

Núm. 112
Abril
2005

Fundació
"SA NOSTRA"



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

JEAN VIGO



Sumari

Editorial	3	Million Dollar Baby	29	Fantasmes. El camarot de Père Jules	42 a 45
Marcelino, cinquanta anys després	4 a 13	El cavaller del drac	30	per Luce Vigo	
per Gabriel Genovart		El cinema alemany a principis del segle XX	31	L'amour fou i el principi de realitat	46 i 47
Taller de crítica cinematogràfica (IV)	14 a 19	per Francisco Jiménez		per Àngel Quintana	
per José E. Monterde		Oscars 2004: descobrint Jan A. P. Kaczmarek	32	Aproximació a Jean Vigo	48 i 49
Escenaris buits	20	per Házal González		per Ramon Freixas	
per Joan Bover		Ella [imatge 1]	33	Zéro de conduite i deu en cinema	50 i 51
Notes impertinents (II). Les meves (insubstituïbles) dones del cinema	21 i 22	per Fernando Lara		per Xavier Flores	
per Antoni Serra		Crònica de cine	34 i 35	À propos de Nice. L'ull de Vigo i el "punt de vista documentat"	52 i 53
I Congrés Internacional sobre el Cinema Europeu Contemporani (CICEC)	23	per Martí Martorell		per Esteve Riambau	
Judy i Madeleine. Les dues cares de Vertigo	24 a 26	Una breu aproximació al cinema de Jean Renoir	36 i 37	Encadenats	54 i 55
per Joan Ferrer Miserol		per Iñaki Revesado		A propòsit de Jean Vigo	56 i 57
Els errors de la Història: les víctimes convertides en botxins	27 i 28	Marcel Carné: el vehicle de Jacques Prévert	38	per José E. Monterde	
per Iñaki Revesado		per J.C. Romaguera		Cinema a "SA NOSTRA"	
		Un poema anarquista	41	Les pel·lícules del mes d'abril	58 i 59
		per Román Gubern			

TEMPS MODERNES

Papers de cinema
Edició mensual
Abril 2005. Núm. 112

Edita

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

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom

Assessors

Francisca Niell

Andreu Ramis

Josep Carles Romaguera

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Imprimeix

Gráficas Planisi, SA

Dipòsit Legal: PM 648-1994

Temps Moderns no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Podeu trobar *Temps Moderns* al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



Editorial

JEAN VIGO

*El poeta no ha de tenir més que un model,
la natura; res més que una guia, la veritat*

Victor Hugo

*Si algú diu la veritat, pot estar segur
que, prest o tard, el descobriran*

Oscar Wilde

Els mites s'alimenten de fets a mig camí entre l'excentricitat i la tragèdia. De fet, una de les circumstàncies que sovint és present a la mitologia contemporània és la desaparició del personatge a una edat jove tot i que, al capdavant, si una cosa fa que el mite tenguí llarga vida és la qualitat de la seva obra. Va ser el cas de **Jean Vigo**, el realitzador francès autor de només quatre pel·lícules —poc més de tres hores de projecció en el seu conjunt—, que va morir als 29 anys víctima de la tuberculosi i que va encetar una línia cinematogràfica, el realisme poètic francès, al costat de **René Clair** i **Jacques Feyder**.

Abril serà igual a Vigo durant aquest mes al Centre de Cultura, perquè les seves quatre pel·lícules hi seran projectades, en un homenatge mai no retut al director francès: **À propos de Nice** (1930), visió d'una societat que viu en la superficialitat i en procés de declivi —fa 75 anys que Vigo va fer aquest pronòstic—; **Taris** (1931), sobre la figura del nedador Jean Taris; **Zéro de conduite** (1933), basada en les experiències a la presó del seu pare, lloc on va morir en circumstàncies mai no aclarides i on va ser tancat per les seves idees anarquistes; i **L'Atalante** (1934), tal vegada la més considerada i que conta les històries d'una parella dins una barca fluvial dins les aigües del Sena.

El riu de París i Vigo han estat elements de gran influència en creacions

més pròximes al temps actual. El misteri d'un gran riu que travessa el món urbà d'una ciutat com París ha alimentat nombroses històries envoltades d'enigma tant al cinema com a la literatura. Si **Georges Simenon** usa aquest entorn per situar-hi algunes investigacions del seu personatge literari, el comissari **Maigret**, també realitzadors contemporanis com **Bertolucci** i **Godard** es deixen dur per l'influx creatiu de Jean Vigo.

La figura de Jean Vigo, tanmateix, ha estat reconeguda històricament al seu país, fins al punt de mantenir un Institut amb el seu nom que reuneix una bona col·lecció i que està orientat cap a la formació cinematogràfica. Una de les activitats que aquest centre organitza anualment és **Ecole et cinéma**, dirigida exclusivament a ensenyants i escolars. L'**Institut Jean Vigo**, aquest any 2005 ha organitzat també un homenatge a **Jules Verne** amb motiu del centenari de la seva mort, amb una exposició explicativa de la seva vida i obra i una mostra alhora de les nou adaptacions al cinema de l'obra literària de Verne. Un homenatge, aquest, gairebé obligat en aquell indret, però que hagués pogut ésser interessant de fer-se també aquí, si més no per les referències i suposada presència de Verne a les nostres illes.

La programació de l'obra de Vigo al Centre de Cultura es veurà complementada per la projecció de **Vigo, història d'una passió** (1998), de **Julien Temple**, i per un cicle de cinema francès també dels anys 30: **La golfa** i **La bête humaine** (**Jean Renoir**) i **Le jour se lève**, de **Marcel Carné**.

Són, totes tres, pel·lícules que foren objecte de *remake* als Estats Units; les dues de Renoir a mans de **Fritz Lang** amb els títols de **Perversidad** i **Deseos humanos**, mentre que la nova versió del film de Carné fou signat per **Anatole Litvak**, **Noche eterna**. Les tres versions també seran exhibides al Centre més endavant.

En definitiva, unes bones dosis de cinema dels anys 30 per combatre la resaca d'una nova edició dels Oscars que han servit si més no per constatar dues coses distintes i distants; una que Hollywood tracta d'entendre l'eutanàsia —**Million dollar baby** i **Mar adentro**— i l'altra, que l'Acadèmia viu tancada dins la seva campana de vidre i és incapaç en ocasions d'entendre altres coses que també afecten la vida de les persones a tot el planeta. Impresentable la intervenció del seu president, **Frank Pierson**, retent homenatge a tots els *marines* nord-americans, especialment aquells que són a l'Iraq.





Marcelino, cinquanta anys després



Gabriel Genovart

1. El candor i el misteri

En els santuaris personals de la memòria cinèfila, hi tinc reservat un lloc de consideració especial per a *Marcelino pan y vino*, aquella deliciosa pel·lícula de Ladislao Vajda—tan injustament maltractada per molts de crítics i estudiosos espanyols com adorada per públics nacionals i estrangers de tota classe i condició—de la qual just ara, el present any de 2005, es compleix el cinquantè aniversari de la seva estrena.*

Quan vaig veure per primera vegada *Marcelino pan y vino* (que, com solia passar sovint amb les pel·lícules estrenades a Palma, va arribar tardíssim al meu poble), feia poc que jo havia complit els dotze anys i, dins els primers desficiis de la preadolescència, ja em començava a semblar llunyana—remota, quasi—l'edat més màgica de la infantesa; aquesta edat irrepetible que la psicologia sol ubicar entre els quatre i set anys, aproximadament. Rere meu havien quedat els candors, els misteris i les

innocències d'una minyona brufada per la presència del meravellós, el sobrenatural i el sagrat que una tradició popular de profundes arrels cristianes (i encara afortunadament vigorosa), transmetia oralment: llegendes piadoses, fets portentosos, aparicions miraculoses i vides de sants. Rere quedaven també els rosaris, les hores santes, els mesos de Maria, els betlems de Na-

dal, els somnis de la nit de Reis, la il·lusió per aquella planta prodigiosa que esclatava en confits el matí de la Pasqua Florida i el record d'un còndid al·lotet que va rebre la primera comunió amb tot el sentiment amb què era capaç de fer-ho en aquell temps un infant de set anys, primmiradament instruït pel zel catequètic de les mongetes de la Caritat amb tota classe d'histories exemplars que venien a ser com a petites contarelles sacres. El conte de *Marcelino* hagués pogut ser perfectament una d'aquelles histories pies. De qualque manera, aquell *Marcelino* de la pantalla, aquell menut que va morir abans de créixer per partir cap a una infantesa eterna, venia a ser l'expressió pura d'una innocència perduda i irrecuperable. Dit això—i sentiments i vivències personals a part—, cal afegir que, en la meua opinió, *Marcelino pan y vino* és una pel·lícula meravellosa que, com molt poques en la història del cinema, ha estat objecte de les invectives més immerescudes i dels vilipèndis més reiterats i gratuïts.

Les diatribes contra el film de Vajda—formulades quasi totes al nostre país (que no així a altres llocs de l'estranger)—només es poden entendre des d'hermenèutiques reduccionistes que han interpretat aquesta petita joia cinematogràfica exclusivament com un producte típic de l'Espanya franquista i sense manejar més referents que les coordenades socials, polítiques, culturals i religioses d'un temps històric ombrí de perfils molt acusats.

D'altra banda, no es pot certament negar que aquestes coordenades hi són presents i constitueixen un marc referencial indispensable quan es tracta d'analitzar la gestació d'una pel·lícula que tingué com a base argumental el relat curt—un conte d'una trentena de pàgines escrit l'any 1952—d'un autor com José María Sánchez Silva que mai no va ocultar ni el seu ideari falangista, ni la seva adhesió a la figura del general Franco, ni el seu catolicisme militant, en una tessitura particularment desgraciada de la vida espanyola en la qual tots aquests components entraven a formar part d'un integrisme nacionalcatòlic tan lamentable com sòlidament implantat a moltes consciències. I tot això, naturalment, ha suposat, per a molts, una raó més que sobrada per invalidar *Marcelino pan y vino* amb l'estigma de ser una pel·lícula representativa de l'Espanya més reaccionària de la dictadura i un esguerro apologetic del nacionalcatolicisme més fosc.¹

Però, malgrat tots aquests antecedents (i de totes les desqualificacions que se n'han derivat), *Marcelino pan y vino* és una pel·lícula que, com ja es veïe



Hi ha també a *Marcelino pan y vino* quelcom de la gràcia ingènua dels miracles de Gonzalo de Berceo, de les llegendes hagiogràfiques de la religiositat popular, dels frescs de Giotto dedicats a la vida de Sant Francesc i de les fioretti del mateix sant d'Assís



amb l'èxit que en el seu moment assolí arreu del món, transcendeix tots els seus condicionaments contextuals per projectar-se, molt més enllà d'aquests, com el que vertaderament és: una petita, però universal, obra mestra del cinema. La narració curta d'un autor falangista i catòlic (un conte, per altra part, bellíssim, que es faria ràpidament famós) unida a la inspiració d'un director agnòstic o ateu donaren lloc a una d'aquestes realitzacions de la història del cinema que, amb tota la seva senzillesa i austeritat de mitjans, mereixen figurar en el annals del setè art dins l'apartat de "pel·lícules màgiques". *Marcelino pan y vino* és una d'aquestes obres que semblen desbordar tots els plantejaments inicials dels seus creadors (qualsevol fossin aquests plantejaments), per adquirir vida pròpia. I, un cop independentzades fins i tot del talent creatiu dels seus autors, semblen remuntar-se per si mateixes, en virtut de la seva màgia interna i del seu propi vol autònom, fins a regions que potser ni els mateixos creadors de la història literària i fílmica arribaren mai, en principi, a sospitar. En el cas de la pel·lícula de Vajda, aquestes regions vénen definides per la presència del misteri. D'allò que és, en si mateix, sobrenatural, inefable i numinós. Allò que Rudolf Otto² ha qualificat, justament, com "el Sant" (*Das Heilige*) i que, a *Marcelino pan y vino*, arriba a instal·lar-se, amb tota la seva profunditat misteriosa, dins la vida d'un infant de cinc anys, interpretat per un petit actor de gràcia incomparable.

En un sentit molt ample i genèric, *Marcelino pan y vino* pot ser inclosa dins

una categoria fílmica que podríem tipificar com a "històries a les quals una presència estranya i misteriosa, que resulta fascinant, irromp a la vida d'un infant per canviar-la radicalment". Salvant totes les distàncies a salvar, tindria així quelcom a veure amb films com *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, *Shane (Raíces profundas)* de George Stevens o *Moonfleet* de Fritz Lang. Però amb una diferència molt important a subratllar: en el cas de *Marcelino*, aquesta presència va molt més enllà d'una figura simplement fantàstica, mítica o heroica, sorgida dels somnis, de les imaginacions i de les soledats infantils, perquè és una presència *sobrehumana*. La presència mateixa d'allò que, per la seva pròpia naturalesa, és, per definició, essencialment *hierofànic*; és a dir, una manifestació de quelcom que és *sagrat* i *diví*. A la pel·lícula de Ladislao Vajda, el candor i l'espontaneïtat d'una criatura de cinc anys i la bellesa de l'ànima infantil susciten o provoquen un *miracle*. El miracle que la imatge d'un Crist clavat a la creu (la figura d'un vell crucifix arraconat en el porxo traster del convent eremític d'uns frares franciscans) és converteixi o transformi, per a aquest nin, en el Ressuscitat: en el Vivent de la fe cristiana. I aquest miracle està contat en imatges de tal manera per l'art d'un realitzador que la història, així narrada, pot arribar a semblar, fins i tot, creïble... Creïble com molt poques vegades ho ha estat la narració d'un fet miraculós en la història del setè art.

No és tampoc estrany que *Marcelino* hagi estat considerada per alguns com una pel·lícula que s'aproxima el gènere

fantàstic i, especialment en tota la seva segona meitat, com un film de "terror sobrenatural".³ I no és estrany precisament per aquesta intensitat amb la qual, amb imatges senzillíssimes (imatges que gairebé podríem qualificar d'una senzillesa i humilitat franciscanes, com els mateixos frares de la història), és capaç de suggerir la presència d'allò que és *transcendent* i *mistèric*. I el contacte amb el Sant, amb el Sagrat, resulta sempre, com ha assenyalat Rudolf Otto, una experiència profunda i fremidora; una experiència que corprèn, fascina, estremeix i commou. En aquest cas, potser no tant al petit protagonista (que accepta aquesta manifestació miraculosa amb la naturalitat amb què únicament els infants poden acceptar *l'impossible*), com als frares que són testimonis del prodigi o a moltes de les persones adultes que s'han comptat entre el públic espectador d'aquesta pel·lícula.

Hi ha també a *Marcelino pan y vino* quelcom de la gràcia ingènua dels miracles de Gonzalo de Berceo, de les llegendes hagiogràfiques de la religiositat popular, dels frescs de Giotto dedicats a la vida de Sant Francesc i de les *fioretti* del mateix sant d'Assís. I és, tal vegada, aquesta mescla d'ingenuïtat i de misteri, de candor i de terror, el que l'ha convertida en una d'aquestes pel·lícules singulars i irrepetibles que només apareixen de tant en tant a la història del cinema. Una pel·lícula a la qual fins i tot els seus detractors més radicals, encara que sovint des de les seves posicions ideològiques l'hagin tractada despiatadament, no han negat quasi mai la seva bella factura cinematogràfica.



Segons la meua opinió, entre els seus majors mèrits, aquesta pel·lícula va aconseguir donar una resposta vàlida al doble repte tècnic de fer viure a la pantalla allò que té d'inefable la infantesa i la irrepresentabilitat de la figura divina



Molt lluny de tantes desqualificacions de la crítica espanyola, la francesa Anne-Marie Belio-Jolivet, autora d'una tesi doctoral llegida a la Universitat de la Sorbona sobre els infants en el cinema de l'Espanya franquista,⁴ ha tractat el film de Ladislao Vajda amb criteris possiblement molt més justos i objectius que els múltiples judicis adversos emesos al nostre país. Des del distanciament que li atorga la seva condició d'estrangera (distanciament que en tantes ocasions hom troba a faltar en els estudiosos nacionals), Belio-Jolivet ha escrit sobre *Marcelino pan y vino* paraules com les que segueixen:

"¿Què en sabran els nins del segle vint-i-un, addictes a la caixa beneïta, del mític *Marcelino pan y vino*? És probable que tan sols coneguin la història *light* d'aquest petit heroi a través dels dibuixos animats... Tant se val. Queda la paraula per deixar constància d'aquella petita obra mestra del cinema espanyol que els prejudicis ideològics mantingueren un temps en el purgatori de pel·lícules amb el santbenet de franquista. El *Marcelino pan y vino* de Vajda i Sánchez Silva fou un èxit enorme i segueix essent una de les pel·lícules espanyoles de més ressonància internacional. Amb el seu primer paper de Marcelino, Pablito Calvo, guardonat en els festivals de Cannes i de Berlín, va saltar a l'estrellat i la seva fama es propagà com un regueró de pólvora per l'escenari internacional d'Europa, Amèrica i fins i tot al Japó. (...) Fa poc temps, el traspàs sobtat de l'e-

xactor Pablo Calvo desencadenà a Espanya tota una commoció mediàtica i sentimentalista entorn a la figura del primer nin fetitxe del cinema espanyol. A un article del *cyberPaís*, A. Fernández Santos recordà que del que es tractava era sobretot 'd'un cinema intel·ligentísim de gran i refinat vol metafòric', en el qual a més d'un "quadre d'actors genials i extraordinaris" calia valorar la tècnica del director Ladislao Vajda: "tota una mostra de precisió en l'ús de l'estil funcional clàssic..." Ben segur, com deia André Malraux, sentim el que ens diuen les obres del passat i no el que en el seu temps varen dir. Les pel·lícules de Ladislao Vajda amb Pablito Calvo representaren un fèrtil camp d'investigació per a la meua tesi doctoral dedicada al treball d'interpretació i anàlisi de la imatge, a la qual *Marcelino pan y vino* fou analitzada pla a pla. Segons la meua opinió, entre els seus majors mèrits, aquesta pel·lícula va aconseguir donar una resposta vàlida al doble repte tècnic de fer viure a la pantalla allò que té d'inefable la infantesa i la irrepresentabilitat de la figura divina. Per les seves qualitats cinematogràfiques i per la subtil ambigüitat del conte plasmat en imatges mereix ocupar un lloc en la història del cinema no solament espanyol, sinó mundial. Per a mi, se situa en la mateixa ona creativa de dos films amb nin estrenats el mateix any als EEUU: *The Night of the Hunter* (*La nit del caçador*, 1955) de Charles Laughton i *Moonfleet* (*Els contrabandistes de Moonfleet*, 1955) de Fritz

Lang. A cada una d'aquestes obres, la força visual donada a l'imaginari infantil planteja l'enigma existencial i abasta l'universal".⁵

Els mils rostres de la infantesa cinematogràfica

Al llarg de la història del cinema, l'art de les imatges mòbils ens ha donat l'oportunitat de contemplar, des de tots els angles possibles, els infinits matisos de l'ànima de la infantesa. Des dels més angelicals als més perversos.

Com va assenyalar Béla Balázs, el cinema va permetre l'emergència de dos tipus nous d'actors, aliens a les tradicions teatrals, per a la representació a la pantalla: els nins i els animals.⁶ I cal afegir que tant uns com els altres gaudiren d'immediat del favor del gran públic, tot proporcionant el conseqüent rèdit comercial.

