs. Sitios en los cuales se reúnen todos los amantes de una misma música, gente muchas veces humilde porque la cultura de clubs empezó en los guetos, en Brooklyn, el Bronx<sup>37</sup>... Y entonces toda esa gente al final lo que hacían era reunirse los sábados, teniendo unas vidas bastante "pestosas" en el sentido de que estaban trabajando en sitios que no les gustaban intentando sobrevivir. No podían marcharse de casa y se reunían con sus amigos y solo se expresaban a través del baile. Es un fenómeno que yo creo que hoy en día sigue manteniéndose, o sea, llámale cultura de baile, cultura dance o lo que pasó con La Ruta del Bakalao<sup>38</sup>... (2017, 07:40)*

Durant aquesta part del treball es veurà com durant tot el *film* es presenten escenes i diàlegs que reflectixen tota mena d'actituds donant-nos una vista general de com era la societat que vivien aquells joves. Aspectes com la religió, la situació de la dona, el paper de la família, el masclisme, l'homofòbia o el racisme són objecte d'estudi mostrant-se sense cap filtre i amb ninguna por a crear controvèrsia. Cal recordar que ens trobem a finals dels anys 70, moment en el qual aprofundir en aquests temes era una feina molt delicada.

En primer lloc, es troben molts ítems dins de la pel·lícula que ens fan veure clarament les característiques de la classe social treballadora dels joves italo-americans de Bay Ridge. En la primera escena (Fig. 14), Tony Manero camina vestit amb sabates de xarol vermelles amb tacó, pantalons de campana, camisa vermella de coll de pic i una jaqueta de cuir negre portant un pot de pintura a la mà. És a dir, porta roba pròpia de les eixides d'oci de cap de setmana mentre està en l'horari laboral de la tenda de pintures i, a més a més, camina amb uns aires superbs. Amb tot açò es presenta des de la primera escena la mescla entre els dos aspectes que omplien les setmanes d'estos joves: el poc desitjat treball que els permeten eixir a les festes dels dissabtes on s'evadixen i gasten tot el que guanyen durant la setmana.

---

<sup>35</sup> Grup de música disco i *funk* nascut a Barcelona en 1996 amb l'objectiu de donar homenatge a la música que el personatge que els posa nom, Tony Manero, va portar fins el més alt a finals dels anys 70.

<sup>36</sup> Cadena de ràdio espanyola amb 96 anys d'història propietat del grup PRISA que ofereix contingut generalista i que ha aconseguit ser la més escoltada del seu sector.

<sup>37</sup> Barri de Nova York famós per una de les zones més marginals i perilloses de la ciutat on nasqué, entre altres, el hip-hop o el rap.

<sup>38</sup> També coneguda per Ruta Destroy, es tracta d'un recorregut de festa salvatge per les discoteques més populars de València dels anys 90 que durava de divendres a dilluns (72 hores) sense descans amb la música "makina" (*hard techno* i *hard trance*) com a banda sonora.



Fig. 14 Tony Manero en la primera escena. Font: [pinterest.es](https://www.pinterest.es)

La següent escena té lloc una vegada Tony aplega a la tenda de pintures i, mentre tanquen, té una interessant conversa amb el seu cap (el Sr. Fusco) on queda totalment patent l'ideal que tenien els joves sobre el futur no sabent veure més enllà de les festes dels dissabtes (00:04:40):

TONY

*Sr. Fusco, ¿puede usted darme un anticipo?*

SR. FUSCO

*El día de cobro es el lunes.*

TONY

*Ya sé que aquí se cobra el lunes, pero en todos los demás empleos es el viernes o el sábado.*

SR. FUSCO

*Y el lunes por la mañana estás sin blanca. Bebida, mujeres...*

TONY

*Oh, vamos...*

SR. FUSCO

*Revientan su sueldo el fin de semana. De esta forma, pagándote los lunes, tienes dinero para toda la semana. Puedes ahorrar algo y crearte un futuro.*

TONY

*Bah. Que se joda el futuro.*

SR. FUSCO

*No Tony, no se puede decir que se joda el futuro porque el futuro te jode a ti. Te atrapa y te hace polvo si no has hecho tus planes para afrontarlo.*

TONY

*Bueno, esta noche es mi futuro y he hecho mis planes para afrontarlo. Voy a comprarme una camisa que he visto. Es preciosa.*

SR. FUSCO

*Lo siento, no puedo hacer excepciones.*

TONY

*Ya me pedirá un favor algún día. ¡Explotador!*

Com s'ha pogut comprovar, econòmicament eren gent humil que disposava dels diners justos per a sobreviure setmana a setmana. Així i tot, el seu objectiu és guanyar més diners per a poder eixir més dies de festa sense tindre cura de les necessitats familiars. Aquestes actituds denoten un egocentrisme que va directament relacionat amb l'estereotip de joves salvatges amb un nul respecte per res que no siga la festa i el ball. Açò es pot veure en detalls com el primer moment en què agafen el cotxe per a anar a la 2001 Odyssey (00:10:34).

Un altre moment de la pel·lícula que mostra perfectament la situació de la joventut de Bay Ridge és el diàleg que mantenen Tony Manero i Stephanie Mangano en una cafeteria (00:41:30) (Fig. 15). Ella ha començat a treballar en Manhattan, un barri de Nova York amb molta millor fama que Bay Ridge, on s'enriquix en tots els aspectes. Aleshores comença a explicar-li a Tony com és tot allí deixant clar que tant la gent com la vida són molt millors. Quan veu que està presentant-li dos mons totalment diferents ell intenta defensar el seu barri, però es troba amb situacions durant la conversa que fan impossible que quede en bon lloc.



Fig. 15 Escena de Tony i Stephanie a la cafeteria.  
Font: fotograma del *film*.

El moment en què es fa més notable és quan comenten temes culturals, casos en que Tony demostra estar molt per davall d'ella. Ell queda molt avergonyit a l'hora de veure's superat per la situació, aleshores Stephanie diu una frase que deixa al descobert les pors de Tony a l'hora de plantejar-se que la seua vida i la seua realitat són més fosques del que pensa: "*Verás, se me ha ocurrido que quizá te reviente conocer una forma de vivir tan distinta de la tuya*" (00:44:50).

A partir d'aquesta frase ella li explica que busca canviar de vida camí a Manhattan intentant fer-lo reflexionar, però ell continua menyspreant les seues idees. Després, de camí a casa, Tony acaba confessant i admetent que és conscient que no pot centrar la seua vida en les nits de ball en la discoteca. Comença a descobrir-se que una part d'ell sap que deu fer una conversió per a aconseguir una vida millor i per a poder avançar fora del seu entorn social:

*Ya sé que el baile es algo que no dura siempre, solo algunos años, y me voy haciendo mayor. [...] ¿Crees que eso significa que de pronto ya no sentiré esa misma emoción por nada en la vida? ¿Es algo así? (00:46:59)*

En aquesta escena hi ha molts més detalls que accentuen les diferències entre els dos mons de Bay Ridge i Manhattan i pot ser que passen desapercebuts per al públic. Per exemple, quan Tony demana a la cambrera de la cafeteria un café i una hamburguesa amb formatge, una beguda associada a Itàlia i un menjar purament americà. Per altra banda, ella demana un te amb llima, cosa que pretén simbolitzar que està escapant d'aquest context social italo-americà de barri cap a una vida més sofisticada. Són xicotets detalls que enriqueixen i reforcen molt el missatge que es vol transmetre.

Tanmateix, el personatge d'Stephanie Mangano representa una actitud de la dona que estava començant a guanyar força en l'època. No és una dona dedicada a la casa i sumida als homes de la seua vida típica de la dècada dels 70, sent aquest un paper femení que s'accentua molt més en barris humils com Bay Ridge. Ella té clar que vol guanyar-se un futur sense dependre de ningú i, a més a més, amb la seua actitud de "xica difícil" davant de Tony en els moments que intenta seduir-la demostra eixa independència de la figura de l'home.

Però trobem un fet que trau a la llum les dificultats de les dones per a complir objectius en aquest context social del Nova York de finals dels anys 70. Ella vol mudar-se a Manhattan per a seguir progressant en el seu canvi de vida i per a aconseguir introduir-se en aquella zona es fa amiga d'un xicotet productor, un home prou major que ella i amb influència. Ell li aconseguix un apartament i l'ajuda molt en la seua inclusió a Manhattan, però aquesta relació d'amistat amaga una sèrie de favors sexuals sense els quals no haguera pogut aconseguir el seu objectiu. Aquest fet queda al descobert en l'escena on Tony l'ajuda amb la mudança al seu nou pis (01:20:00) (Fig.16).

Al contrari de la dona que representa Stephanie, es troba el personatge d'Annette. Ella és una dona amb ambicions i actituds molt més properes a les de l'època. Com s'ha comentat anteriorment, està perdudament enamorada de Tony, però aquest la repudia i la tracta de mala manera i amb superioritat sempre, mostrant també la part masculista dels homes. Annette veu en Manero un home amb el qual poder

casar-se i formar una família seguint l'exemple de les seues germanes, ambicions molt típiques en les dones del moment.



Fig. 16 Escena de la mudança  
Font: fotograma del *film*.

També és típic que les representacions de la dona adopten actituds obsessives idolatrant la figura d'homes exitosos com és el cas de Tony en la 2001 Odyssey. Un dels molts exemples que trobem en la pel·lícula és quan una xica anomenada Doreen li demana si pot assecat-li la suor del front (Fig. 17). A més, després d'aquesta acció hi ha clars comentaris masclistes entre rialles per part dels amics de Tony:

JOEY

*Oye Doreen, pero tienes que soplar.*

JJ

*Tú no entiendes nada de mujeres Joey, lo hacen mejor con la lengua.*

TONY

*Entiende mucho eh...*



Fig. 17 Doreen seca la suor de Tony.  
Font: fotograma del *film*.

Durant gran part de la pel·lícula s'utilitza la figura d'Annette per a parlar sobre tipus de dones. Referent a açò Tony sempre parla de la "bona dona" o de la "dona puta" amb ànims de fer reflexionar a Annette sobre que tipus de dona vol ser. A la



pel·lícula trobem un diàleg entre ells dos abans d'un assaig de ball on Tony planteja aquesta qüestió de manera clara (00:30:37). El desencadenant és la decisió d'Annette d'acceptar tindre sexe amb Tony quan aquest realment no ho busca. Ella no vol veure que no l'estima i busca qualsevol via per a trobar la seua acceptació.

Més avant Tony abandona a Annette com a parella per al concurs de ball de la 2001 Odyssey substituint-la per Stephanie, però ella no decau en el seu intent de ser acceptada. Una altra nit en la discoteca li torna a demanar sexe, però aquest respon que ho faran només quan ell vulga. En este moment ella busca reptar a Tony dient-li que si ell no vol tindre relacions, ho farà amb qualsevol dels seus amics.

Annette aconseguix el seu propòsit, però finalment no mantenen relacions perquè ella no porta cap anticonceptiu. I just este és un tema interessant a tractar donat que en l'època s'estaven popularitzant i normalitzant els mètodes anticonceptius. El primer que nomenen és el DIU<sup>39</sup> i després apareixerà en escena el condó en el moment que Annette, en un nou intent de mantindre relacions amb Tony, els oferix (Fig. 18 y Fig. 19). Però novament aquest no accepta i li torna a plantejar el dilema de què tipus de dona pretén ser.



Fig. 18 Annette oferix condons a Tony.  
Font: fotograma del *film*.



Fig. 19 Els condons d'Annette.  
Font: fotograma del *film*.

Enllaçant amb els anticonceptius amaneix el tema de l'avortament, el qual creava moltíssima controvèrsia pel fort pes de la religió en la societat d'aquells anys. Bobby C., l'amic de Tony, ha deixat embarassada a la seua núvia Pauline (qui no apareix en pantalla en cap moment) i es veu en la situació d'haver de casar-se i acceptar l'aplegada del bebè o convèncer-la per a què avorte. Ell opta per la segona opció, però Pauline es nega donats els seus ideals religiosos. Esta situació acabarà enfonsant a Bobby, qui acabarà tenint un tràgic final.

Un altre aspecte que va crear moltíssima controvèrsia i una gran quantitat de crítiques va ser l'escena de la violació<sup>40</sup> d'Annette (01:43:55). Després de totes les agonies que passa aquest personatge durant la història decidix desinhibir-se prenent

<sup>39</sup> DIU = diafragma intrauterí.

<sup>40</sup> Este tipus d'actes s'evitaven moltíssim en l'audiovisual d'aquells anys 70 i, per tant, l'escena fou socialment molt dura.

pastilles d'amfetamina<sup>41</sup> el dia del concurs de ball de la 2001 Odyssey. La mescla amb l'alcohol la porta a moments d'èxtasi en els quals no és del tot conscient dels seus actes i acaba ficada en el cotxe amb Tony i els seus amics sent violada per Joey. Després també ho intenta JJ, però en aquest cas ella aconseguix evitar-ho sent ja conscient de què està passant. Aquesta escena desencadena que Annette s'adone de manera definitiva en què tipus de dona s'ha convertit.

Una vegada finalitzat el tema de la dona dins de la pel·lícula passem a veure com es tracta el masclisme. Hui en dia encara queden trets d'aquesta deplorable qualitat social contra el sexe femení, però en aquells finals dels 70 era molt més evident. El primer aspecte que denota açò és l'actitud de mascle depredador que mostra el grup d'amics de Tony tractant en moltes ocasions a les dones com si foren simples objectes d'ús sexual. Açò deriva en què el respecte siga nul moltes vegades a no ser que estiguen interessats a emportar-se-la al llit.

Un personatge que encarna l'actitud d'home masclista és el propietari de les sales d'assaig per a ball, Pete. Sempre busca traure profits sexuals de les dones que visiten les sales demostrant un comportament deplorable cap al gènere. També hi ha un gran contingut masclista evident en l'escena que s'ha tractat anteriorment, la violació d'Annette.

Però la màxima representació del masclisme es troba dins de l'àmbit familiar de Tony, més exactament en el personatge de son pare. Aquest no permet que la seua dona treballi i, per molta feina de casa que faci, sempre està exigint-li més. Ella patix contínuament per la seua família perquè veu que algun dia no tindran diners suficients per a menjar, però pel masclisme del seu home se li impedeix treballar per a ajudar en les qüestions econòmiques. Mentrestant, aquest home es troba sense feina i no demostra tindre una actitud activa per a remeiar-ho.

Un altre detall el veiem en el moment en el qual Tony i sa mare discuteixen durant el sopar i el pare ni s'immuta davant la tensa situació que s'està vivint entre familiars (00:51:00). Però on el masclisme d'este personatge queda totalment patent és en aquesta conversa amb Tony quan està arreplegant la taula després del sopar utilitzant un to despectiu (00:28:20):

PARE

*¿Qué estás haciendo?*

TONY

*Lo que me parece bien. ¿De acuerdo?*

PARE

*Es cosa de mujeres.*

A continuació es tractarà un tema que també està molt present en la societat de Bay Ridge del moment i en l'àmbit familiar de Tony: la religió. El primer aspecte que

---

<sup>41</sup> Droga sintètica que estimula fortament el sistema nerviós central provocant que la comunicació entre el cervell i el cos s'accelere.

denota la forta presència d'aquestes creences és la quantitat de símbols religiosos que veiem en la casa de la família Manero, sobretot creus cristianes en totes les zones de la casa. També destaca que molts personatges com Tony o Annette porten un penjoll amb esta mateixa creu.

Ara bé, el personatge que porta el pes d'aquest aspecte social en la pel·lícula és Frank, el germà de Tony. Ell és sacerdot, però renuncia al seu lloc i torna a casa. Ha renunciat a allò que aparentment més volia enfrontant-se a un futur totalment incert. Aquest fet desencadena una reflexió en Tony sobre què serà de les seues oportunitats en la vida si té poc més que un trofeu de ball.

A més a més, Frank també mostra que realment estava complint els desitjos dels seus pares i no els seus propis. La seua fe es sustentava per buscar l'acceptació de la seua família<sup>42</sup>, aplegant al punt de què no pot resistir més eixe pes. Quan expressa açò a Tony li dóna un punt d'esperança de cara al seu futur. En aquest diàleg entre els dos germans es desencadena esta qüestió (00:35:30):

TONY

*Frankie, ¿por qué has dejado el sacerdocio?*

FRANK

*No es fácil de explicar, Tony, por muchas razones. Un día te quedas mirando un crucifijo y solo ves a un hombre muriendo en la cruz y eso no es más que el resultado de otras muchas dudas. Mamá y papá con sus piadosos sueños de gloria eterna te acaban convirtiendo en lo que ellos habían soñado. No es fácil defenderse luchando contra esas fantasías. En lo único que he creído es en la imagen que ellos tenían de mí como sacerdote, solo en eso.*

TONY

*[...] Es muy curioso, siempre he considerado que yo era la mierda de la familia y tu el perfecto.*

FRANK

*Y ahora que me he convertido en la deshonra de la familia ya no soy tan perfecto y por lo tanto tú tampoco eres la mierda.*

TONY

*Puede que ya no seas tan bueno ni yo tan malo, ¿verdad?*

Fins ara està quedant patent que la religió dins de la pel·lícula s'utilitza com a element per a ajudar a Tony en el seu camí de conversió. Que Frank abandone la via religiosa és un colp molt dur per a la família, però ell segueix remarcant que mai han sigut una ajuda per a ell. Mentre se'n va camí a una nova vida en una casa de beneficència<sup>43</sup> hi ha altre diàleg fantàstic entre els dos germans que tanca molt bé este

---

<sup>42</sup> En aquell context social els pares volien que els seus fills es relacionaren amb l'església a tot cost buscant que no caigueren en la típica dinàmica dels xics del barri.

<sup>43</sup> Segons la RAE i traduït al valencià: establiment dedicat a complir els fins propis del seu caràcter benèfic (ensenyament, sanitat, hospicis, etc.).

tema de la religió i que està directament relacionat amb treballar-se un futur fora dels desitjos de la família (01:09:00):

TONY

*Hubiera querido que te quedaras más tiempo Frank.*

FRANK

*Los exsacerdotes huyen de sus casas. Suelen estar demasiado avergonzados. Cuando una familia tiene un religioso cree haber ganado puntos en el cielo y les horroriza perderlos.*

[...]

FRANK

*¿Y tú que has pensado?*

TONY

*¿Sobre qué?*

FRANK

*En cuanto al asunto del baile, Tony.*

TONY

*No lo sé, muchos me hacen esa pregunta, pero aún no he decidido nada. Verás, toda mi vida me han dicho que soy la oveja negra de la familia y eso...*

FRANK

*Tony, la única forma de sobrevivir es acabar haciendo lo que uno debe y no lo que los demás se empeñan obstinadamente que hagas. Si consientes eso no serás más en la vida que un fracasado.*

D'altra banda, el racisme també està molt present en les joventuts de Bay Ridge, sobretot dirigit cap als porto-riquenys i les persones de pell negra. La primera mostra evident dins de la pel·lícula la trobem en els comentaris despectius que fa la colla d'amics de Tony abans d'entrar per primera vegada a la discoteca: "*Elegantos pero sin parecer negros o portorriqueños. Negro negrito, busca un portorriqueño y meterás el pito. A los negros el carajo se les pone para abajo*" (00:12:25).

En aquesta mateixa visita a la discoteca 2001 Odyssey trobem altre detall racista que és possible que passe desapercebut per alguns espectadors. Està sonant el tema *Disco Inferno* (The Trammps, 1976), una cançó de pura música disco americana i, de sobte, el DJ canvia a un tema amb clares influències llatines com és *Salsation* (David Shire, 1977) que no deixa de ser música disco. Tony, que està ballant amb Doreen, s'enfada moltíssim amb el DJ al·legant que això és mala música i que no es pot ballar.