Pel que fa a pel·lícules amb actors infantils, cal destacar el fet que, en el decurs d'un segle de cinema, algunes de les figures més populars de la pantalla han estat precisament aquests intèrprets juvenils que, com diu Belio-Jolivet a propòsit de *Marcelino*, són "pura corporeïtat, vivència en acte, fràgil mutabilitat, espontaneïtat i expressivitat natural". La qual cosa els ha fet especialment aptes per a la vehiculació d'emocions capaces d'arribar al més endins dels espectadors. Des d'*El chico* de Charles Chaplin (1921) fins a *La vida es bella* de Mario Benigni (1997) —per posar dues fites rellevants—, el setè art ens ha mostrat els múltiples aspectes de la vida de la infantesa, pràcticament en tots els seus nivells evolutius i gairebé en tot tipus de situacions imaginables.

És cert que, com freqüentment s'ha assenyalat, la indústria cinematogràfica ha aprofitat el ganxo comercial de les "pel·lícules amb nin" per a la creació d'històries amables i edulcorades, en no poques ocasions plenes de sensibleria fàcil i d'una cursileria irritant. Però també ho és que, sovint, el cinema ha mostrat igualment, amb una notabilíssima capacitat de penetració psicològica, les faïsons més dures i descarnades de la infantesa i els in comptables caïres de la seva conflictivitat emocional.



Des d'El chico de Charles Chaplin (1921) fins a La vida es bella de Mario Benigni (1997) —per posar dues fites rellevants—, el setè art ens ha mostrat els múltiples aspectes de la vida de la infantesa, pràcticament en tots els seus nivells evolutius i gairebé en tot tipus de situacions imaginables

Hem vist desfilars així per la pantalla infants sumits en situacions tan traumàtiques com la guerra, la misèria, la soledat i la mort; o enfrontats a vivències colpidores de les quals se'n deriven iniciacions profundes sobre els aspectes més diversos de l'existència humana. Hem contemplat nins desvalguts, extraviats, abandonats i perseguits, víctimes amb freqüència de la maldat i de la incomprensió adultes; o criatures assetjades pels fantasmes i terrors que, entre la realitat i la ficció, habiten el món dels seus contes, dels seus somnis i de les seves mitomanies i fabulacions. Hem tingut ocasió d'apropar-nos als aspectes més torbadors i inquietants de la ment de la infantesa: la seva crueltat, la seva duresa, l'ambigüitat afectiva i la seva "polimorfa perversitat" freudiana; o aquells altres més purs, més lírics, més màgics i més commovedorament tendres i innocents. Ens hem acostat també al món de la insània juvenil amb tot el repertori d'estats patològics i anormals de diferent signe; i hem examinat el món de la infància en contacte amb tota classe de realitats i dimensions: el mític, el fantàstic, el meravellós... i, fins i tot, l'alienígena, el paranormal i el sobrenatural (en aquest darrer cas, tant en la seva vessant diabòlica com celestial).

Per qualsevol d'aquestes raons (o per diverses de les quals a la vegada), ens serà difícil d'oblidar els infants que interpretaren amb caràcter de protagonistes o, si més no, en papers destacats pel·lícules com les que, sense pretensió de ser exhaustius, relacionam a continuació (algunes de les quals no cal dir que són adaptacions d'il·lustres obres literàries): *El chico* (Charles Chaplin, 1921), *Campeón* (King Vidor, 1931), *La isla del tesoro* (Victor Fleming, 1934; i Byron Haskin, 1950), *David Copperfield* (George Cuckor, 1935), *El pequeño lord* (John Cromwell, 1936), *Capitanes intrépidos* (Victor Fleming, 1937), *Qué verde era mi valle* (John Ford, 1941), *Alma rebelde* (Robert Stevenson, 1944), *El limpiabotas* (Vittorio de Sica, 1946), *El despertar* (Clarence Brown, 1946), *De ilusión también se vive* (George Seaton, 1947), *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948), *Alemania, año cero* (Roberto Rossellini, 1948), *Los ángeles perdidos* (Fred Zinnemann, 1948), *El muchacho del pelo verde* (Joseph Losey, 1948),



La barrera invisible (Elia Kazan, 1948), *Oliver Twist* (David Lean, 1948), *El idolo caído* (Carol Reed, 1948), *La ventana* (Ted Tetzlaff, 1949), *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), *El río* (Jean Renoir, 1950), *Juegos prohibidos* (René Clément, 1951), *Bellísima* (Luchino Visconti, 1951), *Mandy* (Alexander Mackendrick, 1952), *Los 5000 dedos del doctor T* (Roy Rowland, 1953), *Raíces profundas* (George Stevens, 1953), *El pequeño fugitivo* (Ray Ashley, 1953), *La noche del cazador* (Charles Laughton, 1955), *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955), *Los contrabandistas de Moonfleet* (Fritz Lang, 1955), *El niño y el unicornio* (Carol Reed, 1955), *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956), *Mala semilla* (Mervyn LeRoy, 1956), *El globo rojo* (Albert Lamorisse, 1956), *El cebo* (Ladislao Vajda, 1958), *El puente* (Bernard Vicki, 1959), *Los golfos* (Carlos Saura, 1959), *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959), *La bahía del tigre* (J. L. Thompson, 1959), *El pueblo de los malditos* (Wolf Rilla, 1960), *Suspense* (Jack Clayton, 1961), *El milagro de Ana Sullivan* (Arthur Penn, 1962), *Matar un ruseñor* (Robert Mulligan, 1962), *Ángeles sin paraíso* (John Cassavetes, 1962), *El señor de las moscas* (Peter Brook, 1963), *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963), *El noviazgo del padre de Eddie* (Vincente Minnelli, 1963), *Huida hacia el sur* (Alexander Mackendrick, 1963), *Viento en las velas* (Alexander Mackendrick, 1965), *A las nueve cada noche* (Jack Clayton, 1967), *El niño salvaje*

(François Truffaut, 1970), *El otro* (Robert Mulligan, 1972), *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973), *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1975), *Cría cuervos...* (Carlos Saura, 1975), *La piel dura* (François Truffaut, 1976), *La profecía* (Ricard Donner, 1976), *El árbol de los zuecos* (Ermanno Olmi, 1978), *E.T.* (Steven Spielberg, 1982), *El sur* (Victor Erice, 1983), *En compañía de lobos* (Neil Jordan, 1984), *Adiós, muchachos* (Louis Malle, 1987), *El pequeño Tate* (Jodie Foster, 1990), *La vida es bella* (Mario Benigni, 1997), *El sexto sentido* (M.N. Syhamalan, 1999), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *El Bola* (Archerio Mañas, 2000)...

Hi ha en aquesta llista, per bé que no sigui completa, un ample mostrari d'aproximacions a tots els rostres possibles —i a altres gairebé impossibles— de la infantesa. Aproximacions que van des dels tractaments més realistes i quasi documentals (que han reflectit el món infantil en contacte amb les situacions més adverses de la vida quotidiana) a aquells altres absolutament fantàstics i irrealistes que han contemplat la infància com un territori màgic susceptible d'entrar en relació amb les manifestacions més estranyes: la infància concebuda com un país misteriós que, com els seus contes de fades, roman sempre molt pròxim al costat més originari, primigeni, salvatge, inconscient i, alhora, més fabulós de l'existència humana; un país, en definitiva, en el qual tota cosa és possible, des del més bell i lluminós a



Com *La nit del caçador* (producció del mateix any que Anne-Marie Belio-Jolivet no dubta a situar en la mateixa "ona creativa" de la pel·lícula de Ladislao Vajda), *Marcelino pan y vino* és un d'aquests casos de realització d'un projecte filmic portat a terme a partir d'una col·laboració estreta entre l'autor de l'original literari i els seus adaptadors cinematogràfics



les abominacions més obscures. I així, a la història del cinema, els infants han aparegut retratats amb tots els registres possibles, des dels més dolços i amables als més malèfics i repulsius. I, amb aquests nins, ens hem commogut, entendent, inquietat i, en ocasions, fins i tot espavorit.

Alguns d'aquests infants han arribat especialment al cor dels espectadors de més de mig món per entrar a formar part de la seva memòria sentimental. El Marcelino de Sánchez Silva i Ladislao Vajda, el Marcelino de la gràcia i la innocència infantils en el seu estat més pur ha estat un d'ells. I la careta eixerida de Pablito Calvo, un dels rostres més encantadors de tot aquest vastíssim imaginari infantil que ha desfilat per les pantalles al llarg d'un segle de cinema.

3. Els valors cinematogràfics de *Marcelino pan y vino*

Al marge dels prejudicis desqualificadors a què més amunt ens hem referit, val la pena de remarcar que *Marcelino pan y vino* és una l'excel·lent pel·lícula. L'excel·lent pel·lícula d'un director que potser la crítica no ha acabat de col·locar encara en el meritori lloc de reconeixement que realment mereix pel valor conjunt de la seva filmografia, a la qual, al costat de realitzacions menors, hi figuren tota una sèrie d'obres d'una qualitat inqüestionable.

L'hongarès Ladislao Vajda (Budapest, 1906; Barcelona 1965), era fill del guionista *László Vajda* i va començar al seu país d'origen com a col·laborador dels directors Michael Curtiz i Alexander Korda. Posteriorment, a Alemanya, treballà a les ordres del realitzador G. W. Pabst fins que, després de fugir del règim nazi (com tants cineastes europeus), va desenvolupar la seva activitat cinematogràfica al Regne Unit, a França, altre cop a Hongria, a Itàlia i, finalment, escapant de la guerra mundial, arribà a Espanya, on es va instal·lar a principis dels anys quaranta; una dècada a la qual, entre les seves realitzacions espanyoles, tot i que siguin majoritàriament discretes, no hi deixa de figurar qualche títol interessant. Després d'un efímer i poc afortunat retorn a la cinematografia britànica, va tornar de bell nou a Espanya per realitzar, en el decurs dels anys cinquanta, el millor i més popular de tota la seva obra. Juntament a pel·lícules tan notables com la magnífica *Carne de horca* (1953) i l'estimable *Tarde de toros* (1955), cal destacar especialment les seves pel·lícules dedicades al món de la fantasia: la trilogia amb Pablito Calvo que, començant amb *Marcelino pan y vino* (i arran del seu extraordinari èxit internacional), prossegueix amb *Mi tío Jacinto* (1956), una pel·lícula que pot figurar, sense desmerèixer, al costat del millor cinema neorealista italià, i amb *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957), una entretinguda faula social per a la qual comptà amb el concurs d'un actor de

tant de prestigi com Peter Ustinov. A l'any següent (1958), i ja sense Pablito Calvo, a qui havia convertit en un dels actors infantils més famosos de cinema mundial, Ladislao Vajda insistí en el tema de la infantesa amb un film excepcional: *El cebo*, una coproducció espanyola amb Suïssa i Alemanya a la qual Vajda recreava el conte *Caperutxeta Vermella* per mostrar com, a vegades, l'univers meravellós dels somnis i les fantasies infantils es pot veure perillosament interferit per les realitats més escabroses procedents del món dels adults.

Cal ressenyar també que Ladislao Vajda unia a la seva notable preparació artística i capacitació tècnica (apreses de mestres tan importants com Curtiz, Korda i Pabst i del contacte amb diferents cinematografies europees) una cultura cosmopolita i oberta, a la qual no hi mancava, segons Belio-Jolivet, l'interès pels descobriments de la psicoanàlisi que va caracteritzar altres realitzadors centreeuropeus (Robert Siodmak i Fritz Lang, per exemple); i tot i que no compartís, des del seu tarannà agnòstic (si no ateu), les conviccions religioses de l'escriptor Sánchez Silva (catòlic fervorós i periodista de *l'Arriba*), Vajda tampoc no romania insensible del tot a les qüestions metafísiques. I quelcom —o bastant— de tot això és present a *Marcelino pan y vino*.

Com *La nit del caçador* (producció del mateix any que Anne-Marie Belio-Jolivet no dubta a situar en la mateixa "ona creativa" de la pel·lícula de Ladislao Vajda), *Marcelino pan y vino* és un d'aquests casos de realització d'un projecte filmic portat a terme a partir d'una col·laboració estreta entre l'autor de l'original literari i els seus adaptadors cinematogràfics. També en un altre aspecte admet la pel·lícula de Vajda una comparació amb la genial realització de Charles Laughton: la portentosa il·luminació i fotografia en blanc i negre amb intensos claroscurs d'Enrique Guerner en el film espanyol estan a l'altura, quant a la creació d'atmosferes màgiques, de les de Stanley Cortez en el coetani film nord-americà.

En el procés de la confecció del guió, Vajda es mostrava en principi reticent al fet que l'infant hagués de morir (tal com ocorria en el conte original) perquè temia una reacció negativa del públic; però



...fou palesa l'elecció d'un tractament metafòric de rerefons inconscient i simbòlic de l'obra original en l'escenificació fílmica dels espais, del decorat, de la llum i, sobretot, de la seva matèria prima: un infant amb les preocupacions pròpies de la seva edat

Sánchez Silva el convencé que, si no respectava aquest desenllaç, desvirtuava per complet el sentit més profund de la seva narració, que era sobretot la història d'un miracle d'amor i d'esperança que transcendia els límits de l'existència terrenal. "Sánchez Silva i Vajda —escriu Anne-Marie Belio-Jolivet— treballaren junts més d'un mes i ambdós firmaren l'esbós literari del guió que fou presentat al tribunal de censura. El document és una font valuosa per comprendre la gènesi de la pel·lícula i les seves variants, ja que durant el rodatge es canviaren moltes coses. Finalment, fou palesa l'elecció d'un tractament metafòric de rerefons inconscient i simbòlic de l'obra original en l'escenificació fílmica dels espais, del decorat, de la llum i, sobretot, de la seva matèria prima: un infant amb les preocupacions pròpies de la seva edat. La inefable gràcia infantil i l'estranya ambigüitat de la història cobren a la pantalla la densitat i l'ànima d'allò que és sagrat".⁷

"Aquesta primera pel·lícula, que llança a la glòria nacional i internacional Pablito Calvo i el seu Pigmalión —diu també Belio-Jolivet— no és en realitat, com es digué, mòrbida i masoquista, ni té res a veure tampoc amb una pel·lícula blava per alligonar ninets bondadosos de famílies benpensants. Si que és, en canvi, una lliçó poètica sobre les vivències d'un infant que, en absència de la mare vertadera, el porten a enfrontar-se amb el problemàtic tema de l'origen, la filiació i el desig. La vida i la mort de Marcelino, la seva amistat amb el Crist ressuscitat d'un porxo traster, deixen obertes les portes a l'hermenèutica i qüestionen l'home quant la relació amb l'Altre com a figura encarnada de la divinitat."⁸

El resultat final de *Marcelino pan y vino* com a obra cinematogràfica fou així la conjunció de tota una sèrie de factors molt ben harmonitzats. Com diu Belio-Jolivet: "Nasqué un infant al cinema espanyol i el seu bateig fou apadrinat per Ladislao Vajda i les fades de l'art fílmic." Al bell conte original (adaptat amb tot encert per a la pantalla), a l'excel·lent ofici de Vajda i a la gràcia natural de Pablito Calvo, s'hi sumà una adequada partitura de Pablo Sorozábal (perfectament consonada amb el to ingenuista de la història) i, com ja s'ha dit, la qualitat plàs-



tica de la fotografia d'Enrique Guerner (especialment destacable quan il·lumina i retrata les humils estances del convent franciscà amb una sobrietat expressiva que recorda els interiors monacals de la pintura de Zurbarán; o quan crea, en el moment oportú, esplèndids efectes de llum capaços de fer convincent el caràcter portentós dels fets que se'n narren). Finalment, junt a les breus aparicions d'Isabel de Pomés i de Fernando Rey (en el paper del frare modern que narra, en un llarg *flashback*, la història llegendària de Marcelino a una nineta malalta), cal valorar com es mereix el magnífic treball de tot un elenc d'actors secundaris o característics de la cinematografia espanyola (que, en aquesta categoria d'interpretes, ha estat, i potser és encara, una de les millors del cinema mundial): Rafael Rivelles, Juan Calvo, Antonio Vico, José Nieto, José Marco Davó, Juanjo Menéndez,...

Excel·lents ingredients, tots els esmentats, per donar vida a una història que, en essència, era així de senzilla:

- Un infantó és abandonat, a les poques setmanes de néixer, a les portes del solitari convent d'una comunitat de dotze frares franciscans, a qualche lloc oblidat de la Castella antiga i profunda de principis del segle XIX. Els religiosos el bategen amb el nom de Marcelino i li cerquen una llar adoptiva entre les famílies humils i necessitades del poblet veí.

- Davant les dificultats de trobar una llar suficientment satisfactòria i acollidora (que alguns dels frares, il·lusionats

en quedar-se amb el menut en el convent, tampoc no posen massa entusiasme en cercar), el pare superior decideix que el petit Marcelino romanguí indefinidament a la casa conventual.

- L'al·lotet, vivaretxo, revoltós i entremaliat, creix feliçment enmig de la comunitat religiosa, educat pels dotze franciscans i convençut que té —com ell mateix diu— "dotze pares i cap mare."

- Un dia, l'infant, quan ja té cinc anys, coneix casualment la mare jove i bella d'un altre nin de la seva mateixa edat anomenat Manuel; i ja no pot oblidar, a partir de llavors, ni aquella dona que representa la figura de la *mare* (aquest "primer objecte relacional" que a ell sempre li ha mancat) ni aquellafortunat Manuel al qual no ha arribat a veure, però que adopta com l'amic imaginari del seus jocs infantils, el company invisible de la seva soledat i el confident dels seus secrets: un "tresor amagat" dins un forat de paret seca i l'existència en el pis superior del convent d'una cambra obscura i prohibida on el frare més maternal de tots, el bon germà cuiner que l'ha bressolat i l'ha alimentat des de petit (*fray Papilla*), li ha advertit —segurament per evitar que es pugui ferir amb els punxeguts estris agrícoles amb desús, retirats a aquell porxo— que allà dalt hi ha un home dolent, una espècie d'*home del sac*, que se'n porta els nins desobedients.

- I, un bon dia, Marcelino s'atreveix a pujar, d'amagat dels frares, l'escala que porta a la sala prohibida; i allà, en-



La pel·lícula seria així un exemple molt estimable d'un gènere tan pobre, dins la història del setè art, com ha estat el del cinema religiós; pobre, sobretot, pel que fa a la qualitat, més que no, tal volta, a la quantitat



tre les penombres d'un racó fosc, enmig d'utilatges i mobles vells plens de terranyines, descobreix la imatge d'un Crist de proporcions naturals.

- El nin fuig aterrit, pensant que és l'home malvat de les amenaces del germà cuiner; però després, compadit del rostre de dolor d'aquella imatge vivificada per la seva fantasia i pensant que té fam i set, li porta una llesca de pa i un vas de vi, sostrets en secret de la cuina del convent, i els hi ofereix al peu de la creu.

- I, aleshores, aquell Crist, lentament, molt lentament, desclava la seva mà dreta i l'allarga per rebre l'ofrena de l'infant. Després, el Crucificat davalla de la creu, dialoga amb el menut i s'asseu devora ell a una taula. I pren el pa amb les mans i el parteix.

4. Marcelino, més enllà de l'estrictament cinematogràfic

Possiblement qualsevol espectador agnòstic i desapassionat, no mediatitzat excessivament pels apriorismes de tot quant s'accepta com a "políticament correcte", pot arribar a considerar *Marcelino pan y vino* com una pel·liculeta entretinguda, rodada per un director de talent; un amable conte moralitzant per a nins i persones de ment piadosa en el qual una figura màgica o sobrenatural s'apareix a un infant i, com ocorre en els contes de fades de la tradició popu-

lar, s'ofereix a atorgar-li un desig. Una historieta, en suma, intranscendent i perfectament oblidable. A tot estirar, una curiositat cinèfila dels temps del règim de Franco, el desconcertant èxit de la qual, nacional i internacional (i tant de crítica com de públic), portà com a lamentable seqüela la moda de "pel·lícules amb nin" que hauria de caracteritzar la cinematografia espanyola de tota una època.

Però, des del punt de vista d'un espectador creient, particularment si es tracta d'una persona de sentiments i conviccions cristianes, la situació és molt distinta. Un espectador d'aquestes característiques pot arribar a sentir perfectament amb la pel·lícula de Ladislao Vajda aquesta "densitat i ànima del sagrat" a què es refereix Belio-Jolivet. O aqueixa presència misteriosa del Sant i del numinós de les anàlisis fenomenològiques de Rudolf Otto; una presència que pot fer que la pel·lícula sintonitzi fins i tot amb la sensibilitat religiosa de persones no necessàriament cristianes (com de fet va ocórrer, per exemple, amb l'espectacular èxit de *Marcelino pan y vino* al Japó). Perquè, com escriu també Belio-Jolivet, "mitjançant aqueixa presència de Déu visible/invisible, aconseguida per la subtil direcció del nin actor i la tècnica de la proximitat fílmica, Ladislao Vajda fou capaç d'apropar-se i apropar-nos al misteri de l'Altre i del diví com enigma ontològic plantejat a l'home."⁹ I tot això legat fa de *Marcelino pan y vino*, més

enllà de la seva aparent senzillesa, una pel·lícula de complex i profund calat religiós. Un bell conte eucarístic, ple de simbolismes i de ressonàncies evangèliques, que narra el miracle d'una amistat entre Crist i un infant de cinc anys.

La pel·lícula seria així un exemple molt estimable d'un gènere tan pobre, dins la història del setè art, com ha estat el del cinema religiós; pobre, sobretot, pel que fa a la qualitat, més que no, tal volta, a la quantitat. Juan Miguel Lamet, des del seu confessat relativisme amb matèria de fe, arriba a afirmar que el cine sonor ha donat únicament tres obres religioses d'autèntica consideració: *Ordet*, de Carl Theodor Dreyer (1954), que és un al·legat contra la intolerància; *Francisco, juglar de Dios*, de Roberto Rossellini (1950), que és un himne a la innocència; i *El Evangelio según san Mateo*, de Pier Paolo Pasolini (1964), que és un cant a la humanitat de Jesús de Nazareth."¹⁰

Sense entrar a discutir si Lamet es queda curt o no en l'inventari de pel·lícules mereixedores de la consideració de "cinema religiós de qualitat" i sense pretendre tampoc situar *Marcelino pan y vino* a la altura de les tres obres esmentades (respecte de les quals potser molts no passarien de considerar-la una "obreta menor", especialment si la comparació s'estableix amb la sublim *Ordet*), sí que es poden acceptar com a mínim alguns punts de contacte del film de Ladislao Vajda amb aquestes notables realitzacions de la història del setè art. En primer lloc, comparteix les tres característiques que Lamet atribueix a aquestes pel·lícules: és "senzilla, directa i commovedora". Després, com *Francisco, juglar de Dios*, *Marcelino pan y vino* és un cant a la innocència: no únicament a la innocència d'un infant de cinc anys, sinó també a la d'aquests frares que, en el seu candor seràfic (i com els del film de Rossellini o els de les mateixes fioretti franciscanes), es comporten com a "nins grans", il·lusionats amb aquella criatura que els ha vingut com a del cel. Com el film de Pasolini, *Marcelino pan y vino* té també, a moments, la clara rotunditat de l'Evangeli; d'aquest Evangeli en què Jesús proclama: "Deixau que els infants s'acostin a mi", i afirma categòricament (Mt 18: 2-3): "Vos ho dic amb tota veritat: si no us



En el cas del film danès de Dreyer, el miracle es realitza dins el marc d'aquesta espiritualitat tenebrista i turmentada d'un cristianisme nòrdic i protestant com a resposta excepcional del Déu distant i silenciós a la força d'una fe capaç d'afirmar-se per sobre de qualsevol silenci i de tota desesperança

tornau com els infants no entrareu en el Regne del Cel". I, finalment, com l'*Ordet* de Dreyer, la pel·lícula de Vajda ens porta a la densitat del misteri i ens planta davant l'estremiment d'un miracle.

Perquè si en alguna ocasió el setè art ha arribat a fer convincent i creïble l'experiència d'un miracle i ha aconseguit provocar en molts d'espectadors el calfred i la tremor de sentir-se davant la narració de quelcom sobrenatural, això ha estat a l'*Ordet* de Carl Theodor Dreyer i al *Marcelino pan y vino* de Ladislao Vajda (i també, tal vegada, a la seqüència final d'*El manantial de la doncella*, la pel·lícula d'Ingmar Bergman de 1959).

En el cas del film danès de Dreyer, el miracle (la resurrecció d'Inger) es realitza dins el marc d'aquesta espiritualitat tenebrista i turmentada d'un cristianisme nòrdic i protestant (greu, profund i tenyit d'angoixes existencialistes d'arrel kierkegaardiana), com a resposta *excepcional* del Déu distant i silenciós a la força d'una fe capaç d'afirmar-se per sobre de qualsevol silenci i de tota desesperança. En el cas de la pel·lícula espanyola de Vajda, el miracle ocorre en el marc de la fe senzilla d'aquesta religiositat popular, catòlica i mediterrània, que contempla el prodigi quasi com a la resposta *natural* d'un Déu sempre pròxim en l'amor i prompte a manifestar-se als més petits i als més humils (tal volta perquè, com diu Rudolf Otto, "dins el catolicisme el sentiment numinos batega amb una força insòlita en el culte, en els símbols dels seus sagraments i en la forma apòcrifa de la fe en el miracle i la llegenda.")¹¹ I tant en un com en altre cas és determinant el desig confiat i mediador d'uns infants que contempen meravellats, però no sorpresos, el miracle. A *Ordet*, la resurrecció d'Inger davant la seva fillona retorna, d'enllà la mort, una mare, una esposa, una filla i una germana per reunir-la de bell nou a la vida terrenal amb el seus sers estimats. A *Marcelino pan y vino*, Jesús atén i respecta l'únic desig urgent i vertader que sent un infant —el de conèixer la seva mare difunta— per reunir-lo amb ella a la vida celestial portant-se el menut a través del somni dolç d'una mort/dormició que és l'accés a l'Eternitat. I per a la història del setè art, tant pel que fa al film de Dreyer com al de Vajda, romandrà sempre la



força d'aquestes imatges amb les quals el cinema, tot narrant un fet miraculós, és converteix a si mateix en un vertader *portent* artístic.

Al film de Dreyer, la força del fet sobrenatural es concentra en la fremidora bellesa de la seqüència final (per bé que tota la pel·lícula sigui, des de la primera a la darrera de les seves imatges, un pur prodigi de goig estètic). A *Marcelino*, en canvi, la narració del fet portentós i la qualitat plàstica de les imatges que ens el mostren es reparteix (i repeteix) a diversos moments de la segona meitat i quasi sempre amb la mateixa efectivitat i el vigor expressiu i d'una tècnica fílmica altament depurada.

"El major repte cinematogràfic per a Vajda i el seu operador Enrique Guerner —escriu Belio-Jolivet— era fer creïble la presència sobrenatural i miraculosa del ressuscitat que allarga la mà per agafar el pa. Això s'aconsegueix per mitjà de tot un treball fílmic entre la matèria animada o erta (rostre/faç), picat i contrapicat (alt/petit), efectes de llum i d'ombra, composició pictòrica de l'enquadrament i acompanyament musical. El nin tan sols participa amb el gest d'alçar la seva ofrena a la mà improbable, tot prestant l'opacitat del seu rostre a la llum blanca que el transfigura a ell i al seu pa. El vertader miracle fílmic assoleix tota la seva dimensió espiritual quan el rostre i el cos infantil són utilitzats com únic ancoratge visual de l'efecte de la proximitat fílmica. En la representació dels diferents encontres en el porxo traster, alguns pri-

mers plans de Pablito Calvo, sublim expressió de càndid embadaliment, probablement siguin art del muntatge. El cert és que amb aquests plans, amb un tractament subtil del camp i el fora de camp, mitjançant la paraula i la llum de l'amic del porxo, s'aconsegueix plasmar a la pantalla l'emoció, la vibració d'un altre ser present/absent, la problemàtica corporeïtat del qual difon amor i reconeixement incondicional vers una criatura que cerca la seva identitat. A l'escena del bateig eucarístic, el diàleg i la senzilla actitud del nin en proximitat fílmica, extasiat per allò que els espectadors no podem veure, expressen esperit d'infantesa i fe en la vida. La qualitat d'aquesta presència davant la càmera ve a ser una ofrena lírica i poètica a aqueixa imatge virtual de Déu convocada a la pantalla. En el rostre infantil es verifica la veritat de la revelació privilegiada als "petits" i la paraula crística de: "*Qui m'ha vist a mi ha vist el Pare*".¹²

Fruit d'aquesta tècnica exquisida, romandran especialment per a les antologies de l'art cinematogràfic (i per a qui ho sàpiga valorar) alguns dels plans i de les seqüències magistrals de *Marcelino pan y vino*: la presència *viva* d'un Jesucrist del qual l'espectador no en pot veure més que els braços i les mans, sentir-ne la veu i experimentar-lo *existent* i *real* a través del rostre d'aquell menut que el contempla meravellat; aquesta mà que es desclava de la creu i s'allarga lentament cap al pa ofert per l'infant; o el pla portentós en què, en una



El vertader miracle filmic assoleix tota la seva dimensió espiritual quan el rostre i el cos infantil són utilitzats com únic ancoratge visual de l'efecte de la proximitat filmica



composició en diagonal, únicament apareix en el centre de la imatge el tros de pa llescat, sostingut a un extrem per la petita mà oferent de Marcelino (amb les ungletes brutes) i, a l'altre extrem, per la mà estigmatitzada i blanca del Crucificat que rep l'ofrena; o aquell altre pla en què tan sols apareixen en imatge les mans de Crist fraccionant el pa, com ho degué fer davant els deixebles d'Emaús, que, just llavors (Lc. 24: 29-32), el reconegueren... Perquè el cos d'aquest Crist és el del Crist transfigurat i glorificat per la Resurrecció i convocat per l'ofrena del pa i del vi eucarístics. Aquest Crist del qual ha escrit Jean Guitton unes paraules que li escauen ple-

nament al Jesús filmic de *Marcelino pan y vino*: "Jesús és viu. És el mateix i és un altre. Un altre, car domina el cosmos en lloc de ser dominat per aquest com nosaltres (i com ell mateix abans de la seva mort i resurrecció). Però és Ell, el mateix Jesús: per la noble familiaritat, per la tendresa, per l'humor en l'amor, per la dignitat en la majestat, l'autoritat de les seves paraules i fets, per la simplicitat dels seus miracles (per la memòria dels seus recents sofriments en el seu cos); i, finalment i sobretot, per l'encarnació, és a dir, per la doble habilitat del seu ser a la vegada en la condició humana i en el misteri de la seva transcendència en el si del Pare."¹³

Per acabar, ens hem de referir encara a dos moments sublims de cinema en què, ja cap al final de la pel·lícula, Ladislao Vajda posa la seva mestria insuperable al servei del caràcter meravellós de la història narrada:

Tot neguitós el germà cuiner pels aliments que li desapareixen d'una manera tan estranya, ha seguit Marcelino d'amagat fins al porxo. Rere la porta estant de la sala més fonda d'aquelles estances del pis superior, el frare pot sentir el nin que dialoga amb algú desconegut: una veu greu i adulta de la qual el franciscà no en percep —el realitzador crea aquí un efecte sonor autènticament magistral— més que un eco sord, entre irreal i confús, que li arriba com una al·lucinació. Absolutament torbat, el frare intueix el prodigi i no s'atreveix a obrir la porta d'aquella cambra on sap que hi ha el vell crucifix. No pot acabar de creure's, emperò, el que ha sentit. Les cames li fan flaca i li entra un tremolor per tot el cos. Així com pot, davalla l'escala; es deixa caure mig desmaiàt en el primer seient que troba i no diu res a ningú.

El sendemà, el cuiner torna seguir Marcelino; i, aquesta vegada, fent un esforç sobrehumà, gosa de guaitar per una de les enclotxes de la vella porta clivellada. Ara ja no té cap dubte que és troba davant un fet portentós. Embargat per l'emoció i plorant a llàgrima viva, el germà llec es converteix en el testimoni excepcional del darrer diàleg entre Marcelino i Jesucrist. Jesús li ha demanat a l'infant quin desig vol que es compleixi, i aquest li ha respost que no en té d'altre que veure, immediatament, la mare que mai no ha conegut. I Jesús, llavors, agafa amorosament Marcelino en braços i el dorm dolçament.

Amb la veu entretallada, el religiós crida els seus germans de comunitat. I quan els altres frares arriben al porxo i obren aquella cambra, la troben inundada per una lluminositat engegadora. Al fulgor d'aquella claredat, només poden distingir perfectament, reclinat en el braç d'un sitial, el petit cos sense vida de Marcelino al costat de la taula sobre la qual resten encara un bocí de pa i el vas de vi; i, just devora, radiant de llum, la creu sense la imatge del Crucificat. Després, així com el resplendor sobrenatural es va esvaïnt amb lentitud,



Marcelino pan y vino... Belles imatges per a bells records. Records d'uns temps de cinema en què les pel·lícules eren màgiques. Tan màgiques que eren capaces de fer creïble, fins i tot per a les persones més descregudes (i encara que no fos més que per uns instants), la possibilitat dels miracles

els frares contemplen esbalaïts com la figura del Crist torna a *materialitzar-se* a poc a poc sobre la creu nua, per romandre-hi enclavada de bell nou. El germà campaner fa sonar les campanes, i la nova del miracle i la història de Marcelino s'escampen a tot arreu de la contrada.

Marcelino pan y vino... Belles imatges per a bells records. Records d'uns temps de cinema en què les pel·lícules eren màgiques. Tan màgiques que eren capaces de fer creïble, fins i tot per a les persones més descregudes (i encara que no fos més que per uns instants), la possibilitat dels miracles. Enguany, en aquest mes de febrer, es compleix el mig segle de l'estrena d'aquesta obra que, per sobre els judicis que l'han desacreditada, mereix ser restituïda en el lloc que li correspon. I que no és altre que el que li atorgaren els públics de totes les latituds: aquest lloc de privilegi reservat a les pel·lícules senzilles i entranyables que contenen històries immortals.

S'ho mereixen Ladislao Vajda, el conte de José María Sánchez Silva i el record d'aquell adorable actor infantil que fou Pablito Calvo, un àngel que passà pel cinema espanyol de la postguerra per robar el cor de mig món i il·luminar amb el seu somriure una Espanya encara fosca. I s'ho mereixen també Enrique Guerner, Pablo Sorozábal, l'extraordinari quadre d'actors que donaren vida als diferents personatges i totes aquelles persones que contribuïren a la gestació d'aquesta petita perla de l'art cinematogràfic.

(*) **MARCELINO PAN Y VINO.** Espanya, Estudis Chamartín, 1955. **Director:** Ladislao Vajda. **Argument:** el conte de José María Sánchez Silva. **Guió:** Ladislao Vajda i José María Sánchez Silva. **Fotografia:** Enrique Guerner. **Música:** Pablo Sorozábal. **Muntatge:** Julio Peña. **Direcció artística:** Antonio Simont. **Cap de producció:** Vicente Sempere. **Duració:** 85 minuts. **Intèrprets:** Pablito Calvo (Marcelino), Rafael Rivelles (pare superior), Juan Calvo (germà cuiner: fray Papilla), Antonio Vico (germà porter: fray Puerta), Mariano Azaña (frare vell malalt: fray Malo), Fernando Rey (frare modern), José Marco Davó (Pascual, el ferrer: batle del poble), José Nieto (caporal de la guàrdia civil), Isabel de Pomés (mare de Manuel), José Prada, Rafael Calvo, Carmen

Carbonell, Juanjo Menéndez i Carlota Bilbao. (Estrenada a Madrid el 25 de febrer de 1955). ■

(1) Vg., per exemple, com a mostra d'aquests judicis negatius:

CAMPORRESI, V.: "Cuentos de estrellas, valor y formalidad". *Archivos de la Filmoteca*, núm. 38, juny de 2001 (Infancia y juventud en el cine franquista). "La descripció de la part final (de *Marcelino pan y vino*) com a 'cine de terror' —afirma Valeria Camporesi— podria tenir efectivament molt a veure amb el dilema de com plantejar la supervivència dels ideals *primoriveristes*. El nou nin sortit de la fantasia d'un autor falangista ha perdut completament els seus caràcters guerrers, però no la seva determinació al sacrifici. La 'identificació mortífera al desig de la mare —al seu fantasma— que propicia la mort del protagonista' seria una metàfora d'una tensió *autodestructiva* però *estructuralment* resistent a la desaparició, entre la utopia revolucionària i el reconeixement de l'adhesió al projecte de Franco."

(2) Vg. OTTO, R. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

(3) Vg. CAMPORRESI, V., *art. cit.*

(4) BELIO-JOLIVET, A.M. *Marcelino pan y vino: l'enfant au cinéma dans l'Espagne franquiste* (2 toms). Université Paris IV-Sorbonne, U.F.R d'Études Ibériques, 1999.

(5) BELIO-JOLIVET, A. M. "Pablito Calvo/Marcelino. El niño y lo fílmico en las películas de Ladislao Vajda". *Archivos de la Filmoteca*, núm 38, juny de 2001.

(6) Vg. GUBERN, R. "Teoría y práctica del star-system infantil". *Ibidem*.

(7) BELIO-JOLIVET, A. M., *art. cit.*

(8) *Ibidem*.

(9) *Ibidem*. (Belio-Jolivet defineix d'aquesta manera la tècnica de la *proximitat fílmica*: "Per una banda, la distància física, afectiva i emocional existent entre els sers que ocupen un mateix pla cinematogràfic i, per altra banda, la distància que la càmera i els ulls que els miren estableix amb ells, o sigui, l'escala i l'enquadrament, en què, al seu torn, l'espectador de la pel·lícula els veu").

(10) LAMET, J.M. *El cine y la memoria*. Madrid: Nikel Odeón Dos, S.A., 1996, pàg. 70.

(11) OTTO, R., *ob. cit.*, pàg. 126.

(12) BELIO-JOLIVET, A. M., *art. cit.*

(13) GUITTON, J. *Lo absurdo y el misterio*. Valencia: Ediceb. CB., 1991, pàg. 63.





Taller de crítica cinematogràfica (IV)



L'Atalante.