L'episodi més violent de la problemàtica racial el trobem quan Guzz és hospitalitzat per, aparentment, ser atacat per la banda de porto-riquenys *Los Barracudas*. Quan ell acusa aquesta banda els seus amics plens d'odi comencen a vigilar els seus moviments i el seu local buscant venjar-se. Una nit els assalten destrossant el

local i generant una batalla campal contra els porto-riquenys (Fig. 20). Més avant, quan visiten a Guzz a l'hospital i l'informen del que han fet, confessa que no estava segur de si havien sigut *Los Barracudas*. A banda del racisme també queda simbolitzada la problemàtica de les batalles de bandes als barris més humils del Nova York dels anys 70.

Una escena imprescindible a comentar relacionada amb el tema del racisme és el concurs de ball en la discoteca. Ací Stephanie Mangano i Tony Manero guanyen el primer premi, però ell no està res d'acord, l'actuació de la parella porto-riquenya li sembla moltíssim millor. En aquest moment s'adona fins a quin punt aplega el racisme en els seus barris que ni tan sols per mèrits es reconeix la bona feina dels porto-riquenys. Finalment entrega el primer premi a aquesta parella com a mostra de redempció i de respecte cap a ells i cap a la disciplina del ball (Fig. 21). Açò suposa l'última espitjada per a què Tony s'adone de com és realment el seu entorn social i vulga abandonar eixe context.



Fig. 20 Atac al local de *Los Barracudas*  
Font: fotograma de la pel·lícula.



Fig. 21 Tony entregant el primer premi a la parella de porto-riquenys.  
Font: fotograma de la pel·lícula.

L'últim aspecte social que veiem reflectit en el film és l'homofòbia. És relativament nou el respecte general en la societat per les persones LGTBI i, per tant, en aquella època eren un col·lectiu maltractat i marginat sistemàticament. Tony i la seua colla utilitzen de manera despectiva la paraula "maricó" contínuament. Però el moment on més patent queda aquesta homofòbia és quan assetgen a una parella d'homes homosexuals sense cap raó i fent comentaris molt durs contra ells:

*Oh maricas, a ducharos. Poneos limpitos y guapos uuuuh. ¿Sabéis por qué no matan a los maricas en domingo? Porque si matas a un marica en domingo irá directamente al cielo. ¿Y a quién le importa que muera un marica? Claro, con maricas como vosotros en el cielo aún daría más asco morirse. (00:27:05)*

En resum, *Saturday Night Fever* és una pel·lícula plena de reflexos de la societat de Bay Ridge de finals dels anys 70. Utilitza estos aspectes fent-los visibles a l'espectador i així poder fer una reflexió crítica de la realitat dels barris humils de Nova York. També és molt notable com aquest context social condiona per complet la

història de conversió del personatge principal. El *film* ens demostra que és capaç d'anar molt més enllà de les festives nits de música disco en la discoteca 2001 Odyssey i ens deixa un drama social que amaga missatges molt potents sense escapar en cap moment de la controvèrsia.

## 4. LA BSO DE *SATURDAY NIGHT FEVER*

*Saturday Night Fever* no només va tindre en Travolta a la seua figura per a aplegar a tindre l'impacte que va aconseguir. La banda sonora va ser tot un fenomen sense precedents que acabaria significant una revolució per a la música disco. En el saber popular es pensa en aquest estil musical i de seguida ix a escena aquesta pel·lícula i Tony Manero amb els seus pantalons de campana i les seues camises de coll de pic ballant amb el dit assenyalant a l'aire.

Però res d'açò haguera sigut possible sense els Bee Gees (als quals es dedica un punt del treball), el grup encarregat de fer la part original de la banda sonora. Aquest tema s'ha de deixar clar, perquè només quatre cançons de la banda sonora estan compostes especialment per a la pel·lícula, és a dir, no tota la banda sonora és una BSO (Banda Sonora Original). Només podem parlar de banda sonora original en aquells casos en què les cançons o les obres han sigut creades especialment per al *film*.

Ens trobem davant d'un conjunt de temes que han quedat com a recopilatori de tota una era i que, a banda dels sons disco, tampoc renuncia a aportar ritmes llatins que estaven instaurats en el gènere. Inclou cançons mítiques que hui en dia encara segueixen escoltant-se en molts àmbits i que han perdurat en el temps com pocs estils ho han fet mai. Parlem de temes com *A fifth of Beethoven*<sup>44</sup> (Walter Murphy, 1977), *Open Sesame* (Kool & The Gang, 1976) o *Disco Inferno* (The Trammps, 1976), tots ells compresos en una meravellosa llista de 17 cançons.

Així i tot i de manera indiscutible, els temes que més han passat a la història i han sigut tot un emblema de la música disco comercial han sigut els compostos pels Bee Gees. D'aquesta formació s'utilitzaren dos cançons ja gravades anteriorment com són *Jive Talkin'* (Bee Gees, 1975a) i *You Should Be Dancing* (Bee Gees, 1976a). Esta segona va servir per a una de les escenes més importants de la pel·lícula, el solo de ball de Tony Manero en la discoteca 2001 Odyssey (Fig. 22). Es tracta d'una oda al ball amb un inconfusible ritme disco perfecte per a mostrar les grans qualitats de John Travolta com a ballarí.

---

<sup>44</sup> Adaptació al gènere disco de la famosa Cinquena Simfonia de Beethoven.



Fig. 22 Solo de ball de Tony Manero.  
Font: pinterest.es

També s'inclouen cinc temes compostos especialment per a la pel·lícula a càrrec de Robert Stigwood dels quals es parlarà un per un més endavant. Aquests són cinc dels temes més famosos de l'Era Disco que ajudaren a catapultar un gènere que fins al moment estava reservat a persones marginades en la societat americana del moment com són els homosexuals i les persones de pell negra. Parlem de *Night Fever* (Bee Gees, 1977a), *Stayin' Alive*<sup>45</sup> (Bee Gees, 1977b), *How deep is your love* (Bee Gees, 1977c), *More than a woman* (Bee Gees, 1977d) i *If I can't have you* (Bee Gees & Yvonne Elliman, 1977).

Una vegada situats dins de la banda sonora de *Saturday Night Fever* s'ha de parlar en més profunditat de la banda Bee Gees i de com aplegaren a ser peces clau d'un fenomen social, cultural i artístic tan gran. Per descomptat, es recomana l'escolta íntegra de totes les cançons que es mencionen en aquest treball tant per a una millor comprensió com per al gaudi personal.

#### 4.1. - Els Bee Gees

Els Bee Gees eren un grup format en 1958 per tres germans britànics: Barry Gibb, Robin Gibb i Maurice Gibb. Barry nasqué el 1946 i Robin i Maurice, bessons, nasqueren al 1949. Des de ben menuts es pujaven als escenaris com a banda, tenint clar que el seu objectiu en la vida era triomfar en la música sent una agrupació de germans. Son pare, Hugh Gibb, era bateria i director d'orquestra, però en veure el potencial dels seus fills va passar a ser el seu mànager. En la Fig. 23 d'esquerra a dreta podem veure a l'esquerra a Maurice, Barry i Robin.

Poc després d'iniciar la seua carrera, els Beatles envaïren el món amb el seu pop britànic tant característic dels anys 60 i de seguida els tres germans volgueren seguir els seus passos. A més a més, els Beatles cantaven en harmonia de tres veus, exactament igual que ells. Aleshores Hugh Gibb començà la seua aposta per ells

---

<sup>45</sup> Nominada a diversos premis *Grammy*, entre ells el de millor cançó i guanyadora al millor arranjament vocal per a dos o més veus.

ajudant-los a gravar una “demo” d’estudi de qualitat (que més tard seria un àlbum disponible a la venda) anomenada *Spicks and Specks* (Bee Gees, 1966) per poder enviar-la a la productora de Brian Epstein (màner del dels Beatles), NEMS. Era l’any 1967 i en un primer moment no estigueren interessats, però gràcies a la insistència del pare les gravacions aplegaren a les orelles de Robert Stigwood, qui per aquells temps treballava amb aquesta productora.



Fig. 23 Els Bee Gees.  
Font: dailymail.co.uk

De manera immediata va veure molt futur en aquells tres joves que interpretaven un pop molt acord a l’estil que estava triomfant en els 60. Firmaren un contracte amb Stigwood i es posaren a treballar amb ell passant hores i hores a l’estudi. Eren un trio replet d’idees i melodies que funcionaven perfectament junt amb les lletres que sempre componien a l’estudi. Els tres eren multi-instrumentistes, però en l’apartat musical i moral Maurice tenia una importància capital. Era qui més entenia d’harmonia i qui mantenia sempre unit al grup fent de mediador entre les discussions que pogueren tenir els altres dos germans. Així i tot, tots eren grandíssims músics i ho demostraren fins al final de les seues carreres.

El seu primer single amb Stigwood, *New York Mining Disaster 1941* (Bee Gees, 1967), aconseguí fer-se un lloc entre els temes més escoltats del pop britànic aplegant de manera inesperada fins a USA. Donat aquest èxit Stigwood va trobar un contracte discogràfic per a ells als Estats Units, país on començaren a tindre contacte amb el soul i la música negra.

La seua fama pujava a velocitats espectaculars i tardaren molt poc a tindre el seu primer número u a les llistes d’Anglaterra. Aquest tema fou *Massachusetts* (Bee Gees, 1968) i amb ell demostraren que eren un grup molt sentimental amb un missatge molt potent que aplegava molt fort a les masses. Es trobaven en un moment creatiu excepcional i aplegaren a llançar fins a tres àlbums en un mateix any, el 1968. S’havien



convertit en ídols per a les joventuts i estaven aconseguint el seu propòsit de fascinar al món amb la seua música actuant els tres germans junts.

Però aquesta muntada tan ràpida a la màxima popularitat tingué conseqüències. Cadascú buscà demostrar la seua vàlua individual i volgueren iniciar carreres en solitari. Robin va ser el primer a abandonar el grup en març de 1969, fet que va dissoldre el grup. Començaven els alts i baixos característics de la carrera de la banda. Va ser una època en la qual ells afirmen no reconèixer-se entre ells, la fama els havia canviat fins al punt de separar-los després de ser una família molt unida.

Després es tornarien a ajuntar quan Stigwood fundà la seua empresa, l'RSO. Com que no li permetien muntar de categoria dins de NEMS després de la mort d'Epstein, s'emportà als Bee Gees i a Eric Clapton a RSO perquè foren els seus emblemes. Stigwood sabia que aquests artistes ajudarien a l'empresa a fer-se un nom en la indústria de manera immediata. Cada un dels membres dels Bee Gees havien madurat pel seu compte i tornaren més units i amb més respecte mutu que mai.

Així i tot, dins d'aquesta nova maduresa, es van infiltrar agents exteriors com les pastilles o l'alcohol. Açò feia que anaren destruint-se a poc a poc encara que només tornar aconseguiren dos números u a les llistes d'Amèrica. A més a més, amb la mateixa rapidesa amb què van agafar popularitat, van començar a caure de manera estrepitosa. El pop que ells representaven ja no interessava tant al públic i cap al 1974 ja estaven quasi oblidats.

Aquell mateix any començaria la seua recuperació animada per Stigwood, qui mai va deixar de confiar en ells, i per Eric Clapton, que havia passat per una situació similar. Els aconsellaren que canviaren d'aires i anaren a gravar a Miami per a canviar el seu estil i el seu so en un ambient totalment diferent. Aleshores formaren junt amb Alan Kendall, guitarrista de la formació des de 1971, una banda que tocara amb ells. Les noves incorporacions foren el bateria Dennis Bryon i Blue Weaver, qui incorporaria al grup la seua gran destresa amb els teclats i els sons de sintetitzadors. Com a baixista es quedaria Maurice completant així la part instrumental.

Una vegada formats els nous Bee Gees començaren la seua reconversió en Miami en 1975. L'estudi que els assignaren per a treballar fou Criteria Studios<sup>46</sup> amb l'enginyer de so Karl Richardson, peça clau en el nou so que acabaria caracteritzant-los. El següent pas va ser la incorporació del productor musical Arif Mardin, qui havia estat treballant amb exitosos grups de música negra i R&B, estil cap al qual volien anar els Bee Gees.

El primer tema que llançaren amb el nou equip fou *Jive Talkin'*, el qual va suposar un gran èxit que aplegaria fins al número u de les llistes americanes.

---

<sup>46</sup> Estudi de gravació on els Bee Gees produïren tres dels seus millors àlbums: *Main Course* (Bee Gees, 1975), *Children of the world* (Bee Gees, 1976) i *Spirits Having Flow* (Bee Gees, 1979).

L'hagueren de distribuir per les ràdios sense especificar que el tema era dels Bee Gees donat que la seua popularitat estava molt tacada pel seu passat. Si no hagueren seguit aquesta estratègia, segurament no haurien tornat a estar en la part alta de les llistes.

L'ambient compositiu tornava a fluir i tot dins d'un estil totalment nou per a ells. I després de llançar el seu primer gran èxit d'R&B vindria un punt crucial en la carrera del grup. Treballant en la cançó *Nights on Broadway* (Bee Gees, 1975b) Arif, el productor, va demanar que algú provara de fer una part coral però amb crits, a ser possible afinats. Aleshores Barry va provar i tots es quedaren bocabadats, acabava de nàixer un nou so per a ells que funcionà de manera meravellosa. Acabaven de descobrir el característic falset que completava la màxima identitat dels Bee Gees. Aquesta tècnica vocal de tradició negra s'instauraria en el grup per a sempre portant la seua música a un nivell emocional molt més alt. Eixe falset es convertiria en la icona del grup i, hui en dia, s'escolten eixes veus i de seguida s'identifica amb els Bee Gees.

L'àlbum que incloïa els dos temes anteriorment mencionats (*Jive Talkin'* i *Nights on Broadway*), *Main Course* (Bee Gees, 1975c) (Fig. 24) va ser un enorme punt d'inflexió per a ells i demostraren la seua capacitat camaleònica de passar d'un tipus de pop a un altre. Però en 1976, abans de començar la composició del següent àlbum reberen la notícia de què Arif Mardin ja no podria treballar més amb ells, aleshores s'incorporà com a productor musical l'americà Albhy Galuten, vell amic de l'enginyer de so Karl Richardson. L'ambient de treball va canviar donat que el nou productor portava una aura molt més *hippie*, però la qualitat i l'estil no es van veure gens afectats.

Perfeccionaren la seua nova tècnica característica, el falset, i junt amb Albhy nasqué el següent àlbum, *Children of the world* (Bee Gees, 1976b) (Fig. 25). Ací l'R&B ja començava a sonar inevitablement a l'onada de la música disco incloent un dels temes més mítics i històrics del gènere, *You Should Be Dancing*. En eixe moment s'infiltraren en les pistes de ball i en els clubs de tot el país, a les discoteques sonà fins a tres voltes per nit desencadenant un idíl·lic ambient de ball frenètic. A partir de l'èxit d'aquest tema, l'empresa encarregada de les llistes (Billboard), va crear la llista d'èxits del moment dedicada a la música *dance* on va ser la número u en EEUU. Havien ajudat a crear una nova indústria musical que anava a generar milions i milions de dòlars.

Els van ser partícips de l'explosió de la música disco en les pistes de ball, però este món ja venia gestant-se des de molt abans i així ens ho conta Nick Siano<sup>47</sup> en el documental *Bee Gees: How Can You Mend A Broken Heart* (00:55:30).

*Esta industria multimillonaria en dólares había sido construida mucho antes de los Bee Gees. Mucha gente no se da cuenta de que la discoteca empezó con los gays y la comunidad negra. La gente no entiende como era aquel entonces para los gays. Había una ley en Nueva York que no permitía que persona del mismo sexo bailaran juntas en*

---

<sup>47</sup> Amo, dissenyador i DJ del llegendari club dels anys 70 The Gallery que acabaria inspirant altres discoteques històriques com Studio 54, on també va ser un dels DJ més importants.

un local que tingués una llicència de licor. Y luego la ley cambió y eso me permitió abrir mi club. Una nueva era de la música de baile comenzó en los clubs subterráneos gays. Entonces la industria discográfica quiso ponerle nombre, envasarlo y venderlo. Esa fue la explosión del sonido Disco. (Marshall, 2020)

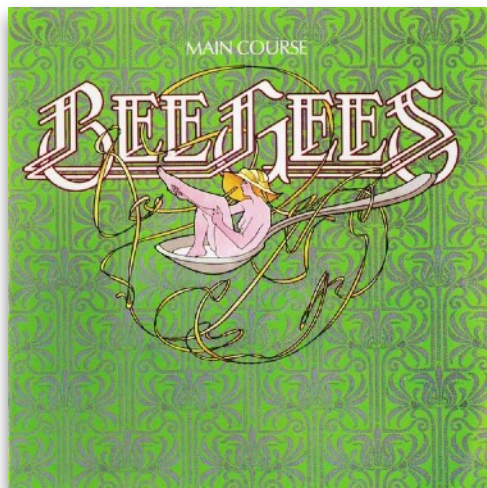


Fig. 24 Portada de l'àlbum *Main Course*. Font: [pinterest.es](https://www.pinterest.es)



Fig. 25 Portada de l'àlbum *Children of the World*. Font: [saturn.de](https://www.saturn.de)

En 1977, després de l'èxit de l'àlbum *Children of the world*, decidiren anar a treballar a un castell en França donat que els fascinava el so que treia d'aquell lloc Elton John en les seues gravacions de 1972. Allí anaven a mesclar un directe que tenien gravat i a compondre nova música, però, de sobte reberen un trucada de Robert Stigwood que no oblidarien en la resta de les seues vides.

El productor va encarregar als Bee Gees que completaren la banda sonora d'una pel·lícula sobre música disco que anava a rodar junt amb John Travolta, *Saturday Night Fever*. Va demanar pocs temes perquè era conscient de què es trobaven treballant en altres projectes. A més a més Bill Oakes, l'encarregat de la banda sonora de la pel·lícula, ja havia fet una excel·lent selecció de temes que només necessitaven el punt de màgia dels Bee Gees.

Poques setmanes després, sense llegir el guió i sense veure cap *storyboard*, compongueren i enviaren les maquetes de cinc temes a Stigwood i a Oakes: *Night Fever*, *Stayin' Alive*, *How deep is your love*, *More than a woman* i *If I can't have you*. Després d'escoltar-los per primera vegada quedaren fascinats i van veure de manera clara que eixes cançons anaven a ser un dels emblemes del *film*. Tot açò va quedar patent quan feren el muntatge final, on cadascú dels temes adoptava una funció perfecta dins de la pel·lícula.

Els Bee Gees, sense ser conscients, havien creat la millor obra de la seua carrera, la qual marcaria l'inici de l'èxit comercial de tot un gènere. Així i tot, la Paramount seguia sense confiar en el projecte argumentat que tenia un caràcter massa vulgar i groller, sobretot pel seu contingut social i el llenguatge realista replet de paraules

malsonants. Tampoc era esperançador veure que una pel·lícula totalment autofinançada havia tingut sobrecostos de producció prou majors als esperats.

Va ser aleshores quan Stigwood va tornar a demostrar la seua destresa en la indústria i va idear una estratègia de llançament que implicava que la banda sonora i la pel·lícula es promocionaren l'una a l'altra. En primer lloc, vist el potencial de la banda sonora en el seu conjunt, va editar un àlbum que contenia les 17 cançons que la conformaven, àlbum anomenat *Saturday Night Fever The Original Movie Soundtrack*. (Fig. 26). Però aquest no va eixir al mercat sense fer un avanç d'allò que estava per vindre. Necessitaven un punt de partida que cridara l'atenció per a potenciar les estrenes de la banda sonora i de la pel·lícula.