José E. Monterde

Un dels aspectes que cal corregir és el fet de considerar a què ens referim quan parlem d'una bona crítica o d'una mala crítica. Ja hem comentat que pot haver-hi un tipus de crítica que sigui immotivada, mal argumentada, feta amb indiferència, i que seria allò que anomenem una mala crítica. En qualsevol cas, però, aquest tipus de crítica no té res a veure amb el fet que la crítica sigui positiva o negativa. Aquest és un altre assumpte. D'aquesta manera, hi pot haver una crítica mal redactada i feta des de la més absoluta indiferència que sigui totalment positiva, mentre que també hi pot haver una crítica mal redactada i mal argumentada que sigui desfavorable. En els dos casos ens trobem, encara que una sigui positiva i l'altra negativa, davant una crítica dolenta. El problema és la confusió que amb el temps s'ha creat i que ha portat a confondre la qualitat de l'exercici crític amb la valoració que aquest fa de l'objecte criticat.

Tal i com ja els havia comentat anteriorment, és molt important que un

exercici crític consti d'una bona redacció i d'una bona argumentació, ja que difícilment aquest exercici serà immotivat. D'aquesta manera ens podem trobar amb un cas peculiar, ja que es pot donar el cas que hi hagi dues bones crítiques, però que la primera sigui favorable i l'altra sigui desfavorable. Aquesta situació ens porta a considerar que qualsevol exercici crític, per molt perfecte que sigui, és relatiu. Ni un ni l'altre estan en possessió d'una irrefutable veritat externa. No hi ha un crític que s'equivoqui perquè no s'ha apropiat a la veritat, sinó simplement que hi ha dues posicions, ambdues molt convincents. Cal tenir en compte, però, que aquest és un fet que esdevé tant en el camp del cinema, en el de l'art i en el de la vida quotidiana.

Això ens porta a un altre concepte, que seria el de la humilitat del crític. I vertaderament és difícil que el crític sigui humil en la mesura que defensa la seva postura, però sí és cert que pot haver-hi certa dosi d'humilitat en el sentit que el crític reconegui que hi por haver moltes argumentacions respecte d'un mateix objecte. A més, també cal tenir

en compte que en aquest factor hi juga un paper molt important el pas del temps; en l'exemple que hem vist de *Viaggio in Italia*, sembla que l'opinió de Rivette i la resta de camarades de la *nouvelle vague*, preval. Respecte a la disparitat de criteris entre els crítics Hauser afirma: "El criteri de la licitud de les distintes interpretacions del sentit rau en el fet que es complementen mútuament en lloc d'excloure's." És així, perquè moltes vegades allò que es contraposa pot ser complementari, i, per tant, no és un problema sobre qui té la veritat i qui no la té, sinó que cadascú té la seva veritat, i, en tot cas, tal vegada, la suma de totes aquestes veritats ens donaria una veritat global del fenomen criticat, encara que de cap de les maneres esgotaríem les possibilitats del judici.

Referent a la figura del crític, acabarem per citar algunes afirmacions o tòpics. Per exemple Flaubert, en el seu *Dictionnaire des idées reçues*, afirmava: "Crític. Sempre eminent. Té l'obligació de conèixer-ho tot, de saber-ho tot, d'haver-ho llegit tot i vist tot. Si no agrada, definir-lo un Aristarc (o un eunuc)." Aquesta idea del crític considerat com



Taller de crítica cinematogràfica (IV)

un eunuc és molt habitual, ja que es considera el crític com l'individu que "té" però que no pot "emprar"; aquell que sap molt d'una cosa, però que no pot arribar a gaudir-la completament. Continuant, però, amb aquestes observacions, Jardiel Poncela que deia: "El crític, en acudir a les estrenes, quasi sempre entra en els teatres portant un prejudici, i quasi mai no en surt portant un judici." Groucho Marx, amb el seu humor habitual deia: "Els crítics són uns individus que sempre demanen begudes barates, menys quan no paguen ells", mentre que el cineasta, i ex crític, François Truffaut afirmava: "Jo mai no he sentit un al·lot afirmar: "quan jo sigui gran, seré crític."

Arribats a aquest punt, un altre tema que caldria esmentar és la distinció entre crític i cinèfil, tenint en compte que, quan a aquest últim concepte, cal establir-ne una diferència. Perquè, en l'actualitat, ens trobem amb dos tipus de cinefilia: la cinefilia clàssica, aquella que Rosenbaum reconeixia "està agonitzant, aquella cinefilia que va tenir les seves arrels amb la *nouvelle vague*"; i la cinefilia contemporània, un nou tipus de cinefilia que està directament relacionada amb els mecanismes de consum del fenomen cinematogràfic. Com a exemple a l'hora de fer-ne la distinció, els explicaré que la cinefilia clàssica tenia com a condició *sine qua non* haver vist el major nombre de pel·lícules possible o, fins i tot, haver vist el major nombre de vegades una determinada pel·lícula, mentre que la nova cinefilia té com a principal objectiu tenir la major quantitat de pel·lícules possible, no ja en un sentit general, sinó, en moltes ocasions, en un determinat camp molt específic. Es passa d'un acte de coneixement a un acte de possessió, la qual cosa ve provocada en part per l'aparició del vídeo a partir dels anys 60. D'aquesta manera, cal pensar que abans l'única manera de tenir contacte amb el cinema era veient les pel·lícules, però posteriorment l'aparició del vídeo domèstic passaria a substituir el concepte de visió pel de possessió. A més, sembla haver desaparegut aquesta aura de la projecció cinematogràfica o, en certa manera, aquest acte ritual o de peregrinació que suposava anar al cinema. Igual que tampoc ja existeix aquell sentiment d'estar

veient, per primera i última vegada, una pel·lícula.

Per abordar aquest concepte de la cinefilia clàssica entrarem en el terreny de la història de la crítica cinematogràfica, partint, però des del final de la Segona Guerra Mundial, quan es comença a restablir l'ordre social. Això permetrà parlar no tan sols de la crítica cinematogràfica sinó del procés de constitució d'allò que hem anomenat vella, o clàssica, cinefilia, originada sobretot a partir del naixement de l'emblemàtica revista *Cahiers du cinéma*. Trobarem, per tant, l'origen de la cinefilia en un París que veu com a partir de 1944 s'inicien les projeccions públiques per part de la Cinemateca Francesa, organisme que havia estat creat abans, l'any 1936, fonamentalment per dos personatges, Henri Langlois, nom imprescindible en la història del cinema i que durant tres dècades serà el director de la institució, i Georges Franju, un futur cineasta. L'èxit de les projeccions provocà que finalment passessin a fer-se a una sala d'exhibició amb més capacitat.

En aquelles sessions, es projecten pel·lícules que des de l'any 1936 Langlois i Franju han anat recopilant de la millor manera que han pogut. En aquest sentit, es projecten pel·lícules en versió original però sense subtítols, pel·lícules mudes sense música i sense intertítols. Langlois no és ni molt menys un exemple d'allò que anomenaríem un arqueòleg del cinema en el sentit científic del terme, ja que es dedicava a guar-

dar i conservar les còpies de les pel·lícules a casa seva, amb l'únic objectiu de recopilar i projectar tot allò que estigués a l'abast. Sobretot es va concentrar en el cinema mut, pel·lícules que estaven fora de circulació i a punt de desaparèixer. La seva encomiable intenció era oferir el cinema irrecuperable als nous espectadors.

La Cinemateca Francesa seria el primer lloc d'encontre d'una sèrie de joves, arribats a París des de les províncies, una vegada finalitzada l'ensenyança secundària i a punt d'iniciar estudis universitaris, que posteriorment seran coneguts com els principals membres de la *nouvelle vague*. Aquests inicials espectadors comencen a relacionar-se a través de la seva assídua presència a les projeccions de la Cinemateque. Aquest, però, no és l'únic lloc d'encontre, ja que també hi havia tota una sèrie de cinemes que es dediquen a reposicions o a l'estrena de pel·lícules que no tenen cabuda en els circuits d'exhibició comercial; locals cinematogràfics que ja en l'època dels anys 20 estaven vinculats als moviments de les avantguardes. Junta-ment amb aquests cinemes hi havia una sèrie de sales repartides per París dedicades a les estrenes de pel·lícules nord-americanes en versió original subtitulada i més pròpies de la sèrie B.

Un altre punt de partida d'aquesta cinefilia parisenca és la pràctica del cineclubisme i que donarà lloc al fet que l'any 1946 es fundi la Federació Francesa de Cineclubs, molt lligada al Partit

André Bazin.





Taller de crítica cinematogràfica (IV)



Jean Renoir.

Comunista Francès, creada sobretot per dos personatges com són Georges Sadoul i Jean Painlevé. Però hi ha, juntament a aquesta federació, altres organismes o institucions, més o menys oficials, que es creen en aquella època, com per exemple, una curiosa organització anomenada Travail et Culture dins de la qual hi havia una secció cinematogràfica on hi trobàvem un personatge tan rellevant en tota aquesta història com és André Bazin.

Tot això es concreta en un ambient parisenc caracteritzat per una febril i irrefrenable actitud cinèfila que ben bé podria consistir en anar al cineclub del Quartier Latin, a la Rue Danton, entre d'altres dirigit per un individu que serà el més veterà del grup de la *nouvelle vague* i que respon al nom d'Eric Rohmer. Aquest cineclub edità un butlletí mensual, a partir de 1950, en el qual hi participà el Rohmer mateix. Ja en aquell moment també s'iniciaren les primeres disputes entre cert grup d'aficionats que es va constituint al voltant de Rohmer i un altre grup que encapçalat per Robert Benayoun i Ado Kyrou, que, al cap d'uns anys, seran dos noms importants dins la revista *Positif*. Així és com els debats i els enfrontaments que protagonitzaran més endavant ambdues publicacions, *Cahiers du cinéma* i *Positif*, comencen ja en l'àmbit dels cineclubs.

Però, a més, també es pot anar al cineclub de la *Revue du cinéma*, els dissabtes horabaixa, i, fins i tot, el diumenge dematí, encara que la seva vida va ser fugaç, al Cercle Cinémane-Cluny Palace

en el Boulevard de Saint-Germain, que el mes d'octubre de 1948 crea François Truffaut. Precisament, si han vist *Els quatre cents cops* i com el protagonista Antoine Doinel roba una màquina d'escriure, en realitat estan veient Truffaut mateix robant una màquina d'escriure per poder pagar els deutes del cineclub. A aquests locals n'hi podem afegir d'altres, com el Cercle Cinématographique de l'Studio de l'Étoile, que era considerat un cineclub de pedigrí ja que, asseguts a les butaques, hi podem trobar personalitats com Jean-Paul Sartre, entre d'altres.

Tot això culmina quan, a finals de l'any 1948, es crea el cineclub Objectiv 49 que va ser fundat per Bazin, Alexandre Astruc, Pierre Kast, Jean-Doniol Valcroze, Jean-Charles Tachella i Claude Mauriac, i sota l'apadrinament de Jean Cocteau, Robert Bresson, René Clément, Jean Grémillon, R. Leenhardt i R. Queyneau. A més, aquest cineclub es distingeix pel fet d'exhibir pel·lícules recents —de fet s'inaugura estrenant la pel·lícula de Cocteau *Les parents terribles*— i per realitzar activitats com la de presentar els directors dels films que estrenen, de manera que pel cineclub desfilen figures de l'entitat de Roberto Rossellini, Preston Sturges, William Wyler, i altres.

És dins tot aquest ambient que es va gestant la cinèfila parisenc, decidida a peregrinar pels cineclubs. En aquells locals es troba la mateixa gent de sempre, els habituals, que acaben per establir amistat o que es discuteixen ferverentment, defensant o atacant allò que

han vist. És curiós conèixer tot aquell ambient en detall perquè ens permet comprovar el que és un ambient cultural cinematogràfic i el que coneixem en l'actualitat. A més, demostra que el sorgiment de la *nouvelle vague* no es va produir per generació espontània. Els protagonistes d'aquella, avui en dia vella cinèfila, també han parlat sobre el fenomen, com per exemple Jean-Luc Godard qui, en una cèlebre entrevista publicada en el núm. 138 de *Cahiers du cinéma* afirmava: "Els nostres primers films han estat purament films de cinèfils." En aquell mateix número de la revista, Rohmer definia els cinèfils com "els gentilhomes del nostre temps" i finalment Truffaut sentenciava "El cinema és més important que la vida."

Però no només van ser els mateixos protagonistes els que expressaren el pensament, l'actitud i els sentiments d'aquesta nova cinèfila, sinó que altres persones com, per exemple, Robert Benayoun han intentat la caracterització d'aquest nou cinèfil, aquell personatge que, en primer lloc, seguia el ritual d'asseure's a les primeres fileres, amb un doble motiu: quedar embadalit per la pantalla i ser vist per la resta dels espectadors. També es caracteritza aquest personatge per la radicalitat dels seus punts de vista, sense possibilitat que hi hagi terme mig, el gust per establir llistes de les pel·lícules predilectes, aprendre's filmografies de memòria, conèixer totes les qualificacions crítiques rebudes per una pel·lícula, l'afició per participar en concursos i per competir en coneixements i erudició cinematogràfica.

Al marge de tots aquests aspectes, referents a una nova manera de consumir el fenomen cinematogràfic, evidentment es produeixen tota una sèrie d'esdeveniments importants. Per exemple, el desenvolupament, al llarg dels 40, d'algunes revistes cinematogràfiques que tendran un pes important. Una serà *L'Ecran Français*, una revista fundada clandestinament l'any 1943 i que, en plena ocupació, deriva d'una anterior, *La Lettre Française*, centrada en la literatura i que estava controlada pel Partit Comunista, però que a partir del juliol de 1945 es convertiria en un setmanari autònom que tendria un enorme impacte i repercussió. El comitè editorial de la revista estava constituït per



Taller de crítica cinematogràfica (IV)



Max Öphuls.

Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Henri Langlois, André Malraux, Jacques Becker, Marcel Carné, Léon Moussinac i George Sadoul.

En canvi, aquesta publicació, que durant la segona meitat dels 40 desenvolupà un paper important, cap el final de la dècada i va començar a patir un període de crisi que està molt vinculat a la radicalització de la "guerra freda" i a les postures del Partit Comunista de França. Concretament, s'encarrega de la revista un personatge del partit que s'anomena Roger Boussinot i que serà, entre altres coses, el responsable de l'expulsió de Bazin de la revista. La causa és un article publicat a una altra revista cultural, aquesta d'ideologia catòlica, *Esprit*, en la qual Bazin publica un article titulat "El mito de Stalin en el cine soviético". És aquest un símptoma que evidencia la

radicalització de la revista, cada vegada més vinculada als interessos del Partit Comunista, la qual cosa es tradueix en un rebuig del cinema nord-americà i la defensa a ultrança del cinema soviètic, en el pitjor moment del cinema estalinista, i en una actitud proteccionista del cinema francès enfront de la invasió del cinema de Hollywood. El 1953, aquesta decadència es consuma amb la desaparició de *L'Ecran Français*.

Una altra revista clau al llarg d'aquest anys serà *La Revue du Cinéma* que, després de la seva primera etapa a finals dels anys 20 i principis dels 30, reapareix el 1946. De fet, ho fa gràcies al fet que el seu impulsor en la primera etapa, Jean-Georges Auriol, aconsegueix convèncer una amiga de Denise Tual Qui alhora aconsegueix convèncer Gallimard, el propietari de la famosa editorial, per fer-

se càrrec de l'edició de la nova etapa. Apareix així una revista renovada en la qual hi col·labora molta gent, com l'omnipresent Bazin, Pierre Kast, Astruc, Maurice Schérer (posteriorment conegut com Eric Rohmer) als quals se'ls afegeixen ocasionalment col·laboradors externs de la talla de Cocteau, Sartre, Welles, Eisenstein. Serà aquesta una publicació molt més important pels seus articles teòrics i històrics que no pas per la crítica d'estrenes. En canvi, i per motius financers, l'octubre de 1948 la revista entra en crisi i després de 19 números —al marge d'una publicació pòstuma el desembre de 1949— desapareix.

En aquell moment, l'any 1950, comencen a produir-se una sèrie de moviments. Un grup molt vinculat a Eric Rohmer comença a treure una revista, *La Gazette du cinéma*, de la qual se'n



Taller de crítica cinematogràfica (IV)

François Truffaut.



publicaran cinc números, on hi apareixen una sèrie de col·laboradors, assidus al cineclub del Barri Llatí, que no han aconseguit entrar en les dues publicacions anteriorment esmentades, i que responen als noms de Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Jean Douchet, . L'element més característic que tindrà aquesta publicació és la defensa a ultrança del cinema d'Alfred Hitchcock.

En aquest procés, desenvolupat entre finals de la guerra i principis dels 50, i alimentat per aquestes revistes i tota una sèrie de debats que s'organitzen en els àmbits dels cineclubs, es desenvoluparà una intensa activitat cinematogràfica. Aquest debat cinematogràfic tindrà com a punt central d'opinió la defensa i el rebuig del cinema nord-americà. S'ha de tenir en compte, en aquest aspecte, que durant el període bèl·lic, en què França és ocupada pels alemanys, el cinema de Hollywood no s'estrenava en els cinemes francesos. El fet és que, quan el país és alliberat per les forces aliades, es produeix una allau d'estrenes de pel·lícules nord-americanes. És una circumstància aquesta que no pot passar desapercibuda des del punt de vista de la crítica cinematogràfica. Per exemple, el juliol de 1946 s'es-

trena *Ciudadano Kane*, encara que ja abans, l'agost de 1945, Jean-Paul Sartre havia publicat un article sobre el film aprofitant un viatge a Nova York, on havia pogut veure la pel·lícula.

A partir d'aquest article, poc favorable al film, s'inicia una polèmica entre el defensors del film de Welles i els detractors, els quals encapçala George Sadoul, crític i teòric fonamental i que pertany a l'ala esquerra de la crítica cinematogràfica. És un debat que se centra en el film de Welles però que, en definitiva, va més enllà ja que s'expandeix cap a la resta del cinema de Hollywood. En aquest sentit, hi haurà un segon debat encara molt més virulent al voltant del cinema d'Alfred Hitchcock. Com per exemple una sèrie d'articles publicats a *L'Ecran Français* i a *Les Temps Moderns* per part d'un cineasta d'esquerres com Louis Daquin contra el cinema de Hitchcock i en defensa del cinema francès. Fins i tot, un moment donat, s'arriba a fer en un local anomenat "La casa del pensament francès", entre George Sadoul i André Bazin sobre el cinema del director d'*Encadenados*.

Per tant, hi ha un activisme efervescent en què la part més jove de la crítica, aquells que seran els joves turcs de *Cahiers du cinéma*, i que seran els de-

fensors de Hitchcock i el cinema nord-americà enfront de la crítica més veterana que, si bé no està del tot en contra del cinema que ve de l'altra costat de l'Atlàntic, seguirà mantenint les mateixes postures que defensava abans de la Segona Guerra Mundial, fonamentades en la creença que l'època més brillant de la història del cinema s'havia desenvolupat durant el cinema mut.

Una de les coses que cal recordar és que en diverses d'aquestes publicacions apareixen tota una sèrie d'aportacions teòriques fonamentals en el devenir del cinema. Una d'elles es produeix quan l'any 1948, a *L'Ecran Français*, Astruc, futur cineasta i assagista cinematogràfic, publica un article clau "Naissance d'une nouvelle avant garde: la caméra-stylo". En aquest cas, cal considerar sobretot que la paraula *stylo* en francès tant pot significar "estil" com "estilogràfic". Aquest doble joc és clau per entendre les futures teories, la de "la política dels autors" i la de "la posada en escena", encunyades pels joves turcs de *Cahiers du cinéma*. Hi haurà altres articles, també prou significatius, com un firmat per Bazin i titulat "William Wyler, el jansenista de la posada en escena" en el qual reivindica la figura d'un cineasta fins aleshores considerat menor.



Taller de crítica cinematogràfica (IV)

Al marge de totes les publicacions, hi ha altres activitats algunes de les quals esdevenen d'allò més curioses, com per exemple quan el cineclub Objectif 49 organitza l'any 1949 a Biarritz Le Festival du Film Maudit, una clara rèplica al cinema de Cannes. En aquell festival, s'estrenen pel·lícules de Luchino Visconti, Robert Bresson, es recupera *L'Atalante*, de Jean Vigo, i també es poden veure *La dama de Shangai*, d'Orson Welles, i *L'homme del sud*, de Jean Renoir. Allò important és que allà es troben François Truffaut, Jacques Rivette, Jean Douchet, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard. Posteriorment, se celebrarà una segona edició del festival en la qual ja hi comença a haver moviment. Per exemple, Rivette escriu un article duríssim en què ataca un crític de *La Revue du Cinéma*, Jacques-Doniol Valcroze, que suposa la radicalització de posteriors debats al voltant del cinema nord-americà.

A principis dels 50, quan a la tardor hi ha una primera proposta per part de L. Keige a Jacques-Doniol Valcroze per crear una nova revista. Una nova proposta que es concreta el gener de 1951 quan es funden les edicions de L'Etoile, en el despatx que hi ha en el núm. 146 dels Camps Elisis. Finalment, l'abril de 1951 apareix el primer número d'una nova revista, *Cahiers du cinéma*, que amb una fotografia a la portada groga de la pel·lícula *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder, i amb una dedicatòria a J.-G. Auriant, inicia una trajectòria que arriba fins a l'actualitat. En aquell número apareixen crítiques de *Diario de un cura de aldea*, de Robert Bresson, de *Milagro en Milán*, de De Sica, i de *Francisco, juglar de Dios*, de Roberto Rossellini.

El comitè de redacció està constituït per Valcroze, que havia format part de la redacció com a cap adjunt de *La Revue du cinéma*, Lo Duca i L. Keige. Serà ja en el número 2 quan s'incorporarà André Bazin, mentre que Lo Duca no durarà molt i marxarà l'any 1954, encara que no serà fins el 1957 que serà designat com a membre del consell de redacció Eric Rohmer. En aquests primers temps, la revista posa de manifest certs titubejos que es tradueixen en unes postures una mica eclèctiques, sobretot perquè es toquen temes molt diversos, en la línia de *La Revue du cinéma*, i sense tenir una idea molt definida del que ha



Jean-Luc Godard.

de ser la revista. En aquells primers anys, es van incorporant col·laboradors, com per exemple el gener de 1952 quan es publica un article signat per Hans Lucas, pseudònim utilitzat per Jean-Luc Godard; posteriorment, apareixen en la nòmina Truffaut, Rivette i altres. Serà a partir de 1954 quan tots ells, sota l'apadrinament de Bazin, aniran apoderant-se del control de continguts de la revista i aniran definint la seva línia. Tal vegada per aquest motiu es produeix la sortida de Lo Duca.

Es continuen publicant crítiques i dossiers monogràfics, però serà en el núm. 31 quan Truffaut publicarà un article, que havia escrit feia ja un any però que Bazin no li havia permès publicar per considerar-lo massa virulent i provocador, titulat "Une certain tendance du cinéma français", quan la postura de *Cahiers* es definirà contrària allò que el mateix Truffaut anomena "cinema de qualité" francès. A partir d'aquí s'originaran, llavors, els dos principis bàsics sobre els quals es fonamenta el pensament cinematogràfic dels joves crítics i futurs cineastes: "la política dels autors", la reivindicació d'aquelles cineastes que es manifesten a través dels elements estrictament cinematogràfics com a autèntics autors del film, i "la teoria de la posada en escena", entesa aquesta com l'element propi i característic del cinema i que utilitza l'autor cinematogràfic per expressar-se.

Dins d'aquesta línia, a més, el gener de 1954, Truffaut i Rivette s'inventen, literalment, una entrevista amb el cineasta Jacques Becker que acabaran publicant a la revista i que serà, al cap i a la fi, el punt de partida d'una de les principals aportacions que farà la publicació al món de la crítica i la teoria cinematogràfiques: la realització d'extenses i profundes entrevistes als seus cineastes favorits. D'aquesta manera, a través de les seves pàgines, es podrà conèixer de primera mà, les reflexions de Renoir, Rossellini, Hawks, Mann, Ophuls, Tati, Ray, Lang,. A través d'aquestes entrevistes, sempre realitzades pels col·laboradors més afins al cineasta entrevistat, permetrà anar construint un particular panteó amb els autors favorits dels membres de la revista.

Una de les altres característiques de la revista serà que les crítiques publicades sobre a les pel·lícules estrenades seran realitzades pels crítics més favorables a la pel·lícula jutjada. A més, aquelles crítiques que siguin desfavorables quedaran relegades a una secció en què els articles quedin reduïts a una vintena de línies. Establirà, per tant, una diferència entre allò que es tracta de manera profunda, en la mesura que és defensat per la pel·lícula, i allò que es despatxa en un parell de línies, com a que no favorable als principis defensats per la revista. ■

Transcripció i traducció: Carles Sampol.



Escenaris buits

Joan Bover

No fa gaire que ha aparegut en el mercat el llibre *Escenaris del crim*⁽¹⁾ de la periodista catalana Núria Vidal. L'autora va fer feina vuit anys a la Filмотeca de la Generalitat, ha estat cap de premsa del Festival de Cinema de Sitges, membre del Comitè de Direcció del Festival Internacional de Cinema de Donosti, és crítica de cinema, reportera televisiva i autora de vuit llibres sobre diferents aspectes del cinema.

Tenint en compte aquest currículum, encara sorprèn més la buidor del llibre que comentam. *Escenaris del crim* no és més que un recull de pel·lícules, amb el denominador comú d'un (o més)

assassinats i un comentari banal sobre el lloc on aquests es realitzen. En teoria, s'hauria de fer èmfasi sobre l'escenari i els condicionaments que imposa a l'hora de tramar l'assassinat, de posar-lo en escena, d'incidir sobre el desenvolupament psicològic dels personatges... Però no hi ha res d'això. ¿Quina importància té que l'assassinat de *Thelma & Louise* ocorri a l'aparcament? ¿El iot de *Plein soleil*, és un símbol? ¿De què? ¿Com condiciona la pel·lícula i la seva dramaturgia el fet que *8 femmes* estigui rodada completament en decorats interiors? ¿Quina importància semàntica revela el tractament cromàtic coincident del bosc i el vestuari de *Miller's crossing*? El text no respon cap d'aquestes possibles preguntes. De fet,

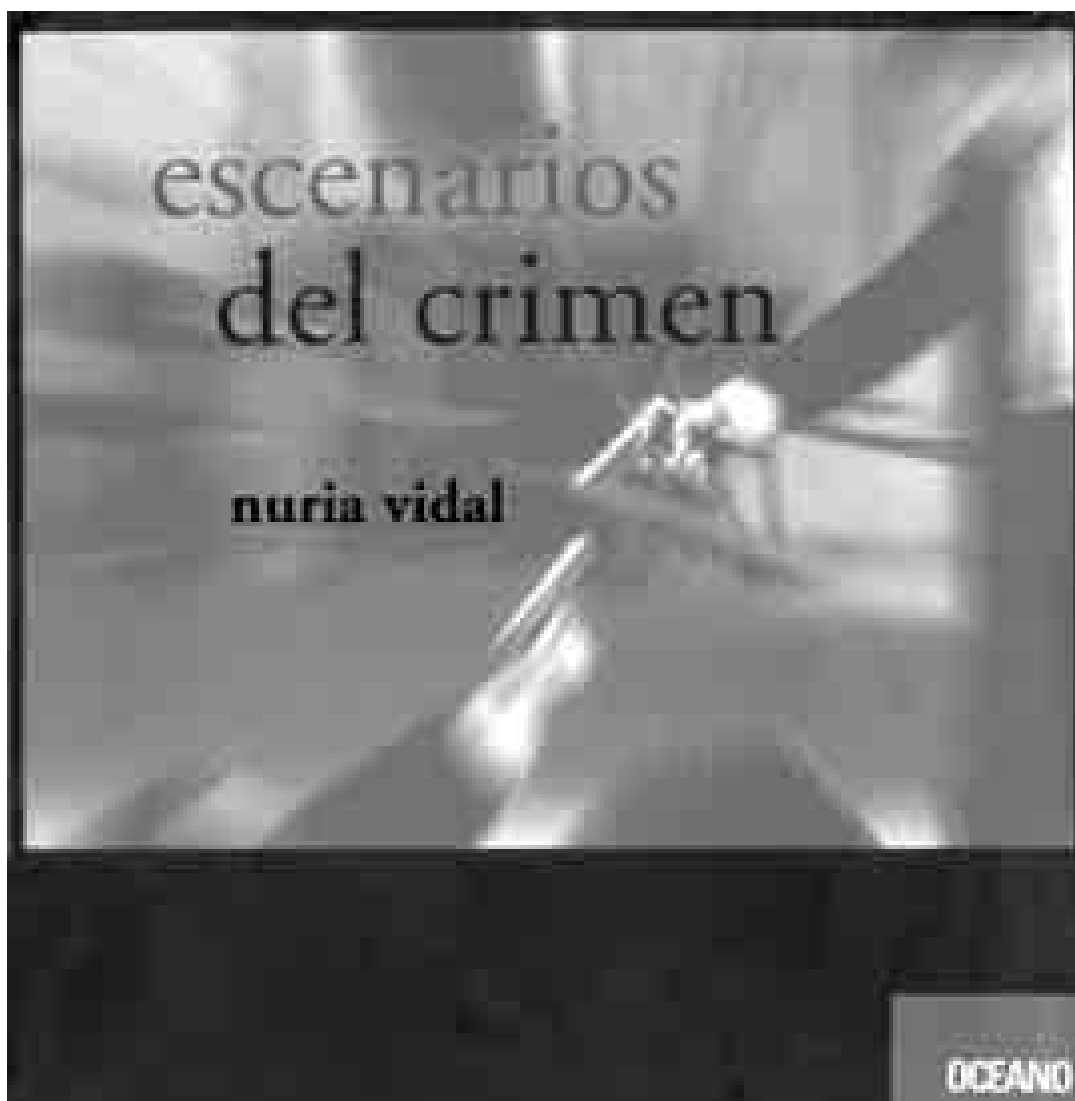
ni tan sols les planteja. En definitiva, perd l'oportunitat d'oferir noves visions de cadascuna d'aquestes pel·lícules i queda en la més desesperant superficialitat.

L'autora es cura en salut quan, en el pròleg, ja diu que les pel·lícules no són analitzades, sinó simplement relataes. Però ¿quin interès pot tenir el relat —parcial— de més de cent pel·lícules? I encara pitjor: ¿Per què de vegades es conta dues vegades (!) l'argument de la mateixa pel·lícula en una sola pàgina? ¿Per què de tant en tant s'inclouen extractes del guió que, evidentment, tampoc no s'estudien? No és que vulguem criticar el fet que el llibre no sigui un estudi ni un assaig. El que no entenem és la utilitat —ni tan sols el goig— d'un volum com aquest, que no complau ni al mitòman ni al cinèfil.

Perquè en el terreny del mite, també hi ha molts de punts discutibles. Ara i adés s'explica qualque anècdota d'un rodatge en el més pur estil *Fotogramas* i que, com ja deveu suposar, no ve a tomb de res. De vegades s'inclouen espantoses versions espanyoles (*Badlands*, *The Night of the Hunter*), franceses (*Suddenly*, *Last Summer*) o italianes (*Bitter Moon*) dels cartells de les pel·lícules en comptes dels originals; això, quan no es mutilen (*Touch of Evil*), se substitueixen per portades de discos (*Torn Curtain*) o una foto d'un casino qualsevol de Las Vegas. Què té més.

Afortunadament, hi ha autors més originals. Jordi Balló, per exemple, que fa uns anys ens va oferir un repertori iconogràfic més suggerent i que incloïa també alguns escenaris, com ara les escales o els miralls. En parlarem amb una mica més d'extensió en el proper número de la revista. ■

(1) Núria Vidal, *Escenaris del crim*. Océano. Barcelona, 2004.





Notes impertinents (II). Les meves (insubstituïbles) dones del cinema

Antoni Serra

He de confessar —si és que la confessió, avui, té cap mena de valor i li resta un mínim de prestigi— que, després de l'època de fortor dels inicis de l'adolescència (o sigui, quan Esther Williams em va fer l'ullet vestida amb un banyador tan cast que semblava de primera comunió), em vaig enamorar perdudament d'un grapat d'actrius que m'ensenyaren, com qui no vol la cosa, les més essencials i imprescindibles delicadeses de la vida imaginativa. Les meves dones del cinema, bé és cert, no han tengut en el temps moderns, els quals van des de finals del tenebrós franquisme fins a hores d'ara que jo en dic de "democràcia reformada", continuïtat ni, molt manco, clonació possible. Han estat (són) elles, només elles, sempre elles, fervorosament elles, irrepetibles, inimitables, irresistibles, indòmites... i encara ara, malgrat l'eternitat sigui efímera i vulnerable (com ens demostra el catecisme de l'agnòstic), elles continuen de cos present i, per suposat, incorrupte en el món de la cinematografia i de la literatura. Puc afirmar, sense cap fals rubor ni decorós avergonyiment, que aquelles dones feren més per la meua salut mental i sexual que totes les prèdiques molsooses de l'efeminat pare Estrany (transformat en pare Estruny en el meu *Llibre de família*), homenet que es preocupava més per les penes capitals de l'infern que no per l'heterosexualitat.

Ja que he entrat en matèria, si vostès m'ho permeten em permetré l'atreviment de citar amb pèls i senyals els noms d'aquelles *femmes* memorables.

Serà un exercici après de memòria, per què no?, realitzat a través d'algunes pel·lícules—la majoria en blanc i negre— que elles interpretaren i que, alhora, són films que s'han conservat impecables al llarg de la meua vida. I ja que m'he proposat redactar notes intranscendents, a més d'impertinents, i no història escrita i acadèmica (visca la llibertat d'equivocar-se!), parlaré d'un film de Howard Hawks que em va causar un fort impacte i que va interpretar, precisament, un dels meus amors més constants: *To have and have not* (i que jo vaig veure molt tardanament, pel que fa a l'any de la seva producció [1944], amb el títol de *Te-*

Lauren Bacall.



ner y no tener). Sí, sí, vostès ja saben per on vaig, n'estic convençut: l'excel·lent Lauren Bacall o sigui, la novaiorquesa Betty Joan Weinstein Perske. La pel·lícula, basada en la novel·la d'Ernest Hemingway (autor que, amb el temps, m'ha deixat d'interessar: amb les excepcions d'*El vell i el mar* o *París era una festa* i una narració curta excepcional, *Els assassins*), ens mostra una actriu molt jove, vint anys de carns ben tibants, que dona vida al personatge Marie Slim. Precisament ara, quan he vist de bell nou l'obra de Hawks, m'he adonat que m'agradaven les dones robustes, però ben fetes, enigmàtiques i elegants. Les actrius d'aquells temps, anys quaranta i part dels cinquanta, per sort ignoraven

l'anorèxia. Una altra prova la trobam a l'esmentat film, l'actriu secundària Dolores Moran en el personatge de Helene de Bursac, esposa del resistent francès Paul perseguit per la Gestapo. Exacte, són dones —autèntiques *femmes*— culgrosses o, si ho volen en castellà, *fondonas* (em sembla més poètic), amb malucs com a columnes de temple antic, els quals per tombar-les s'ha de ser un Hèrcules de casta grossa. Perfectes, magnífiques, encisadores actrius de primer ordre. (Encara que sigui de passada, i entre parèntesi, voldria afegir que *To have and have not* té moltes semblances i paral·lelismes amb un altre film de la meua vida, *Casablanca*, però interpretat per una actriu diferent i també *fondona*, In-



Les meves dones del cinema, bé és cert, no han tengut en el temps moderns, els quals van des de finals del tenebrós franquisme fins a hores d'ara que jo en dic de "democràcia reformada", continuïtat ni, molt manco, clonació possible



Louise Brooks.

grid Bergman —sobretot quan la dirigeix Hitchcock a *Spellbound* o *Notorious*. Som així de romàntic i nostàlgic, què hi farem!)

A més de la Bacall i de la Bergman —i de les actrius silencioses del cine

mut: Francesca Bertini, Lyda Borelli, Marion Davis, Gloria Swanson, Mae Murray, Dorothy Gish o Louise Brooks (d'excel·lent magnetisme sexual), la qual vaig conèixer, crec recordar, que ja parlava com una *femme* ben cres-

cuda—, hi ha una dona del cinema que em va fer anar de corcoll (o es diu "capoll"?), des del primer dia que la vaig veure: la californiana Marilyn Monroe. Però vaig arribar a l'èxtasi, amb ella i com espectador, amb el film de Billy Wilder, *Some Like It Hot* i alhora vaig experimentar una poc dissimulada enveja per Tony Curtis. La vida, per l'escriptor txetx de províncies, és així d'injusta.

¿D'altres dones cinematogràfiques insubstituïbles en la meua vida d'espectador pacient i "consentit"? És clar, que n'hi ha moltes més! Per exemple, Kim Novak dirigida per el ja esmentat Hitchcock a *Vertigo* o per Quine a *Bell, Book and Candle*, si vostès no hi tenen res a dir. I els hauria de parlar també, perquè som així de frívol i promiscu, dels meus amors —inconfessables i no materialitzats— amb Jacqueline Bisset, Veronica Lake, Angie Dickinson o Ava Gardner —que em va ser inabastable gràcies a les males arts de Mario Cabré, tot perquè el torero català suportava millor les banyes que no jo. Però la història dels meus amors impossibles no s'acaben aquí, naturalment, perquè hi va haver algunes *femmes* europees que em varen trencar l'alè, la francesa Marie Laforêt (¿qui no recorda el film de Clément, *Plein soleil*, i la curolla de l'actriu per les pintures de Fra Angelico?) o les italianes Silvana Mangano (sobretot la viscontiniana de *Morte a Venezia* i, fins i tot, la provocativa de *Riso amaro*) i Pier Angeli —però nascuda a Cagliari— des que la vaig veure a *Teresa*, de Zinnemann. ¿I les espanyoles? No hi ha hagut espanyoles a la teua vida? La veritat és que sí. El meu interès, en aquest cas, ha estat més bé llibertari i, per alguns, fins i tot el qualificarien de contradictori: jo mai vaig enamorar-me de les actrius verges—elles mateixes ho feien saber a tort i a dret, allò de la virginitat, malgrat sí que vaig conèixer de mes "a prop" l'inefable Mercedes Alonso—, ni de les folklòriques —el Dimoni nostre Senyor me n'alliberà de les Sara Montiel i Lola Flores i d'altres galifardeues!—, perquè vaig ésser un devot des del primer dia de Lola Gaos i Emma Penella. Som així de pervers.