Fig. 26 Portada de l'àlbum *Saturday Night Fever The Original Movie Soundtrack*. Font: [saturn.de](http://saturn.de)

El primer *single* anava a presentar-se una setmana abans de l'estrena de la pel·lícula, però finalment es va fer amb una anterioritat de huit setmanes. La cançó elegida va ser *How deep is your love*, una balada en la qual havien depositat moltíssimes esperances tant per part de l'equip de producció com del grup. No s'equivocaren i aconseguiren un bon inici de promoció amb una pujada progressiva en les llistes. El 24 de setembre de 1977 va entrar en el número 74 aplegant al segon lloc el 10 de desembre, una setmana abans de l'estrena del *film*. Tan sols una setmana després seria número u de les llistes.

L'àlbum de la banda sonora va eixir a la venda aproximadament un mes abans de la pel·lícula, el 15 de novembre de 1977. Stigwood va fer de nou una gran aposta que va funcionar i gràcies a l'èxit del primer *single* i del llançament de l'àlbum va aconseguir que la Paramount distribuïra la pel·lícula per cinemes de tot el país nord-americà.

El dia de l'estrena del *film* va ser tota una sorpresa per a la Paramount veure l'enorme acceptació del públic (recordem que no confiaven en absolut en l'èxit del projecte). Va ser un èxit brutal en taquilla recaptant quasi 9,5 milions de dòlars en els onze primers dies. Recordem que finalment es va tindre una recaptació total de 236 milions de dòlars amb una inversió final que rondava els 4 milions. Es va traure una rendibilitat màxima a un projecte en el qual ningú confiava i que estava destinat al fracàs segons la crítica.

L'àlbum de la banda sonora va vendre més de 40 milions de còpies en tot el món convertint-se en el més venut de la història fins al moment. Cinc anys després seria destronat per *Thriller* (Michael Jackson, 1982) que vengué més de 50 milions de còpies. Però ningú ha tingut quatre temes d'un mateix àlbum en el número u de les llistes, només ho ha aconseguit *Saturday Night Fever* amb els temes compostos pels Bee Gees: *How deep is your love*, *Stayin' Alive*, *Night Fever* i *If I can't have you*. Gràcies al grup britànic i a la pel·lícula la música disco va agafar un nivell comercial al qui ningú esperava que aplegara mai. David Frost ho anunciava així en maig de 1978 en el programa de televisió *Headliners with David Frost*:

*Las estadísticas son simplemente increíbles. Cuatro singles de Saturday Night Fever han alcanzado el número uno desde que se lanzó el álbum, más que cualquier otro nuevo disco en la historia. Eso es solo unas pocas estadísticas que conducen a discos de oro.* (Frost, 1978)

Els Bee Gees no creien allò que havien aconseguit amb la seua participació en la pel·lícula. Havien portat tot un projecte a ser una revolució cultural, social i comercial amb les seues cançons. Foren ells els encarregats d'arreglar el premi *Grammy* a millor àlbum de l'any que va guanyar la banda sonora de *Saturday Night Fever*. Fins i tot es guanyaren una estrella en el Passeig de la Fama de Hollywood.

Després de l'increïble treball en la pel·lícula llancen en 1979 el seu àlbum *Spirits Having Flown* (Bee Gees, 1979a) que inclou èxits com el tema *Tragedy* (Bee Gees, 1979b) que també posaren l'àlbum en molt bon lloc. Però *Saturday Night Fever* seguia estant entre els deu primers en les llistes dels discos més escoltats. La música del grup britànic va envair les ràdios i els estadis americans dia darrere dia durant anys fins a la decadència de l'Era Disco.

La carrera dels Bee Gees continua més enllà de *Saturday Night Fever*, però indiscutiblement aquest va ser el punt més alt de la seua carrera. En este treball no va a aprofundir-se en el seu camí a partir d'aquesta època, però sí s'analitzarà un per un el paper dels temes que compongueren originalment per a la pel·lícula en el següent punt. Ha quedat patent que són un element totalment clau en la gran revolució cultural i comercial de l'Era Disco i han passat a la història com una de les millors bandes de tots els temps.

## 4.2. - NIGHT FEVER

*Night Fever* (en valencià Febre Nocturna) va ser el primer tema dels cinc que van gravar una vegada definida la llista de cançons. Esta obria el camí d'una divertida, emotiva i històrica sessió d'estudi dels Bee Gees en França on s'estaven produint temes que serien tota una revolució per a la música disco. A més a més, el nom de la cançó ajudaria a definir el títol final de la pel·lícula.

Robert Stigwood va trucar a Barry Gibb preocupat perquè encara no tenia decidit de manera total un nom per al *film*. Aleshores Barry li digué els títols que havia pensat el grup per als dos temes que ja tenien produïts: *Night Fever* i *Stayin' Alive*. Aquest primer va agradar moltíssim al productor, però necessitava suavitzar-lo, ja que sonava massa provocatiu, fins i tot li veia un toc eròtic. Així i tot veia molta atracció en aquelles paraules i, finalment, les fusionà amb el títol de l'article de Nik Cohn (*Tribal Rites of the New Saturday Night*) conformant el que seria el nom de la pel·lícula: *Saturday Night Fever*.

La cançó rendix homenatge a aquells amants de les nits de discoteca embriagades pel ball i la música disco. Fa referència a l'hedonisme que provoca eixa "febre nocturna" que porta al fet que mai es desitge que aplegue el final de les nits. És una concentració de llibertat i de bones sensacions dins de la pista de ball. Tot açò acompanyat d'un ritme embriagador, i fins i tot seductor, que ajuda a fer que la temàtica de la cançó lluisca de meravella. També comentar que és impossible no quedar-se amb la seua contagiosa tornada en la memòria després d'escoltar-la:

### ORIGINAL

*Fever night, fever night, fever.*

*We know how to do it.*

*Gimme that night fever, night fever.*

*We know how to show it.*

### VALENCIÀ

Nit de febre, nit de febre, febre.

Sabem com fer-ho.

Dona'm la febre nocturna, la febre nocturna.

Sabem com mostrar-ho.

(Bee Gees, 1977e)

Durant la pel·lícula s'utilitza en dos escenes concretes que, com no podia ser d'altra manera, estan molt relacionades amb eixa imatge de les nits de dissabte. El primer moment en què sona la cançó és quan Tony Manero està preparant-se per a eixir de festa per primera vegada en el *film* (00:06:38). Es troba vestint-se amb les seues peces de roba més característiques (pantalons de campana, camisa estampada de coll de pic) i posant-se la seua cadena amb un crucifix mentre pentina els seus cabells al ritme de *Night Fever* (Fig. 27). A la mateixa vegada s'intercalen imatges de les nits de ball a la 2001 Odyssey deixant patent que està preparant-se per a viure una "febre nocturna" com la que expressa la cançó.

L'altre moment on fan servir aquesta cançó és en la primera escena de ball col·lectiu en la discoteca 2001 Odyssey (00:22:18). Després de situar a l'espectador dins de la localització i de presentar les diferents trames que es desenvoluparan durant la pel·lícula, Badham oferix una escena de pur ball i de música on gran part dels assistents a la festa ballen *Night Fever* amb una coreografia conjunta (Fig. 28). Però abans es demostra també la febre de les xiques cap a la figura de Tony quan una li demana desesperadament que la bese comparant-lo amb Al Pacino<sup>48</sup>.



Fig. 27 Tony es prepara per a la nit.  
Font: fotograma de la pel·lícula.



Fig. 28 Primera escena de ball conjunt.  
Font: fotograma de la pel·lícula.

Per tant, queda patent que aquest tema es fa servir per a presentar eixes nits de dissabte que utilitzaven els joves italo-americans de Bay Ridge per a evadir-se. És un tema perfecte per a mostrar per primera vegada com és i com es viu eixa “febre nocturna” que ens acompanya durant la resta de la pel·lícula.

### 4.3. - *STAYIN' ALIVE*

*Stayin' Alive* és el tema que més fama ha tingut al llarg dels anys convertint-se en una cançó que, per cultura popular, tot el món coneix. En gran part és degut a la inconfusible tornada on destaquen sons en forma d'onomatopeia que qualsevol altre grup haguera realitzat mitjançant melodies pròpies d'instruments de vent o sintetitzadors, però tenint el característic falset dels Bee Gees acabaren sent intervencions vocals (secció de la lletra subratllada):

#### ORIGINAL

*Whether you're a brother or whether you're a mother.*

*You're stayin' alive, stayin' alive.*

*Feel the city breakin' and everybody shakin'.*

#### VALENCIÀ

Si ets un germà o si ets una mare.

Et mantins viu, viu.

Sent la ciutat trencant-se i tothom tremolant.

<sup>48</sup> Actor, guionista, director i productor nord-americà que ha protagonitzat pel·lícules històriques com *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) o *Scarface* (Brian de Palma, 1983).

*And you're stayin' alive, stayin' alive.*

I et mantins viu, viu.

Ah, ah, ah, ah, stayin' alive, stayin' alive.

Ah, ah, ah, ah, et mantins viu, et mantins viu.

Ah, ah, ah, ah, stayin' alive.

Ah, ah, ah, ah, et mantins vius.

(Bee Gees, 1977f)

D'altra banda, trobem una cançó amb història que es construí de manera diferent a la resta i seria pionera per als Bee Gees en matèria de producció. Dennis Bryon, bateria de la formació, hagué d'abandonar el procés de gravació per greus problemes mèdics de sa ma mare i el grup es va quedar sense un element imprescindible. Va ser aleshores quan se li va ocórrer al productor musical, Albhy Galuten, que podien agafar la cinta que contenia la gravació de bateria de *Night Fever* i crear un *loop*<sup>49</sup> amb un compàs d'eixe tema. Van elegir el compàs que millors sensacions els transmetia, li baixaren el tempo i anaren empalmant fragments de cinta per a crear aquell *loop* de bateria.

Albhy i l'enginyer de so Karl Richardson treballaren aquesta bateria i va quedar totalment funcional per a utilitzar-la a *Stayin' Alive*. S'acabaven de convertir en pioners d'una nova forma de producció musical per als Bee Gees: podien construir els temes pas per pas des del primer moment sense necessitat de què tot el grup gravara a la vegada. Començaren amb la bateria, després afegiren la línia de baix i, quan aquesta base funcionava tal com ells tenien pensat es posaren amb la guitarra i ja podien jugar amb la resta d'elements de la cançó.

Açò era un arranjament provisional, ja que pretenien que el bateria gravara la cançó quan tornara, però el resultat del *loop* va ser tan satisfactori i tenia tanta força que decidiren deixar-lo. Si es presta atenció es pot apreciar que la bateria d'*Stayin' Alive* manté el mateix ritme i la mateixa figura durant tot el tema.

Aquesta és una cançó que no parla de l'hedonisme de les nits de ball ni és un tema d'amor típic d'aquella època. Parla sobre la supervivència, com bé ens anuncia la seua tornada i el seu títol, el qual traduït al valencià és "Mantenir-se Viu". La lletra es va escriure inspirant-se en la duresa de la vida en els barris del Nova York d'aquell temps.

La temàtica venia perfecta per a reflectir la vida dels joves de la pel·lícula com Tony, els quals havien de construir-se una vida en un barri on res era fàcil i on sobreviure era el primer objectiu. Per esta mateixa raó el tema s'utilitza per a la primera escena, una de les més emblemàtiques de la pel·lícula. Este és el moment en què es presenta a Tony Manero caminant pels carrers de Bay Ridge vestit amb les seues robes característiques i portant un pot de pintura (00:00:54). Elegint aquesta cançó

---

<sup>49</sup> *Loop* = Bucle. Seqüència musical que es pot executar repetitivament.



s'avança el fet que el personatge principal tindrà que sobreviure a la vida d'un barri complicat, però sempre acompanyat de ritmes propis de la música disco com el del tema en qüestió.

Durant la pel·lícula només es torna a utilitzar una vegada més, en el moment en què Tony i Stephanie reben el premi del concurs de ball i ell decidix donar-lo a la parella porto-riquenya (01:41:00). El tema sona en reforç a la redempció de Tony, el qual s'ha adonat de les dures flaqueses que té la gent que l'envolta i el barri en el qual viu.

Per últim, cal comentar que el tema es va llançar també a manera de *single* (Fig. 29) abans de l'estrena de la pel·lícula i de l'àlbum de la banda sonora. Aquest *single* també incloïa en la seua cara B altra cançó que formava part de la BSO de *Saturday Night Fever* i de la qual es parlarà més avant en el treball: *If I can't have you*.



Fig. 29 Portada del *single*.  
Font: [imdb.com](http://imdb.com)

#### 4.4. - HOW DEEP IS YOUR LOVE

*How deep is your love* (en valencià "Que profund és el teu amor") és una de les balades per excel·lència de la pel·lícula i de tota l'Era Disco. Com s'ha comentat abans va ser el tema amb el qual Stigwood va iniciar la seua estratègia comercial per a la promoció del projecte de *Saturday Night Fever*, aconseguint tot un èxit que hui en dia encara és considerat com una de les millors balades de la història de la música comercial.

De la mateixa manera que *Stayin' Alive*, este tema també té una història i un rerefons especial que es veu molt reflectit en l'atmosfera i en l'ànima de la cançó. El teclista de la formació, Blue Weaver, ens la conta en el documental *The Bee Gees: How can you mend a broken heart* (01:05:34) acabant la intervenció plorant amb el record de totes les emocions que van sentir treballant en este tema:

*Stigwood telefoneó y le dijo a Barry: "necesito la mejor canción de amor que alguna vez se haya escrito para una película". Así que entramos en una habitación del castillo.*

*Chopin se había quedado allí, así que cada vez que miraba el piano imaginaba a Chopin sentarse y tocar. Me senté al piano y pensé en su Preludio en Mi bemol, y yo sabía que Barry podía cantar en Mi bemol. Cuando estábamos trabajando en eso, [...] y estoy seguro de que pasó en ese punto que a través de la ventana de cristal vino un rayo de sol y surgió "I know your eyes in the morning sun"<sup>50</sup>. [...] Todos los sentimientos, todas las emociones todavía están ahí. Cuando hablas de eso todo vuelve, ¿sabes?. Tengo mi... mi corazón está en esa canción. (Marshall, 2020)*

Com es pot comprovar és un tema molt especial per als Bee Gees on es concentren moltíssimes emocions. En la lletra es conta un amor molt profund entre dos persones que no acaba de consumir-se. Aleshores un pregunta a l'altre fins a quin punt s'estimen dins d'un món que no els deixa convertir-se en els amants que haurien de ser. És un cas molt comparable amb la història d'amor que protagonitzen Tony i Stephanie, la qual està acompanyada d'aquesta cançó dins de la pel·lícula. Per tant, es trau la conclusió de què s'utilitza *How deep is your love* per a simbolitzar els moments més intensos de la relació dels dos personatges. La seua participació està dividida en tres aparicions concretes que es veuran a continuació.

El tema sona per primera vegada en versió instrumental, en l'escena en què comença la mudança d'Stephanie cap a Manhattan (01:19:21). Just abans de començar el trajecte en cotxe cap a la nova casa, Tony li confessa que ha hagut de renunciar a la seua feina per a poder anar a ajudar-la. Es fa plausible que està fent un sacrifici per ella, és la primera mostra de què té sentiments especials. Comença a demostrar-li que l'estima.

Poc després, quan van a seure a un banc contemplant el pont de Verrazano-Narrows (01:23:40), torna a sonar aquesta versió instrumental amb un toc un poc més melancòlic. En aquesta escena es mostra un diàleg molt intens entre els dos personatges que desencadena un moment molt tendre amb Stephanie besant a Tony en la galta fent-lo plorar per les fortes emocions que sent (Fig. 30). L'amor entre els dos va fent-se cada vegada més profund.

L'última vegada que sona *How deep is your love* durant la pel·lícula és de cara al final i, en aquesta ocasió, el tema ja està present en la seua versió original. Després de tot el que ha viscut amb l'escena del pont on mor el seu amic Bobby G., Tony decidix anar cap a la nova casa d'Stephanie per demanar-li disculpes, ja que eixa mateixa nit s'havia comportat malament amb ella fruit de la frustració. Aquest reflexiu i solitari trajecte en metro (01:51:27) comença a anunciar que s'atraca la redempció final de Tony amb el tema sonant en primer pla. Quan aplega a casa d'Stephanie mantenen una conversa sobre les reflexions que ha fet Tony i sobre la seua relació. Aquesta situació acabarà amb la confirmació de què els dos s'estimen de manera definitiva mostrant-se un tendre petó entre els dos personatges (01:56:20) (Fig. 31).

---

<sup>50</sup> Primera frase de la cançó *How deep is your love*.



Fig. 30 Stephanie i Tony en l'escena del pont de Verrazano-Narrows.  
Font: fotograma de la pel·lícula.



Fig. 31 Petó final.  
Font: fotograma de la pel·lícula.

Després d'aquesta escena acaba la pel·lícula i es confirma que els Bee Gees compliren l'objectiu que els plantejà Stigwood: van compondre la millor cançó romàntica per a la millor història d'amor del *film*. Culminen així una història que no escapa de la crítica social ni de la música disco, però tampoc renuncia a la part més romàntica, emocional i sentimental dels relats d'amor.

#### 4.5. - *MORE THAN A WOMAN*

*More than a woman* (en valencià Més que una dona) és la segona balada junt amb *How deep is your love* dels temes compostos pels Bee Gees per a *Saturday Night Fever*. Este tema va ser l'únic dels cinc que conformen la part de banda sonora original que no va arribar al número u de les llistes de Billboard, però aquest fet no vol dir que no siga una gran cançó romàntica. Hui en dia segueix sent una de les balades més recordades i reconeixibles dels anys 70.

Aquesta composició dels Bee Gees és una balada que no escapa de les temàtiques típiques d'un amor especial entre dos persones. Ací la particularitat està en l'expressió que dóna nom al tema i que, a la vegada, conforma les tornades de la cançó: *more than a woman*. En la història de la pel·lícula es veuen clarament els papers de cada personatge quan sona aquest tema: Stephanie és molt més que una dona per a Tony, és el seu amor i lluitarà per trencar les barreres que els separen.

També cal saber que el tema està present en dos versions tenint cadascuna la seua escena en el *film*, encara que la composició és íntegra dels Bee Gees. En primer lloc, apareix en l'assaig de ball que protagonitzen Tony i Stephanie preparant-se per al concurs amb la versió del grup Tavares<sup>51</sup> (00:54:48). Esta variant té un toc més soul i guanya força respecte a la versió original al augmentar-li el tempo (entre altres aspectes musicals en els que no aprofundim en el treball), però en absolut es perd l'essència de la música disco.

<sup>51</sup> Va ser un popular grup de l'escena R&B, Disco i Soul dels anys 70 i 80 compost per cinc germans d'origen capverdès.

Després només torna a sonar una vegada més i ja amb la versió original dels Bee Gees, la qual és molt més sentimental, emocional i emotiva. Apareix en un moment molt important en la història com és l'actuació de Tony i Stephanie en el concurs de ball de la discoteca 2001 Odyssey (01:34:23) (Fig. 32). És el tema que ballen i amb el que guanyen un primer premi que seria cedit a la parella porto-riquenya poc després. En esta situació és quan Tony comunica amb el ball i la música (els seus mitjans d'expressió) que Stephanie és molt més que una dona per a ella.

En resum, ha quedat patent que *More than a woman* és un tema poc utilitzat en la pel·lícula. Però està present en un moment tan important com és l'actuació del concurs de ball i la fan servir per a remarcar que el ball és el millor mitjà que té Tony per a comunicar i demostrar el que sent. El tema és tota una declaració d'amor pròpia dels cavallers més romàntics dels anys 70.



Fig. 32 Actuació de Tony i Stephanie en el concurs.  
Font: fotograma de la pel·lícula.

#### **4.6. - IF I CAN'T HAVE YOU**

*If i can't have you* (en valencià Si no puc tenir-te) és un tema compost i escrit pels Bee Gees, però per a la versió de la banda sonora de la pel·lícula es va cedir a la cantant Yvonne Elliman. Es tracta d'un tema a una càrrega sentimental i emocional molt gran, característica típica dels temes dels germans Gibb. Aquest sí que va reafirmar el seu èxit amb un número u a les llistes.