Un altre dia els parlaré dels homes, si m'ho permeten. ■■■



I Congrés Internacional sobre el Cinema Europeu Contemporani (CICEC)

**Centro de Cultura
Contemporánea
de Barcelona
Universidad Pompeu Fabra-
Departamento de Periodismo y
Comunicación Audiovisual
Del 30 de mayo al 3 de junio
2005**

El Departament de Comunicació Audiovisual i Periodisme de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, conjuntament amb el Grup CINEMA (Centre de Investigació de Estètica dels Mitjans Audiovisuals), han organitzat el I Congrés Internacional sobre el Cinema Europeu Contemporani, que tindrà lloc al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (C/ Montalegre 5, Barcelona) els dies 30, 31 de maig, 1, 2 i 3 de juny de 2005.

L'iniciativa del congrés parteix del procés d'integració (que estem vivint avui dia) del projecte d'una Europa comunitària a nivell polític i econòmic. Per això, també s'invoca la necessitat d'un "eurocinema", entès com un cos estranyament homogeni, la força del qual sembla dictada per criteris d'excepcionalitat cultural i, sobretot, per interessos econòmics, davant d'un mercat clarament colonitzat per la indústria americana. Per tal d'unir ambdues urgències es proposa incentivar el cinema europeu com a objecte protegit, amb disposicions legals i administrar-lo amb suports públics i privats, de tal manera que es crea una imatge de marca a escala continental, encara que difícilment no aconsegueix consolidar les estructures de producció, distribució i exhibició dels diferents països europeus enfront del supermercat americà.

Amb tot, sembla necessari articular una reflexió institucional, pragmàtica i textual sobre les cinematografies nacionals en l'è-

poca de la globalització. Si el cinema és un baròmetre sensitiu dels esdeveniments culturals i polítics, aleshores cal analitzar els canvis de les últimes dècades al continent europeu: la crisi de l'estat nacional, la descentralització d'Europa en dues grans zones determinades pels països de l'Est i els de la Mediterrània, l'emergència d'una Europa de les regions, la transformació demogràfica de la població europea que evoluciona cap a comunitats multiètniques i multiculturals... tot plegat factors que defineixen la idea d'una Babel europea, desterritorialitzada i en permanent reubicació geopolítica, econòmica i cultural. Tots aquests canvis es veuen reflectits al cinema europeu, erigit com un espai de memòria històrica, política i cultural, on s'entrecreuen la llengua i la memòria cultural d'un país fins al punt de, inconscientment, denotar una idiosincràsia particular. En suma, l'esperit identitari del cinema europeu pressuposa l'heterogeneïtat del cinema que es realitza als diferents països d'Europa, sent la clau nacional un valor per anomenar fronteres, geografies i llengües.

Per tot això, les comunicacions del Congrés s'articularen en cinc grans àrees d'anàlisi:

1. Categories estètiques i règims discursius del cinema europeu contemporani;
2. Autor / Gènere / Serialitat;
3. Conceptes i línies de desenvolupament de les cinematografies nacionals (experiències singulars o unitàries);
4. Ficció / Documental / Assaig cinematogràfic / Cinema d'animació;
5. Polítiques industrials i perspectives tecnològiques de l'audiovisual a escala europea.

Aquests són alguns dels punts de reflexió que emmarcaran

aquest I Congrés Internacional sobre el Cinema Europeu Contemporani, un itinerari múltiple en el qual s'obren pas una sèrie de qüestions de profunda rellevància en l'actualitat. ¿Quin fonament posseeix o hauria de posseir el cinema europeu per adquirir cos propi com a projecte comunitari? ¿Quin paper juguen les fronteres lingüístiques en una "Europa sense fronteres"? ¿Hi ha una ètica que permet restringir l'obra d'autor a una llengua, un temps i un país? ¿Quins corrents estètics defineixen aquest territori imaginari anomenat Europa en l'actual dispersió de les arts i les pràctiques culturals de masses? ¿Es pot parlar d'una comunitat nacional d'espectadors o d'un inconscient col·lectiu nacional diferenciat, o cal referir-se, potser, a un públic domèstic format per la televisió? ¿Quin relleu imposen els canvis tecnològics en les esferes de producció i recepció?

A aquestes, i moltes preguntes més, s'intentarà donar resposta a aquest congrés que dirigeix el Dr. Domènec Font, degà de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra, i que compta amb la col·laboració (en qualitat de comitè científic) de Jenaro Talens (Université de Genève), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco), Manuel Palacio (Universidad Carlos III), Pilar Pedraza (Universitat de València), Giovanni Spagnoletti (Università di Roma II-Tor Vergata), Jean Claude Seguin (Université Lumière-Lyon 2), Àngel Quintana (Universitat de Girona), Jordi Balló (Director de exposicions del CCCB y director del Máster en Documental UPF), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra).

Per a més informació, consultau:

Web: www.upf.edu/cinema-europeu

E-mail: congres.cicec@upf.edu

Telf: 93 542 24 95



Judy i Madeleine. Les dues cares de *Vertigo*



Joan Ferrer Miserol

Em dic Judy Barton, vaig néixer a Salina, Kansas; la meua mare se tornà a casar quan morí el meu pare, i com que no m'agradà gens ni mica el seu marit, vaig decidir anar-me'n a tastar el sol de Califòrnia. Concretament, a San Francisco, possiblement la ciutat més encisadora del meu país. Malgrat la ciutat i el sol, no podia deixar de pensar, com la majoria de les al·lotes americanes de la meua condició, que qualche dia passàs per vora meu la sort i me canviàs l'ensopida vida de dependent. Un bon dia, entrà als magatzems on treballava, un senyor que se presentà com a Gavin Elster i me digué que m'havia vist diverses vegades, que era milionari, i que me volia contractar per posar a prova un antic amic seu d'universitat que havia retrobat. Un tal Scottie, que era fadrí i que volia deixar-lo encarregat de la seva empresa, perquè ell se n'anava a viure a l'estranger. Volia provar la seva fidelitat d'amic. Com que era policia jubilat li faria creure que jo era la seva dona i

que volia que me seguís amb l'excusa de saber si jo tenia algun amant; però el que realment volia saber era si respectaria la seva dona. M'explicà el que havia de fer, on havia d'anar i que el meu nom seria Madeleine. Creia que la meua bellesa li seria tan irresistible que no podria estar-se'n. M'advertí que possiblement seria una bona cosa per a tots dos, per a mi i per a Scottie; i que, en el cas que no anàs bé, sempre guanyaria una bona quantitat de doblers per la feina. L'oferta era massa temptadora, per l'economia, i sobretot per l'emoció. No és difícil de veure per què no podia negar-m'hi.

Després d'uns dies de recomanar-me els vestits, el pentinat i fins i tot la manera de comportar-me, me cità per anar amb ell a sopar a Ernie's, per allà veure-hi Scottie. Estava segur que quedaria tan encisat que l'endemà mateix començaria l'aventura de vigilar-me. El sopar fou magnífic i Elster m'advertí que a la sortida, assegut a la barra, hi seria Scottie. Quan sortíem, vaig aprofitar que Elster va aturar-se uns moments, a parlar amb

un cambrer, per estar-me uns segons davant la meua víctima. Vaig sentir-me literalment travessada per la seva mirada, fou una sensació molt estranya; per una banda, físicament me complaïa molt, però, no sé per què, me recordà molt Jeff, el protagonista de *Rear Window*. Una pel·lícula que havia vist a Salina, mentre un company d'institut me tocava la cuixa dreta, i que vaig sortir del cinema sense poder treure'm del cap per què Jeff, en lloc de mirar per la finestra el que feien els veïnats, no tocava també la cuixa, o qualsevol altra cosa, a la seva al·lota Lisa. Vaig pensar que si Scottie se comportava com Jeff, me podria passar una eternitat anant per amunt i per avall pels empinats carrers de San Francisco sense que arribàs a tocar-me, no la cuixa, ni tan sols la mà. Un fort dubte m'embargà i vaig estar a punt de tirar la tovallola, però vaig pensar en el que m'havia dit Elster, que per malament que anàs sempre cobraria molt bé una feina lleugera i emocionant.

Quan vaig sortir, amb el Jaguar, d'aquell bloc d'apartaments de luxe, com si



Em dic Judy Barton, vaig néixer a Salina, Kansas; la meua mare se tornà a casar quan morí el meu pare, i com que no m'agradà gens ni mica el seu marit, vaig decidir anar-me'n a tastar el sol de Califòrnia



fos una senyora californiana, vaig pensar que, si ma mare me veiés, no se podria ni creure fins on havia arribat. Tot d'una vaig notar que Scottie me seguia i sentia com la seva vista se ficava fins dins meu, fins al moll de l'os. Havia d'anar a comprar un ram de flors i després a un cementiri, això me semblà una mica tètric, tant que me va fer pensar que a *Rear Window*, Jeff mirava per tot arreu, però que se sentí especialment atret pel que li feia sospitar un assassinat. En un principi me vaig preocupar, però aviat me vaig tranquil·litzar, perquè vaig pensar que jo sols estava anant per aquí i per allà i que no pensava matar ningú, que Scottie només me seguia per encàrrec del seu amic, no perquè sospitàs cap crim. Un dia, cansada de voltar, vaig pensar que si no feia alguna cosa, Scottie mai no arribaria a tocar-me; per això vaig decidir tirar-me a la badia de San Francisco. El salvament fou molt emocionant, perquè sols sentir com ell me tocava m'encengué tot el cos; malauradament jo havia de fer l'estormeiada i no podia correspondre al gust que m'estava donant. El pitjor fou quan arribàrem a ca-

sa seva i me despullà per assecar-me la roba. M'hauria agradat que volgués abusar de mi, però no ho va fer i vaig estar a punt de deixar la comèdia i lliurar-m'hi. Quan me vaig despertar vaig insinuar-li, sols amb la mirada, però amb molta claredat, que havia notat que ell m'havia despullat. Però li costà adonar-se'n, fins que sense voler, quan preniem cafè, me tocà la mà i no va esser capaç d'anar més enllà, però tampoc volia retirar-la. No podia explicar-me que aquell moment no tengués conseqüències sexuals, ja que creia que tots dos estàvem ansiosos per tenir-les.

Un bon dia, en Gavin Elster me digué que la meua feina estava arribant al final, que havia de dur Scottie fins a una missió espanyola, als afores de San Francisco. M'obligà a fer-lo pujar a dalt del campanar i que allà ens esperaria, fotent-se'n, d'ell, se'n riuria per encaçar-me com un adolescent. Com que jo li diria que no havíem tengut relacions li donaria la feina a l'empresa. Tot passà tal com Elster ho tenia previst, però quan vaig arribar a dalt no vaig trobar-lo preparat per fer una rialla amb el seu amic,

sinó per llançar la seva verdadera dona al buit mortal. Després de fer-ho, me tapà la boca, perquè no cridàs i m'advertí que si deia alguna cosa jo hi estaria igualment implicada, que el millor era callar. Me donà els doblers, i com que tot havia sortit bé, m'hi afegí el collar de Carlotta, que segons me digué era molt valuós. En aquell moment jo no era conscient que aquest obsequi seria la meua mort.; tampoc no sabia que Scottie patia fortament de vertigen, d'altra manera possiblement no hauria fet el que vaig fer. M'ho vaig explicar tot amb un sol segon, amb un instant tràgic; però llavors, ja no podia fer altra cosa que tornar-me a disfressar de qui realment era, de la Judy de Salina. És evident que el més recomanable hauria estat anar-me'n de San Francisco; si no ho vaig fer, fou perquè allà hi vivia Scottie, el meu gran amor impossible. Entre l'amor i la por, guanyava el primer.

Un dia, a la sortida de la feina, anava amb dues companyes per la Grant Avenue i vaig afinar de reüll Scottie, que m'estava mirant. Se me trasbalsà el cor; però l'únic que podia fer era mantenir



A tothom li sap greu morir, acabar, desaparèixer; fins i tot als personatges del cinema. Malgrat que nosaltres, tenim l'esperança i el consol que qualcú, qualche dia, a qualche part, torni a rebobinar la pel·lícula i la faci començar de bell nou



la serenitat, com si no el conegués. He d'agradir que, al principi de la nostra trobada, Hitchcock, deixàs de banda la seva dèria pel suspens i explicàs a l'espectador, mitjançant un *flashback*, el que realment havia passat aquell dia a dalt del campanar. Si ho hagués ocultat fins el final, l'espectador hauria estat durant tota aquesta segona part identificant-se amb Scottie i s'hauria oblidat de mi, pensant que era una altra dona molt semblant a Madeleine. En canvi, sabent-ho, la intriga de l'espectador ja no és saber el que ha passat, sinó viure la meva tensió entre la por de la veritat i l'amor per Scottie. Com li vaig escriure a la carta de comiat, que mai no li vaig donar, perquè la vaig esqueixar. La trama d'Elster era perfecte, només va tenir un error,

no tengué en compte que jo podia enamorar-me del seu amic.

En el moment que Scottie me va obligar a vestir-me, maquillar-me i pentinar-me com Madeleine vaig començar a veure que allò difícilment podia acabar bé. Vaig adonar-me que Scottie no me volia a mi, l'autèntica Judy de Salina, sinó la falsa Madeleine de San Francisco. Realment, estava enamorat d'un fantasma, d'una fantasia; i aquesta fantasia l'obsessionava fins a tal punt que havia perdut tot contacte amb la realitat, si és que mai l'havia tenguut. Però jo, estava tan enamorada que vaig decidir seguir la seva obsessió, per això vaig cometre l'error de posar-me el collar de Carlotta; no va ésser cap oblit, sinó una bogeria conscient i voluntària, produc-

te de l'amor, per identificar-me el màxim amb el seu fantasma, amb l'objecte del seu amor, amb Madeleine. Malauradament, ell no ho va entendre com el meu lliurament total cap a ell, sinó com el descobriment de l'engany. Sols podia curar-se descobrint tota la realitat i per això me dugué de bell nou a dalt del campanar. Però ja era massa tard per a mi i vaig caure al buit, espantada per un fantasma que, malgrat ésser una monja, vaig creure que era el de Madeleine el que Scottie perseguia sense descans i que sols va poder trobar quan ja era massa tard, quan ja no existia ni tan sols com a fantasma. Crec que amb el coneixement de la veritat va perdre el seu vertigen, però no sé si va assolir la capacitat d'estimar la realitat. De totes maneres, he de confessar, malgrat no sabia dir per què, que m'estim més les comptades besades que en vaig gaudir, d'ell, que totes les relacions completes amb els meus amants anteriors.

A tothom li sap greu morir, acabar, desaparèixer; fins i tot als personatges del cinema. Malgrat que nosaltres, tenim l'esperança i el consol que qualcú, qualche dia, a qualche part, torni a rebobinar la pel·lícula i la faci començar de bell nou. Aquesta esperança és encara més gran en el meu cas, perquè *Vertigo* és un film mític, una pel·lícula de culte, que, dia rere dia, troba gent que la desitja veure, o reveure; però això, de cap manera, ens pot evitar morir, sentir una tràgica sensació. I més tenint en compte que vivim dins un cosmos que mai no mor. Si quan vaig iniciar l'aventura proposada per Elster no hagués estat tan ofuscada per l'aventura i per la compensació econòmica, possiblement hauria esbrinat que allò mai no podia acabar bé. Ho hauria confessat a Scottie i, d'aquesta manera, possiblement hauria salvat el meu amor i la meva vida. Però això és precisament el gran encís de la vida i de l'art, que mai no ho sabem tot; d'una manera, o bé d'una altra, sempre patim la ignorància, l'ofuscació necessària, per ignorar l'essencial. Sols sabem el que és necessari per anar allà on hem d'anar. Si sabéssim allà on anam, el desgavell encara seria més gran del que és, perquè l'encís seria pràcticament nul. Tant, que no caldria veure cap pel·lícula, ni viure la vida, perquè tot faria fàstic. ■



Els errors de la Història: les víctimes convertides en botxins



Domicilio privado.

Inaki Revesado

Com un alè han passat per la cartellera dues pel·lícules que han vingut a mostrar la complexitat dels problemes d'un poble, contra el qual s'han comès tot tipus d'excessos al llarg de la història, que avui, amb l'incondicional suport dels diferents governs dels Estats Units, està fent pagar a un altre poble la ira continguda al llarg dels segles. Parlem del poble jueu i de dos excel·lents films que entre la gran onada d'estrenes nord-americanes, simultània al lliurament dels Oscars, han trobat en una mateixa setmana (i malauradament només durant una única setmana) un lloc entre les pel·lícules exhibides als cinemes Portopí, són *Walk on water* (*Caminar sobre las aguas*) d'Eytan Fox i *Private* (*Domicilio Privado*) de Saverio Constanzo.

Seguint l'ordre dels fets històrics i no de l'interès ni de la qualitat dels films, començarem comentant *Walk on water*,

film del nord-americà (encara que instal·lat a Israel) Eytan Fox, que des d'un present en què el conflicte amb el poble palestí només és una línia de l'argument que es podria considerar marginal, llança una mirada a l'holocaust de què foren víctimes milions de jueus. N'és el protagonista un convençut agent del Mosad (el servei secret israelià) a qui el sentit del deure importa més que qualsevol altra cosa de la seva vida. És el bon professional, fidel a la causa, obediènt i complidor amb els seus superiors i executor implacable de les accions que se li encomanen. Sacsejat pel suïcidi de la seva dona, els seus caps decideixen allunyar-lo de les accions més dures i sanguinolentes i ocupar-lo amb un treball de segona que l'agent Eyal considera com unes vacances obligades que no desitja. La feina que li encarreguen consisteix en fer de guia de viatge d'un jove alemany, que aprofita una visita a la seva germana (instal·lada a Israel, i que viu en un *kibbutz*, després de rompre amb els seus pares)

per fer un poc de turisme. L'interès dels serveis secrets israelians en aquest parella de germans (Axel i Pia) té a veure amb el fet que són néts d'un criminal nazi fugit de la justícia i instal·lat en Sud-amèrica, en un lloc que no han pogut determinar els serveis del Mosad, que pensa que a través dels néts serà possible arribar al padrí per liquidar-lo. Axel és just l'oposat a Eyal. Si bé no hi ha entre ells una gran diferència d'edat, els seus valors resulten ben diferents. Units només pel rebuig que ambdós senten cap al desastre comès pels nazis contra els jueus, el candorós i idealista Axel és, en un principi, causa d'irritació del ja treballat Eyal. Tanmateix, a poc a poc, la humanitat d'Axel i de Pia faran tremolar la fermesa d'Eyal, que recuperarà una mirada humana sobre la vida, la mateixa mirada que Axel projecta en allò que fa. Eyal és masculista i prepotent, odia els àrabs. Axel, de bona família, ha abandonat les comoditats de la llar familiar per ajudar als més desfavorits de Berlín, és gai i, a més, en el



Són aquestes dues pel·lícules una bona mostra del paper del cinema d'autèntic mirall dels problemes que afecten el món. Una invitació a la sempre necessària reflexió

Caminar sobre las aguas.



seu viatge a Israel té una aventura amb un jove palestí, cosa que desfermarà la irritació d'Eyal. No obstant, les llargues converses entre els dos personatges mentre es passegen pels llocs turístics d'Israel, fan comprendre a Eyal que viure d'una altra manera és possible.

El film d'Eytan Fox és dedicat a la seva mare, segons diuen els títols de crèdit, una activista jueva pels Drets Humans. La conclusió de la pel·lícula és que no es pot viure dins l'odi, dins la recerca contínua de revenja, perquè això, moltes de vegades, no permet alçar un vol lliure i una mirada neta cap el futur. El film no parla de perdó, parla d'oblit, de la necessitat de mirar endavant i de gaudir de les coses petites.

Eyal, el Mosad, el fonamentalisme jueu són els botxins a *Private*, pel·lícula realitzada per l'italià Saverio Costanzo, que arriba acompanyada de dos importants guardons: l'Espiga de Plata de Valladolid 2004 i el Lleopard d'Or de Locarno 2004. Rodada en el decorat únic d'una casa i el seu hort, el film és una clara metàfora de la situació actual que viuen els palestins en els territoris ocu-

pats. Mohamed i Samia són un matrimoni que viuen amb els seus cinc fills en una casa situada als afores del poble, estratègicament situada per permetre-hi les accions dels rebels palestins. Per això, l'exèrcit israelià decideix ocupar-la i convertir-la en un petit quarter. La família, no obstant, encapçalada pel pare, home d'idees fermes que ha educat els seus fills en el rebuig a l'odi i en la necessitat d'aprendre a conviure pacíficament amb el poble israelià, decideix no abandonar casa seva. Davant això, les instruccions del caporal dels soldats ocupants seran clares. La casa queda dividida en tres zones. Una, la sala, situada en la planta baixa, serà des de llavors la nova llar de la família; l'entrada, la cuina i el bany, situats també en la planta baixa, serà zona comuna, on podrà accedir la família només quan siguin autoritzats; la planta superior serà propietat de l'exèrcit israelià i la família tindrà totalment prohibit accedir-hi. En aquestes condicions la família intentarà continuar la seva vida de sempre, amb el pare anant a la feina cada dia, després de deixar els fills a l'escola, i la ma-

re organitzant la part de la casa que els continua pertanyent. Aviat els problemes sorgiran entre la família desplaçada a una part de casa seva i els ocupants que actuen amb total arrogància. La casa és només la franja de Gaza o el territori de Cisjordània i els excessos que pateix la família cada dia és només el reflex de la situació que pateix des de fa anys el poble palestí. La pel·lícula mostra també la dificultat de mantenir la integritat de les idees de qui aposten per la no violència quan es viu quotidianament en l'abisme de situacions límits. Malgrat el film no aposta per l'esperança (si així ho hagués fet, atesa la situació que perdura en aquell país, el film hagués perdut credibilitat) val la pena quedar-se amb les mirades còmplices entre un dels soldats ocupants i la filla gran, qui, descoberta pel soldat en el seu amagatall del pis de dalt, opta per callar i evitar a la família nous sofriments.

Són aquestes dues pel·lícules una bona mostra del paper del cinema d'autèntic mirall dels problemes que afecten el món. Una invitació a la sempre necessària reflexió. 🎬



Million Dollar Baby

Joan Obrador

Si no havia quedat prou clar en la seva anterior creació cinematogràfica, amb *Million Dollar Baby*, Clint Eastwood ens ha fet saber definitivament què és ell, com a director de cine.

Eastwood és un creador del setè art amb majúscules, un d'aquells directors que antigament feien cinema d'autor o que dirigien les grans produccions pensant exclusivament en la gran pantalla. *Million Dollar Baby* és una gran pel·lícula fruit d'una llarga vida dedicada a l'antic món del cel·luloide, i aquesta no és una afirmació subjectiva que se sustenti en el pur caprici de qui sotasigna; perquè aquest film conté els elements clàssics que ens permet diferenciar en bon cinema d'aquell que no ho és. Primer de tot, Eastwood ha construït *Million Dollar Baby* a partir d'una estructura narrativa impecable, dominada per una veu *en off* que ens narra la història i reflexiona magistralment sobre la vida i la passió Frankie —la boxa—. En aquest nivell, el film mostra un punt de genialitat: la veritable protagonista de la pel·lícula no surt fins al darrer moment i, a més, l'espectador només podrà intuir la seva figura. En segon lloc, l'antic justicier del *Far West* ha estat capaç d'elaborar una pel·lícula gairebé perfecta des del punt de vista formal, tant pel que es refereix als moviments de la càmera, com en la utilització de la llum i la foscor. En tercer lloc, la interpretació del trio protagonista —el mateix director és Frankie, un entrenador de boxa que per res del món es voldria fer càrrec d'una boxejadora; M. Freemant és Scrap, el vell boxejador retirat que ens conta la història i H. Swank encarna una lluitadora que possiblement es farà amb l'Oscar d'interpretació femenina— és exemplar. Si no fos perquè se'm podria acusar d'excessiu en la meua valoració crec que, a la maduresa d'aquest director americà, trobem una sàvia combinació d'un cinema intimista i expressionista alhora.

Pel que fa a l'argument i la construcció dels personatges, *Million Dollar Baby* és un film original. Maggie Fitzgerald no és la versió femenina d'aquell Rokie Balboa del segle passat que explotà Silvester Stalone fins que no fou rentable a la taquilla, sinó que és una dona de carn i ossos, que vol ser campiona per superar una vida que detes-

ta. D'altre costat, Frankie no és el típic entrenador corrupte, interessat només en els guanys, sinó que és una bona persona que, abans que res, es preocupa per la salut dels seus pupils. Per acabar-ho d'arrodonir, ella és una ànima pura completament oblidada per la seva família i sense amics reconeguts; ell és un catòlic amb dubtes però que acudeix a missa cada dia des de fa vint-i-tres anys.

Moltes són les preguntes que em va suggerir aquest film. Alguna d'elles podria ser trivial: ¿Per quina raó ha triat Eastwood el món de la boxa per construir la seva darrera història?, ¿per quin motiu Frankie és d'origen irlandès i professa la religió catòlica?, ¿per què, justament!, la boxejadora que provoca el dramàtic final de Maggie té la nacionalitat de l'Alemanya comunista?, ¿quina és la raó, en suma, de la diferència d'edat que existeix entre Frankie i Maggie?, ¿ha volgut Eastwood donar una rèplica fictícia a la defensa radical d'Amenabar de l'eutanàsia a *Mar adentro*? Les respostes a les dues darreres qüestions em semblen clares: el fet que Frankie doblí en edat Maggie es deu simplement al fet que Clint Eastwood no ha volgut filmar una simple història d'amor; evidentment, *Million Dollar Baby* constitueix una romàntica història d'amor, però el component sexual és troba completament diluït en una atmosfera carregada de dolor físic i espiritual. Per altra banda, és evident que aquest no és

un film reivindicatiu des de cap punt de vista, i molt menys de qüestions que interessin a l'actualitat espanyola.

No és casualitat que *Million Dollar Baby* es desenvolupi dins el món dur, extremadament masculí de la boxa, perquè el vell *Million Dollar Baby* ha recercat l'ecosistema més adequat per reflexionar sobre l'extrema solitud de l'individu davant del seu destí; ja sigui en el moment de protegir-se dels atacs de l'enemic dins el quadrilàter, com a l'hora d'acceptar la responsabilitat sobre els nostres fets del passat. Ni la fe catòlica ens pot donar consol. És cert, per un breu moment dins la seva vida, Frankie i Maggie es tenen un a l'altre; però tots dos són éssers que han trencat els llaços fonamentals amb aquells que un dia estimaren: ell ja no reconeixeria ni el rostre de la seva filla, ella renega de la seva mare i la seva germana perquè només donen valor als seus diners.

He de reconèixer, que no acabo d'entendre per quina raó Frankie és un catòlic practicant en el país més poderós del regne protestant, ni tinc clar per quina raó és irlandès. I, molts menys, acabo d'entendre quin és el motiu que l'ha impulsat a trobar l'enemiga mortal de Maggie a l'antiga República Democràtica d'Alemanya. Se m'acudeix que, tot plegat, és fruit d'una fresca ironia que es troba soterrada sota un profund sentit existencial. ■





*La pel·lícula
de la història*

El cavaller del drac



Francesc M. Rotger

Una superproducció d'aventures, *George and the Dragon*, de Tom Reeve, ens retorna a les nostres pantalles una de les llegendes més arrelades dins la nostra cultura: aquella de Sant

Jordi i el monstre o, el que és el mateix, el cavaller cristià que s'enfronta a la criatura demoníaca. La història és molt antiga: la mitologia grega ja ens parla d'herois que alliberen donzelles en perill de les urpes de bèsties ferotges. Pel que sembla, a aquesta nova versió (a la qual participa Simon Callow, intèrpret d'*El passatger clandestí*, del nostre Agustí Villaronga), els guionistes no han pogut resistir la temptació d'afegir elements diversos a la narració tradicional, deu ser que aquesta no resulta prou espectacular tal i com sempre l'hem coneguda. Així, per exemple, l'acció se situa al segle XII, els temps de Ricard Cor de Lleó i Joan Sense Terra, tot i que el personatge en qüestió sembla remuntar-se a l'Imperi Romà, i George no és ben bé un sant, si-

nó un cavaller que torna de les Croades. La indústria cinematogràfica de llengua anglesa ens té acostumats a aquestes fantasies, pensem per exemple en *La princesa de Sherwood*, on s'inventen un rei d'Anglaterra; i ja no dic res de deformacions extravagants del cicle artúric com *El primer cavaller* i molts d'altres títols.

A la cinematografia espanyola li correspon el dubtós honor d'haver produït ara fa vint anys, el 1985, una adaptació, tan ambiciosa com prescindible, d'aquesta mateixa llegenda: *El caballero del dragón*, de Fernando Colomo, amb la presència d'estrelles internacionals, com Klaus Kinski i Harvey Keitel, i d'excel·lents actors autòctons, com Fernando Rey, Josep Maria Pou i Julieta Serrano, i on el drac en qüestió era una nau extraterrestre i Miguel Bosé el seu tripulant. La idea era arriscada. Però la pel·lícula era avorrida. Jo crec que els espanyols no servim per a fer pel·lícules històriques: *La conquesta de Albania* de Alfonso Ungria, *El Dorado* de Carlos Saura o la mateixa *Juana la Loca*, de Vicente Aranda, són uns quants exem-

ples de produccions amb pressuposts importants, però d'interès bastant relatiu. Encara que hi ha matèria en abundància; pensem, per exemple, en les peripècies d'un Jaume el Conqueridor, que enlluernarien qualsevol dissenyador de gestes galàctiques d'Hollywood.

La crònica de Jaume I diu que aquell sant, en persona i a cavall, va ajudar els cristians a la conquesta de Mallorca. El famós *Sant Jordi* de Pere Nisard, la restauració del qual va fer possible "Sa Nostra", ha estat compartint el seu espai, al Museu Diocesà de Palma, amb un codril dissecat que se suposa fou el no menys cèlebre Drac de Na Coca, que aterria els veïns de la Portella. També existeixen uns premis de cinema anomenats Sant Jordi. Però segurament allò més simpàtic d'aquell sant cavaller és la seva festa, el 23 d'aquest mes d'abril, que a més és l'aniversari de les morts de Miguel de Cervantes i William Shakespeare, per la qual cosa s'ha convertit en el Dia del Llibre. Una data, doncs, per llegir un llibre i no tallar cap rosa. 📖



El cinema alemany a principis del segle XX

Francisco Jiménez

Amb prou feines es pot parlar del cinema alemany de principis de segle sense fer esment al cinema expressionista alemany, sense, a més, que un es repetesqui i recopilades ja sabudes. De tot, ja se n'ha parlat, escrit i dit. Al cap i a la fi, te'n tems que ets només una mena de bastaix de dades ja existents.

En el present article, esbossaré, de manera breu, el cinema alemany de principis del segle XX, dins del qual s'hi emmarquen les pel·lícules que ofereix el Centre de Cultura de Sa Nostra, com *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene, *El Golem* de Paul Wegener, *El castillo Vogeloed* de Murnau i les obres iròniques d'Ernst Lubitsch *La muñeca* i *La princesa de las ostras*.

Totes les obres pertanyen al corrent de l'anomenat expressionisme alemany. Aquest moviment, sense cap dubte, ha estat un dels millors corrents estètics de la història del cinema. Va influir en totes les cinematografies europees.

Els inicis del cinema alemany varen anar gairebé paral·lels al descobriment del cinematògraf pels germans Lumière, ja que, poc després d'estrenar-se a París, va arribar a Berlín. Els germans Skladanowski, Guido Seeber i Oskar Messter varen fer que aquestes imatges vives tenguessin èxit de públic a Alemanya, tal com havia passat a altres països. Les imatges artístiques es passaven a teatres i sales on hi hagués un espai per a projectar-les. El 1912 es varen inaugurar els estudis de la BUFA (Bild und Filmant) amb la pel·lícula *La danza de la muerte*. El 1913 es realitza *El estudiante de Praga*, dirigida per Paul Wegener i fotografiada per Guido Seeber, el qual va ser el creador dels estudis Babelsberg, és a dir, de la BUFA, i, amb ell, es va produir el miracle a Alemanya de crear una indústria cinematogràfica competitiva de nivell internacional.

1913 és l'any clau per a la història del cinema alemany, marca el pas no només cap a l'art sinó sobretot cap al reconeixement social. Tanmateix, la Primera Guerra Mundial va apagar un poc l'art cinematogràfic alemany. Però seria un error creure que en aquells anys només hi va haver propaganda de la guerra.

Es va rodar *El Golem*, dirigida per Paul Wegener, la primera versió cine-

matogràfica de la qual no s'ha conservat. Durant aquest temps, va començar la carrera un dels grans, Ernst Lubitsch, que havia començat com a actor a la companyia de Max Reinhardt, igual que Paul Wegener. Lubitsch desprèn malícia, ironia i ambigüitat en els seus films, com per exemple a *La muñeca* o *La princesa de las ostras*, obra ironico-crítica envers el capitalisme. Una altra de les seves pel·lícules és *Los ojos de la momia*, com és natural, no podem deixar al tinter l'obra mestra, *To be or not to be*. Lubitsch, igual que altres directors, va emigrar als Estats Units.

El 18 de desembre del 1917 es crea la UFA (Universum-Film AG). Aquestes tres lletres, durant molt de temps, varen ser i continuen sent sinònim de cinema alemany, amb els alts i baixos que calguin. Es va crear en col·laboració de la Nordisk Film Company, Messter Group, la Union Group de Paul Davidson i, sobretot, amb accions del Deutsche Bank. El 1921 el Deutsche Bank es retira com a accionista, cosa que permet la fusió amb Decla-Bioscop. Amb aquesta acció es permet que els estudis de la UFA s'ampliïn molt més.

En canvi, el mercat alemany no oferia cap interès per als distribuïdors estrangers. La producció alemanya el 1922 va assolir un rècord mai no igualat després de 474 llargmetratges. Cert que la major part dels films era per al consum del gran públic, és a dir, de baixa qualitat.

El 1923, 4000 persones treballen a la factoria, sota la direcció d'Erich Pommer. Es converteix en els anys daurats de la UFA, amb pel·lícules com *El último hombre* i *Fausto* de F.W. Murnau, *Metrópolis*, *Los nibelungos* i la trilogia de *Mabuse* de Lang.

El 1925, una crisi financera empeny la UFA a un programa d'austeritat; es desparten més de 1000 empleats. Tanmateix, entre 1925 i 1926 els estudis Babelsberg són els majors de tota Europa. A causa d'aquesta crisi, cessen els ajuts del govern i, per fer front a les despeses, es firmen els acords Parafumet (Paramount, UFA, Metro). Segons aquest acord, la UFA rep una compensació econòmica canvi de rodar vint pel·lícules de la Paramount i altres vint de la Metro.

El març del 1927, la UFA se salva de la fallida en comprar-la Alfred Hugen-

berg, un empresari ultranacionalista. Del 1928 al 1932 s'obri el camí cap al Tercer Reich i també cap al cinema sonor. La pel·lícula de Walter Ruttmann, *Melodie der Welt*, mostra per primera vegada com s'han d'aplicar els requisits del cinema sonor. Però, pel seu costat, el cinema alemany pateix la desbandada cap a Hollywood de Murnau, Leni, Lubitsch, Veidt, Wilder i, un poc més tard, Lang. Durant aquells anys varen aparèixer grans pel·lícules com *El ángel azul* de Josef V. Stenberg (que també se'n va anar a Hollywood), *La ópera de los tres centavos* de G.W. Pabst i *Kuhle Wampe* de Slatan Dudow, aquestes dues darreres amb guió de Bertolt Brecht, gran cinèfil. *Kuhle Wampe* va ser l'única pel·lícula en què Brecht va poder aplicar-hi totalment el seu ideari estètic.

El cinema que es feia reflectia correctament els signes de l'època i revelava els creixents perills socials i polítics a Alemanya. Del 1933 al 1945, el setè art està sota la fèrula del Tercer Reich. Era l'època de Joseph Goebbels, ministre de propaganda del règim. No es podia fer cap pel·lícula sense la seva autorització. Des del 1938 cap jueu no podia treballar en la indústria cinematogràfica. Tot plegat va fer que 1500 artistes del cinema no poguessin exercir la professió: actors, guionistes, compositors. En tot cas, una part important de la història del cinema alemany va continuar viu a l'exili, fet que va tenir com a conseqüència el fet que les pel·lícules rodades a l'exili ja no es considerin part de la cinematografia alemanya. 🎬



La princesa de las ostras.



Bandes
de so

Oscars 2004: descobrint Jan A. P. Kaczmarek

Hàzael González

Un any més, han tornat els premis de sempre, amb l'expectació de sempre i el bon fer de sempre... i ves per on, la cosa ha estat una veritable sorpresa per al nostre país: ens referim naturalment al premi que Alejandro Amenábar s'ha emportat per *Mar Adentro* (*The Sea Inside*, que li diuen per allà, 2004), un premi que no tothom guanya. Des d'aquestes lletres ens afegim a les felicitacions, i li desitjam, al seu director, que no sigui l'únic Oscar que s'emporti a casa, i això val també per la primera cançó en castellà que aconsegueix el premi a la seva categoria, "Al Otro Lado del Río", de Jorge Drexler, feta per *Diarios de Motocicleta* (*The Motorcycle Diaries*, Walter Salles, 2004). Moltes felicitats, als dos.

Anem, però, amb el que ens ocupa a nosaltres, començant com és habitual amb les no sorpreses: nominació número quaranta tres per John Williams, per la (excel·lent, tot ho hem de dir) partitura de *Harry Potter y el Prisionero de Azkaban* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Alfonso Cuarón, 2004). Crec que gairebé cap persona pot creure que mestre Williams s'emportarà el premi, però això de nominar un treball seu (encara que, com ja hem dit, és una banda sonora memorable) és un costum que es dona molt sovint.

Comença també a ser tradicional trobar un altre compositor sempre nominat, encara que aquest és un home que mai no ha aconseguit el premi: parlem, per suposat, de Thomas Newman, qui enguany estava nominat per *Una Serie de Catastróficas Desdichas*, de *Lemony Snicket* (*Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*, Brad Silberling, 2004). Setena vegada que Newman, un compositor de molta vàlua i bon fer, es veu nominat, i com sempre, al premi principal. A veure quin any li toca.

Un altre il·lustre nominat, encara que no tan habitual a les llistes com els anteriors, és James Newton Howard, qui amb *El Bosque* (*The Village*, M. Night Shyamalan, 2004) ha tornat a les travesses: aquesta és la sisena vegada que ens trobem al compositor nominat (encara que les nominacions de *Junior*, Ivan Reitman, 1994 i *Un Día Inolvidable* —*One Fine Day*, Michael Hoffman, 1996— varen ser a la Millor Cançó, no a la partitura), i no el vèiem per aquí des de 1997, quan va ser nominat per *La Boda de mi Mejor Amigo* (*My Best Friend's Wedding*, P.J. Hogan, 1997) a l'apartat de Millor Banda Sonora Musical o de Comèdia. Ja sabem que Newton Howard és tot un professional carregat de feines diverses, així doncs, no serà estrany que li reconeguim un d'aquests anys, i tampoc

és estrany que el nominin de tant en tant.