Cal destacar d'este tema la important presència de melodies de sintetitzadors que emulen una secció de corda orquestral que aporten moltíssima força i energia creant una aura especial per al tema. Tot açò conduït per un ritme disco que fa que siga tot un èxit sobre les pistes de ball.

Dins de la narrativa de la pel·lícula es relaciona la cançó amb el personatge d'Annette. La lletra del tema expressa de manera perfecta els sentiments d'aquest personatge cap a Tony dins de l'amor que sent per ell:

## ORIGINAL

*Don't know why*

*I'm surviving every lonely day.*

*When it's got to be*

*no chance for me.*

*My life would end and it just don't matter how I cry.*

*My tears of love a waste of time If I turn away.*

*Am I strong enough to see it through?*

*Go crazy is what I will do*

*If I can't have you.*

## VALENCIÀ

No se per què

estic sobrevivint a cada dia solitari.

Quan tinc que ser

no hi ha oportunitat per a mi.

La meua vida acabaria i no importa com plore.

Les meues llàgrimes d'amor són una pèrdua de temps si em done la volta.

Sóc prou forta per a portar-ho avant?

Tornar-me boja és el que faré

si no puc tenir-te.

[...]

*Can't let go and it doesn't matter how I try.*

No puc deixar-ho anar i no importa com ho intente.

*I gave it all so easily, to you my love*

T'ho vaig donar tot tan fàcilment, a tu el meu amor

*to dreams that never will come true.*

pels somnis que mai no es faran realitat.

(Bee Gees & Yvonne Elliman, 1977)

Aquesta cançó es fa servir en dos moments on Annette és un personatge principal. La primera escena en la qual s'utilitza és quan aquesta parla amb Tony la primera nit en la 2001 Odyssey (00:20:44). Els dos conversen sobre participar junts en el concurs de ball, però Tony li deixa clar en tot moment que no deu agafar connotacions sexuals ni amoroses en el fet que siguen parella de ball. És un instant que alimenta eixe amor impossible que sent Annette pel jove italo-americà.

La segona vegada que sona el tema és el moment què Tony rebutja de manera definitiva a Annete. Durant el punt 3.3 s'ha parlat d'aquesta escena quan s'explicava la presència dels anticonceptius (més concretament dels condons) en la pel·lícula. Ací és on a Annette li queda clar que una relació d'amor vertader entre Tony i ella és impossible i, com es diu en la lletra d'*If I can't have you*, en veure que no pot estar amb ell acaba fent bogeries l'última nit<sup>52</sup> en la 2001 Odyssey.

En conclusió, ha quedat patent que este és un tema que encarna totalment al personatge d'Annette. Reflexa de manera clara els sentiments que envolten a aquest

---

<sup>52</sup> Cal recordar que eixa mateixa nit Annette acaba sent violada.

personatge fent-la sonar en la pel·lícula en moments clau on aquestes emocions ixen a la llum. Van elegir el tema perfecte per anar de la mà d'un dels personatges més importants del *film*.

## 5. CONCLUSIONS

Com s'ha pogut veure, l'Era disco compresa entre mitjans i finals dels anys 70 està molt marcada pels col·lectius marginals com els homosexuals, els afroamericans o la comunitat llatina. Precisament dels afroamericans naix el primer gènere cinematogràfic que relaciona a la música disco i al cinema, la *Blaxploitation* (principis i mitjans del anys 70). Més tard, en 1977 s'estrena *Saturday Night Fever* provocant l'explosió comercial de l'estil musical creant també tota una cultura en la societat del moment.

Vistos estos fets era necessari analitzar de manera detinguda tot el que envolta a la producció del *film*. Com hem pogut veure hi ha noms clau dins del projecte com són el productor Robert Stigwood o el guionista Norman Wexler, amb qui aconseguiren que el to de la pel·lícula impactara a tothom. Durant el treball ha quedat patent que va ser una producció plena de problemes i entrebanc que acabà sorprenent a tot el món.

A més a més, s'extrau que el paper de figures com John Travolta o els Bee Gees van ser fonamentals dins d'aquest fenomen. El jove actor va marcar en moltes ocasions el ritme del rodatge i aplegà a prendre decisions importants per a la producció. La seua participació en la pel·lícula va catapultar la seua carrera i es convertí en tota una icona visual dels anys de més esplendor de l'Era Disco.

Per altra banda, ha quedat patent que el grup Bee Gees també va ser una figura clau per a l'èxit de la pel·lícula. Va ser una gran aposta d'Stigwood que ha deixat temes mítics que hui en dia formen part de totes les llistes de millors cançons de la història i, el que és més important, que segueixen sonant en molts àmbits de la vida. El grup, després d'haver patit moltes baixades i pujades durant la seua carrera, van aconseguir gestar els seus millors anys. Sense la màgia que desprenien les seues cançons el projecte no haguera sigut el mateix.

Pel que fa a l'apartat social, es pot apreciar que allò que mostra la pel·lícula està molt relacionat amb els problemes que patien els col·lectius que donaren inici al moviment de la música disco. Es poden veure conflictes racials, homofòbia, diferents models de dona, el masclisme sistemàtic que s'instaurava a la família, fins i tot temes com la religió i els anticonceptius. *Saturday Night fever* treballa molt bé estos aspectes

sent una pel·lícula molt fidel a la realitat escapant a filtres propis de les produccions comercials del moment.

No es pot oblidar la funció que acomplix la banda sonora original conformada per cinc temes dels Bee Gees. En el *film* s'associa cada tema a situacions o personatges concrets reforçant el discurs i el rerefons de cada moment de la història. Resulta increïble veure com els cinc temes encaixen tan bé en la pel·lícula havent sigut compostos sense llegir el guió i sense cap tipus de referència, només es sabia que la música disco anava a ser un dels ítems principals.

En conjunt, tots estos aspectes conformen els millors anys de l'efímera Era Disco, deixant trets culturals, social i musicals que hui en dia encara es poden trobar instaurats en la societat. La música disco ha donat lloc a molts més estils i va servir com a altaveu d'aquells col·lectius marginats i aquelles joventuts que buscaren en la música una via d'escapament dels seus problemes quotidians. Pretenien sentir-se lliures, oblidar-se la situació política del seu país, sentir-se tots en igualtat.

Per últim, cal esmentar que en moltes ocasions cal revisar bé les referències que s'agafen per a la realització de projectes d'este tipus perquè poden haver dades que diferixen d'unes fonts a altres i deuen ser contrastades. A més a més, és important explorar temes com aquest que, per desgràcia, no són freqüents trobar-los en la llengua valenciana. També cal insistir en què l'audició i el visionat de les referències ajuden molt a la comprensió de moltes de les parts i del projecte i enriqueixen sobre manera el goig durant la lectura.

## 6. REFRENCIES

- ABBA (1976). Dancing Queen [Cançó]. En *Arrival*. Polar Music.
- ABBA (1979). Gimme! Gimme! Gimme! (A Man After Midnight) [Cançó]. En *Greatest Hits Vol. 2*. Polar Music.
- AVILDSSEN, J. G. (Director). (1976). *Rocky* [Pel·lícula]. Chartoff-Winkler Productions.
- BADHAM, J. (Director). (1976). *The Bingo Long Travelling All-Stars & Motor Kings* [Pel·lícula]. Universal Pictures; Motown Productions.
- BADHAM, J. (Director). (1977). *Saturday Night Fever* [Pel·lícula]. Paramount Pictures; Robert Stigwood Organization (RSO).
- BARRY WHITE (1974). Can't get enough of your love babe [Cançó]. En *Can't get enough*. 20th Century Fox Records.
- BARSON, M. (2021, 14 de juny). John G. Avildsen. Britannica. <<https://www.britannica.com/biography/John-G-Avildsen>> [Consulta: 16 d'agost]
- BAUSO, M. (2021, 7 de juny). El artículo que inspiró a "Fiebre de sábado por la noche": la historia del fraude periodístico que provocó un fenómeno global. Infobae. <<https://www.infobae.com/historias/2021/06/07/el-articulo-que-inspiro-a-fiebre-de-sabado-por-la-noche-la-historia-del-fraude-periodistico-que-provoco-un-fenomeno-global/>> [Consulta: 10 d'agost]
- BEE GEES (1966). *Spicks and Specks* [Àlbum]. Spin.
- BEE GEES (1967). New York Mining Disaster 1941 [Cançó]. En *New York Mining Disaster 1941*. Polydor.
- BEE GEES (1968). Massachusetts [Cançó]. En *Horizontal*. Polydor.
- BEE GEES (1975a). Jive Talkin' [Cançó]. En *Main Course*. RSO.
- BEE GEES (1975b). Nights on Broadway [Cançó]. En *Main Course*. RSO.
- BEE GEES (1975c). *Main Course* [Àlbum]. RSO.
- BEE GEES (1976a). You Should Be Dancing [Cançó]. En *Children of the World*. RSO.
- BEE GEES (1976b). *Children of the world* [Àlbum]. RSO.



- BEE GEES (1977a). Night Fever [Cançó]. En *Saturday Night Fever The Original Movie Soundtrack*. RSO.
- BEE GEES (1977b). Stayin' Alive [Cançó]. En *Saturday Night Fever The Original Movie Soundtrack*. RSO.
- BEE GEES (1977c). How deep is your love [Cançó]. En *Saturday Night Fever The Original Movie Soundtrack*. RSO.
- BEE GEES (1977d). More than a woman [Cançó]. En *Saturday Night Fever The Original Movie Soundtrack*. RSO.
- BEE GEES (1979a). *Spirits Having Flown* [Àlbum]. RSO.
- BEE GEES (1979b). Tragedy [Cançó]. En *Spirits Having Flown*. RSO.
- BEE GEES & YVONNE ELLIMAN (1977). If i can't have you [Cançó]. En *Saturday Night Fever The Original Movie Soundtrack*. RSO.
- BONEY M (1976). Daddy Cool [Cançó]. En *Take the Heat off Me*. Hansa records.
- BONEY M (1978). Rasputin [Cançó]. En *Nightflight to Venus*. Sony BMG.
- CCCB. Nik Cohn. <<https://www.cccb.org/es/participantes/ficha/nik-cohn/230667>> [Consulta: 10 d'agost]
- CEBALLOS, S. (2019, 23 de juny). *John Travolta y Diana Hyland, un amor sin edad que la muerte destruyó*. Infobae. <<https://www.infobae.com/teleshows/infoshow/2019/06/23/john-travolta-y-diana-hyland-un-amor-sin-edad-que-la-muerte-destruyo/>> [Consulta: 15 d'agost]
- CHIC (1979). Good Times [Cançó]. En *Risqué*. Atlantic records.
- CIVITATIS NUEVA YORK. Bronx. <<https://www.nuevayork.net/bronx>> [Consulta: 28 d'agost]
- CLUBBING SPAIN. Nicky Siano. <<https://www.clubbingSpain.com/artistas/usa/nicky-siano.html>> [Consulta: 23 d'agost]
- COHN, N. (1976, 7 de juny). *Tribal Rites of the New Saturday Night*. New York Magazine. <<https://nymag.com/nightlife/features/45933/>> [Consulta: 10 d'agost]
- CURTIS MAYFIELD (1972). *Super Fly* [Àlbum]. Curtom Records.

- DAVID SHIRE (1977). Salsation [Música instrumental]. En *Saturday Night Fever The Original Movie Soundtrack*. RSO.
- DE LA MAZA, M. & VERGARA, C. (2017, 8 de diciembre). *Fiebre de Sábado por la Noche: a 40 años del suceso que nació entre la farsa y la casualidad*. La Tercera. <<https://www.latercera.com/culto/2017/12/08/fiebre-sabado-la-noche-a-40-anos-del-suceso-nacio-la-farsa-la-casualidad/>> [Consulta: 6 d'agost]
- DONNA SUMMER (1979). Hot Stuff [Cançó]. En *Bad Girls*. Casablanca Records.
- EARTH, WIND & FIRE (1979). Boogie Wonderlands [Cançó]. En *I Am*. ARC & Columbia Records.
- EARTH, WIND & FIRE (1978). September [Cançó]. En *The Best of Earth, Wind & Fire*. Columbia Records.
- ECHARRI, M. (2021, 30 d'agost). *50 años del 'Blaxploitation', el salvaje cine de consumo rápido creado por afroamericanos*. El País Icon. <<https://elpais.com/icon/cultura/2021-08-30/50-anos-del-blaxploitation-el-salvaje-cine-de-consumo-rapido-creado-por-afroamericanos.html>> [Consulta: 3 de setembre]
- FORMAN, M. (Director). (1979). *Hair* [Pel·lícula]. CIP Filmproduktion GmbH.
- FROST, D. (Creador). (1978). *Headliners with David Frost* [Programa de TV]. ABC.
- GAAR, G. (2012, 19 de diciembre). *Brian Epstein's legacy goes well beyond The Beatles*. Goldmine. <<https://www.goldminemag.com/articles/brian-epsteins-legacy-goes-well-beyond-the-beatles>> [Consulta: 10 d'agost]
- GARCIA BLESÀ, O. (2015, 29 d'abril). *Placeres culpables: "Saturday Night Fever"*. Placeres Culpables. <<https://www.efeeme.com/placeres-culpables-saturday-night-fever/>> [Consulta: 17 d'agost]
- GLORIA GAYNOR (1978). I Will Survive [Cançó]. En *Love Tracks*. Polydor records.
- HERNÁNDEZ, G. (2020, 15 de març). *La Ruta del Bakalao y su historia*. Wololo Sound. <<https://wololosound.com/articulos/la-ruta-del-bakalao/>> [Consulta: 30 d'agost]
- HILL, J. (Director). (1973). *Coffy* [Pel·lícula]. American International Productions.
- IMDB. *Norman Wexler*. <[https://www.imdb.com/name/nm0923319/bio?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0923319/bio?ref=nm_ov_bio_sm)> [Consulta: 18 d'agost]
- ISAAC HAYES (1971). Theme from Shaft [Cançó]. En *Shaft*. Stax Records.

- JEWISON, N. (Director). (1973). *Jesus Christ Superstar* [Pel·lícula]. Universal Pictures.
- KAPLAN, G., SACKS, A. i MEYERSON, P. (creadors). (1975-1979). *Welcome Back, Kotter* [Sèrie de TV]. The Komack Company Inc.; Wolper Productions.
- KLEISER, R. (Director). (1978). *Grease* [Pel·lícula]. Paramount Pictures; Robert Stigwood Organization (RSO); Allan Carr Production.
- KOOL & THE GANG (1976). *Open Sesame* [Cançó]. En *Open Sesame*. De-Lite Records.
- LAPUENTE, L. (2017). *Historia de la Música Disco*. València: Efe Eme.
- LESTER, M. (Director). (1979). *Roller Boogie* [Pel·lícula]. Compass International Pictures.
- LÓPEZ, L. (2017, 10 de febrer). *Entrevista a Lalo López* [entrevista]. Hoy por hoy; Cadena Ser. [https://cadenaser.com/programa/2017/02/10/hoy\\_por\\_hoy/1486720664\\_431314.html](https://cadenaser.com/programa/2017/02/10/hoy_por_hoy/1486720664_431314.html) [Consulta: 27 de juliol]
- LUMET, S. (Director). (1973). *Serpico* [Pel·lícula]. Artists Entertainment Complex; Produzioni De Laurentiis International Manufacturing Company.
- LUMET, S. (Director). (1978). *The Wiz* [Pel·lícula]. Universal Pictures; Motown Productions.
- LYNE, A. (Director). (1983). *Flashdance* [Pel·lícula]. Paramount Pictures & PolyGram Filmed Entertasiment.
- MANRIQUE, D. (2017, 13 de febrer). *Ficción del sábado noche*. El País. <[https://elpais.com/cultura/2017/02/12/actualidad/1486919564\\_353790.html](https://elpais.com/cultura/2017/02/12/actualidad/1486919564_353790.html)> [Consulta: 15 d'agost]
- MARSHALL, F. (Director). (2020). *The Bee Gees: How Can You Mend a Broken Heart* [Documental]. The Kennedy/Marshall Company & Diamond Docs & PolyGram Records & White Horse Pictures.
- MICHAEL JACKSON (1982). *Thriller* [Àlbum]. Epic Records.
- MORAL, S. (2019, 30 de juliol). *Disco Inferno: 40 años del fin de la música disco*. Los 40 Classic. <[https://los40.com/los40/2019/07/29/los40classic/1564392545\\_472554.html](https://los40.com/los40/2019/07/29/los40classic/1564392545_472554.html)> [Consulta: 29 d'agost]
- NEWYORKANDO. *Bay Ridge*. <<https://www.newyorkando.com/bay-ridge/>> [Consulta: 24 d'agost]

- PARKER, A. (Director). (1980). (Director). *Fame* [Pel·lícula]. Metro Goldwyn Mayer.
- PARKS, G. (Director). (1971). *Shaft* [Pel·lícula]. Metro Goldwyn Mayer.
- PARKS JR, G. (Director). (1972). *Superfly* [Pel·lícula]. Warner Bros.
- PITA, P. (2016, 11 de gener). *Fallece Robert Stigwood, mánager de los Bee Gees y productor de «Fiebre del sábado noche»*. Madrid: ABC. <[https://www.abc.es/cultura/musica/abci-fallece-robert-stigwood-manager-gees-y-productor-fiebre-sabado-noche-201601051137\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/musica/abci-fallece-robert-stigwood-manager-gees-y-productor-fiebre-sabado-noche-201601051137_noticia.html)> [Consulta: 16 d'agost]
- ROMERO, J. (2019, 9 de març). *¿Qué es el R&B? Su origen e historia. Los 40*. <[https://los40.com/los40/2019/03/09/actualidad/1552087883\\_007302.html](https://los40.com/los40/2019/03/09/actualidad/1552087883_007302.html)> [Consulta: 24 d'agost]
- RUSSELL, K. (Director). (1975). *Tommy* [Pel·lícula]. Robert Stigwood Organisation Ltd; Hemdale.
- SCHRADER, P. (Director). (1980). *American Gigolo* [Pel·lícula]. Paramount Pictures.
- SCHULTZ, M. (Director). (1976). *Car Wash* [Pel·lícula]. Universal Pictures.
- STARRETT, J. (Director). (1973). *Cleopatra Jones* [Pel·lícula]. Warner Bros.
- TARANTINO, Q. (Director). (1997). *Jackie Brown* [Pel·lícula]. A Band Apart.
- TARANTINO, Q. (Director). (2012). *Django Unchained* [Pel·lícula]. A Band Apart & Columbia Pictures.
- TAVARES (1977). *More than a woman* [Cançó]. En *Saturday Night Fever The Original Movie Soundtrack*. RSO.
- THE MOPED. *Movimiento Mod*. <<https://themoped.net/movimiento-mod-tribus/>> [Consulta: 16 d'agost]
- THE TRAMMPS (1976). *Disco Inferno* [Cançó]. En *Disco Inferno*. Atlantic Records.
- THE WHO (1966). *Substitute* [Cançó]. En *Substitute*. Reaction Records.
- THOMAS ANDERSON, P. (Director). (1997). *Boogie Nights* [Pel·lícula]. New Line Cinema & Lawrence Gordon Productions.
- URO, A. (Director). (2010). *Inside Story: Saturday Night Fever* [Documental]. Stage 3 Productions.

VAN PEEBLES, M. (Director). (1971). *Sweet Sweetback Baadassss Song* [Pel·lícula]. Yeah Inc.

VILLAGE PEOPLE (1979). In the Navy [Cançó]. En *Go West*. Casablanca Records.

VILLAGE PEOPLE (1978). Y.M.C.A. [Cançó]. En *Cruisin'*. Casablanca Records.

WALKER, N. (Directora). (1980). *Can't stop the music* [Pel·lícula]. EMI Films.

WALTER MURPHY (1977). A fifth of Beethoven [Música Instrumental]. En *Saturday Night Fever The Original Movie Soundtrack*. RSO.