I ara, els nous de trinca: John Debney, un compositor amb moltíssimes feines de tot tipus a la seva esquena (sèries de televisió, pel·lícules fetes per al mercat videogràfic, etc.) ha arribat als Oscars per primera vegada gràcies a *La Pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004), una partitura que ens agrada i ens fa pensar que tal vegada John Debney és un nom a tenir en compte. Però sens dubte, la gran sorpresa ha estat el premi, que és per un altre nou de trinca i, aquest sí, tot un descobriment: Jan A. P. Kaczmarek, qui amb *Descubriendo Nunca Jamás* (*Finding Neverland*, Marc Foster, 2004) ens ha deixat veritablement bocabadats, perquè la seva partitura és enlluernadora i inoblidable. Aquest compositor polonès gairebé desconegut (seves són les partitures d'*Aimée & Jaguar*, Max Färberböck, 1999— o *Infidel* —*Unfaithful*, Adrian Lyne, 2002—, per citar les més conegudes) ha entrat a l'Olimp per la porta gran, sense més mèrits que una feina molt ben feta. Així, doncs, moltes felicitats, encara que si Mr. Eastwood hagués arribat a temps per presentar la candidatura de *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004, amb la qual va guanyar el Globus d'Or), potser la baralla hagués estat una mica més encarnissada. ■

Diarios de Motocicleta.





Ella (imatge I)

Fernando Lara

—¿Està lliure?

La veu li va arribar com un xiuxiueig, com una carícia, ara que la sala acabava de quedar a les fosques. Va tardar uns segons a contestar:

—Sí, sí, esclar...

—Moltes gràcies.

Va notar l'alegria d'ella en haver trobat un bon lloc en un pati de butaques gairebé ple. Igual que va notar l'exquísida manera de treure's la caçadora sense a penes fer renou i la delicadesa amb què va posar la bossa de mà davall del seient.

Durant la projecció va anar canviant diverses vegades de postura per mirar-la de coa d'ull, sense que ella se sentís incòmoda. Tenia un perfil preciós, de trets vius, però suaus, juvenils, però serens, "sense cap dubte, hel·lènics", va pensar, autodisculpant-se per la mossoneria.

Tanmateix, allò que més el va fascinar, d'ella, va ser la manera de contemplar la pel·lícula. Estava absorta del tot, mirant les imatges amb una concentració absoluta, aferrada a la butaca sense bategar-se ni gota. Amb les cames creuades, un poc inclinada cap endavant, el colze esquerre en el reposabraços i la mà, tocant el mentó amb lleugeresa, era la figura de l'espectadora ideal.

Vivia la pel·lícula, cadascun dels instants, però amb discreció, sense escarafalls. Per fortuna, es tractava d'una tragicomèdia, i, així, ell va poder observar com somreia en les situacions divertides i com s'emocionava en els moments trists. Tot a través d'uns ulls clars, brillants, que absorbien la llum que arribava de la pantalla i a què ell hi accedia ampliant al més possible el camp visual.

Dues o tres vegades, però sense pretendre-ho, sense adoptar una actitud molesta, el seu colze havia fregat el d'ella, cosa que li va produir una punxada de plaer, una descàrrega elèctrica per tot el cos. Després de l'impacte, ell imaginava el que suposaria agafar-ne la mà, d'ella, enllaçar els dits, d'un i d'altra, i acariciar-ne la pell. S'estremia amb aquest ensomni, recordant com sempre havia iniciat les relacions de parella agafant una mà dins

d'un cine. Per a ell, l'acceptació de tal gest significava una mostra inconfusible d'amor.

A pesar que, per sort, la pel·lícula era llarga i ell havia pogut gaudir a fons d'una sessió meravellosa, la història arribava al final. Quedava la prova de foc: ¿veuria ella, fins al final, els títols de crèdit?

Quan va constatar que seguia amb la mateixa atenció fins i tot l'últim rètol del *copyright*, va saber, amb tota certesa, que aquella era la dona de la seva vida. I, ara que l'havia trobada, no deixaria passar l'ocasió d'agafar-li, de tant en tant, en la càlida obscuritat d'un cine qualsevol, la mà. 🎬

Dibuix: Alfonso Ruano.





Crònica de cine



Marti Martorell

Birth (Reencarnación)

Malgrat que la publicitat ha presentat *Birth* com una pel·lícula de terror, la darrera obra del director, no gens prolífic, Jonathan Glazer és més aviat un estudi, realitzat amb tota precisió quirúrgica, de les reaccions que té la gent davant un fet inesperat.

La protagonista, Anna (Nicole Kidman) és una dona que deu anys abans va quedar viuda mentre el seu marit corria per Central Park. Passat aquest temps, té plans per refer amb un altre home la seva vida sentimental, però la visita d'un infant de deu anys (Cameron Bright) que li demana que no es casi trasbalsa completament els plans que tenia, perquè li diu que realment és la reencarnació de l'espòs mort. En aquest punt, *Birth* pren el camí de mostrar les reaccions de diferents personatges davant aquesta revelació inusual i no esdevé en cap moment un seguit de cops d'efectes per espantar l'espectador, a l'estil de *The Sixth Sense*, com s'havia venut des d'abans de l'estrena.

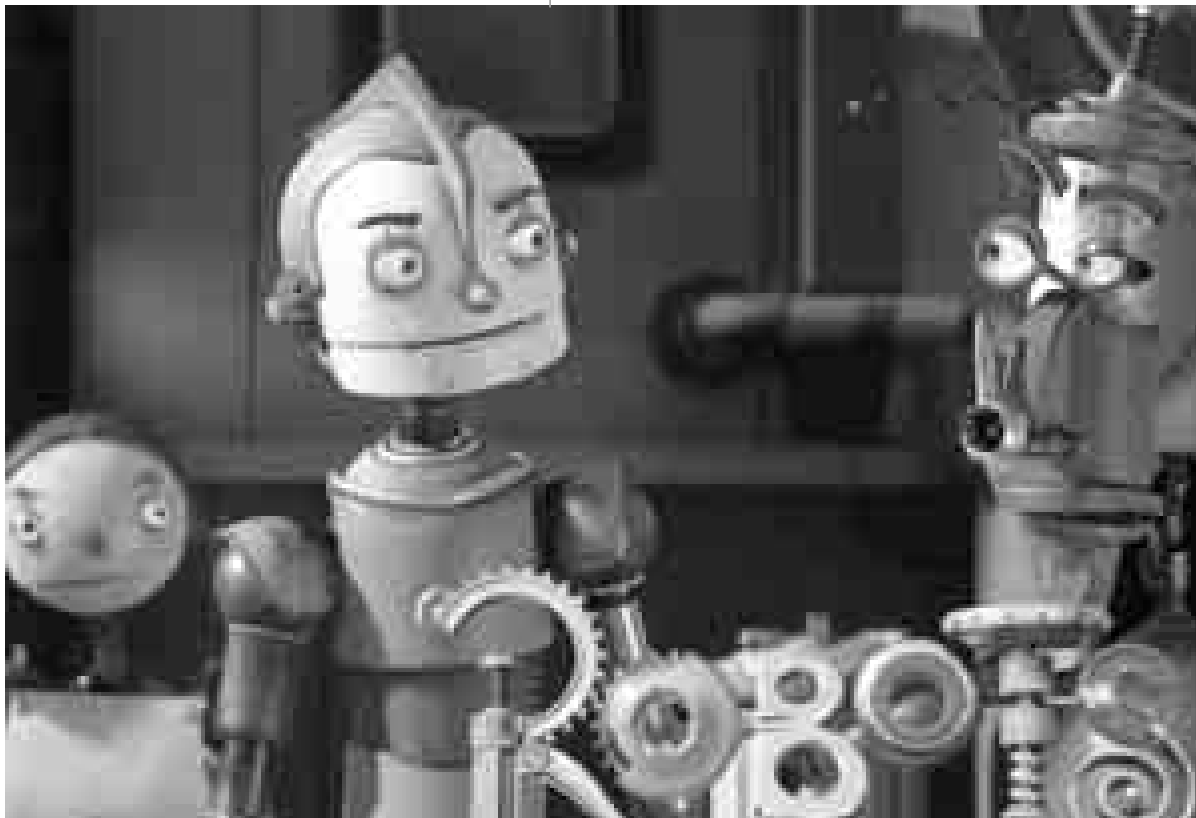
És una pel·lícula que insinua ansietat, mostra tensió i no cau gens en els tòpics del gènere de terror, excepte en l'esforç innecessari de voler donar al comportament del nin una explicació «científica». Són dignes de recordar dos punts molt concrets de la pel·lícula: la mort del marit d'Anna, mentre entra a un túnel, seguit del naixement de l'infant que deu anys més tard el voldrà suplantar, com si el túnel i la matriu fossin tot u, amb un ús molt acurat de l'el·lipsi, i la reacció d'Anna poc temps després d'haver parlat amb el nin, quan és al teatre i la càmera l'enfoca més d'un minut, amb una mirada pertorbada i tensa.

Der untergang (El hundimiento)

Ens arriben molt a comptagotes les pel·lícules alemanyes que tracten el tema de la Segona Guerra Mundial. Si no vaig errat, l'anterior va ser *Stalingrad*,

una mirada desencantada i molt crua de la que va havia de ser una de les principals victòries de l'exercit nazi, estrenada ja fa dotze anys.

Ara ha arribat el torn de *Der Untergang*, recreació de les darreres setmanes de vida d'Adolf Hitler —amb informació estreta bàsicament del llibre de memòries de la secretària particular del dictador, Traudl Junge—, un temps en què va fluctuar entre la perspicàcia més pessimista i real i la persistència inútil i il·lusòria que encara va costar més morts inútils, ja fossin civils o militars. L'actor Bruno Ganz, amb una interpretació excel·la, ofereix a l'espectador un Hitler creïble i ambigu, capaç de mostrar l'amor que sent per a Eva, mentre continua defensant la necessitat imperiosa de fer desaparèixer les races inferiors, sobretot la jueva. No és d'estranyar, doncs, que hi hagi hagut crítiques que deien que aquesta pel·lícula humanitzava aquest personatge, però tanmateix són interpretacions no gaire enraonades, perquè no es pot negar que Hi-



ter també podia tenir sentiments, per molt que costi de creure.

Juntament amb les vivències del *Führer*, *Der untergang* també tracta les lluites internes entre els grans generals de l'exèrcit alemany per veure si s'avançava la capitulació o es continuava resistint, mostrades amb prou destresa per no caure en el simple documentalisme històric, perquè no és aquesta la intenció de la pel·lícula, com també ho demostra el fet que el director s'esforça, i se'n surt molt bé, per evitar que tot allò que passa en una casamata sigui posar la càmera en un punt fix i gravar, perquè la mou i fa girar a voluntat, amb la qual cosa el visionat hi surt guanyant moltíssim.



Robots

Fins fa tres anys, el món de l'animació digital nord-americana estava en mans de les productores Dreamworks (*Shrek* 1 i 2) i Pixar (*Finding Nemo* o *Monsters, Inc.*). Però, amb *Ice Age* (*L'edat de gel*), en va aparèixer una de nova, Blue Sky Studios, distribuïda per la filial d'animació de la Fox, que va enriquir el panorama d'un dels gèneres amb més moviment de la darrera dècada. I ara ha arribat a les pantalles la segona producció que ha realitzat, acompanyat d'un avançament d'*Ice Age* 2... bon o mal símptoma, perquè palesa un esgotament d'idees?

He de reconèixer que *Ice Age* va ser per mi una de les millors produccions animades del 2002 (juntament amb les produccions japoneses *Metropolis*, de Rintaro, que no es va estrenar a cap cinema de

Balears i aquells que hi estàvem vàrem haver de recórrer a una edició en DVD per poder-la gaudir, i de *Sen to Chihiro no kamikakushi* (*El viatge de Chihiro*), de Miyazaki), la qual cosa m'havia creat unes expectatives que, durant la primera part de *Robots* semblava que se'n anirien en orris. Ara bé, una vegada que el protagonista, un androide inventor que enginya màquines per a la millora de la «humanitat», se'n va de ca seva, els directors Chris Wedge i Carlos Saldanha manegen prou bé la història perquè, malgrat que sigui senzilla i completament predicible en tot moment, prengui forma i substància. En gran part, aquesta millora és produïda per l'homenatge i utilització d'elements presents a les dues *Metropolis*, la versió de Fritz Lang i, especialment, la japonesa de Rintaro ja esmentada i a les produccions de ciència-ficció dels anys quaranta i cinquanta. En voldria destacar tota la part

que passa a la fàbrica de desballestament de robots obsolets, amb una ambientació ben aconseguida i que transmet prou la sensació opressiva que se cerca.

D'altra banda, estic cansat ja de la política del doblatge de pel·lícules d'animació que segueixen les distribuïdores espanyoles, basada a donar els papers principals a gent famosa, perquè són ben poques les vegades que aquesta moda surt bé. Alejo Sauras no és Ewan McGregor; Elsa Pataky no pot ser Halle Berry ni Florentino Fernández recorda Robin Williams, actors que, a part de posar veu als protagonistes, també en són model físic, per la qual cosa seria més lògic que els dobladors espanyols fossin els habituals d'aquests actors en les pel·lícules d'imatge real. Però no, no tan sols no podem veure la pel·lícula en versió original, sinó que també ens l'hem d'empassar molt mal doblada. ■



Iñaki Revesado

Una breu aproximació al cinema de Jean Renoir

Segurament Jean Renoir estava destinat a ser qualcú dins el món de les arts, essent com era fill del genial pintor Auguste Renoir. Si no a través de la pintura, va ser en una altra modalitat de l'art figuratiu o representatiu que el fill va desenvolupar les seves inquietuds artístiques. Si bé des de ben petit el contacte amb el món de les arts va ser obligat per la professió de son pare (que l'utilitzà de model en reiterades ocasions), el que sembla que va decidir les seves passes cap al cinema va ser la visió del film d'Erich von Stroheim *La viuda alegre* (1921). Amb el suport de la seva família en el finançament dels seus primers treballs com a cineasta i de la seva esposa (antiga model de son pare) en les tasques interpretatives dels seus primers films, inicià la carrera cinematogràfica amb pel·lícules mudes, en què ja s'aprecia una de les seves constants en la resta de la seva producció, el gust per l'adaptació de textos literaris. Entre la seva filmografia es troben adaptacions d'Émile Zola, de qui adaptà *Nana* i *La bête humaine* en sengles films del mateix títol dels anys 1926 i 1937; de George Simenon, amb l'adaptació en 1932 de *La nuit du carrefour*; de Flaubert, de qui adaptà *Madame Bovary* (1933); de Maupassant, qui li serví de base d'un dels seus films més importants

Une partie de campagne (1936); o de Merimée en *La carroza de oro* (1952), per citar només els autors més coneguts. Les experiències de joventut apareixen lligades a l'exèrcit, cosa que li servirà per reflexionar més endavant en altre dels seus films més importants, *La gran ilusió* (1937). Allunyat del món militar, les inquietuds de Renoir l'acosten a la política d'esquerres i al comunisme, combregant amb els idearis del Front Popular. Però el final de la dècada dels 30 havia d'aparèixer la figura de Hitler per trasbalsar Europa de nord a sud. Llavors Renoir fugirà de la França ocupada i es refugiarà en Estats Units, essent acollit per un Hollywood que obria les seves portes al talent europeu en la seva incipient indústria cinematogràfica. Tanmateix Hollywood no va ser un marc en què Renoir sabés moure's, malgrat fer films prou interessants com ara *Esta tierra es mía* (1943). Ja acabada la guerra torna a Europa i roda en l'Índia un altre dels seus millors films *El río* (1950), basat en l'autobiografia de Rumer Godden. Malgrat la qualitat dels seus treballs i d'haver estat un realitzador prolífic, a partir dels anys 50 els films de Renoir es van anar fent menys habituals, atesa la dificultat per trobar productors. Llavors la seva mirada es va dirigir cap a la literatura. Escrigué una biografia de son pare, així com un llibre sobre la seva vida i els seus treballs, *Ma vie et mes films*.

També s'endinsà en la literatura de ficció, escriguin algunes obres de teatre i novel·les. Retirat en Beverly Hills, Renoir va morir en 1979.

La chienne, La golfa (1931)

És la primera incursió de Renoir en el cinema sonor, es noten en el film múltiples recursos del cinema mut, com ara l'expressivitat dels rostres dels actors o la introducció de cartells explicatius que si bé ja no serveixen per substituir els diàlegs, aporten missatges per situar l'acció. El realitzador continua aprofitant els recursos del silenci en moments de màxima tensió dramàtica, com ara quan, gairebé al final del film, el condemnat a mort és avisat pels guàrdies que l'hora és arribada. La combinació del silenci en què es desenvolupa l'escena i de l'expressió desesperada del personatge són més que suficients per transmetre el dramatisme de qui serà executat essent innocent, sense necessitat de recursos suplementaris. El film mostra l'evolució de Maurice Legrand (interpretat per Michel Simon), un respectable empleat d'una botiga encarregat de la caixa, casat amb una autoritària viuda que controla tots els seus moviments i que tot just el permet dedicar-se en les seves estones lliu-

La golfa.





La bestia humana.

res a la seva gran passió: la pintura. Maurice coneix Lulu, una jove de la vida perdudament enamorada de Dédé, un antic militar dedicat a negocis bruts, que té com a guanys principals els ingressos que li proporciona Lulu exercint la prostitució. Dédé i Lulu decideixen aprofitar-se del bo de Maurice, qui per poder pagar els capricis de la jove comença a fer robatoris de la caixa de la botiga. En no ser suficient aquestes petites quantitats per satisfer la cobdícia de Dédé, Lulu aconseguirà que Legrand li regali alguns dels seus quadres. Els contactes de Dédé en permetran treure profit, fent creure que Lulu és la vertadera creadora de les obres. Tot es complicarà amb l'aparició del primer marit de la dona de Maurice, a qui tothom donava per mort. Legrand, en veure la il·legimitat del seu matrimoni, comprèn que ha trobat la situació ideal per allunyar-se de la seva dona i poder compartir la seva vida amb Lulu. Serà llavors quan toparà amb tota la veritat i compregui que Lulu no sent res per ell, i que ha estat només el finançador dels negocis de Dédé. Humiliat i rebutjat, qui era un home afable i tranquil desperta tota la seva ira, cosa que tindrà conseqüències dramàtiques pels tres vèrtexs del triangle.

***La bête humaine,
La bestia humana (1937)***

Novament estrobam davant la història d'una destrucció, de la qual la passió amorosa serà la causa. En aquesta ocasió Renoir s'acosta a la novel·la de Zola

per endinsar-se en la complicada personalitat de Jacques Lantier (interpretat per Jean Gabin amb qui col·laborà després en uns quants dels seus treballs). El film s'inicia amb unes paraules escrites del novel·lista que serveixen per introduir el conflicte. Les paraules de Zola plantegen si és possible desferrar-se d'allò que som i que sempre hem estat, si és possible construir-se una vida nova allunyada de tot allò que ens turmenta. Aquestes paraules no semblen tenir res que veure amb la vida de Jacques, el protagonista del film, que sembla un feliç maquinista que cobreix el trajecte de tren entre París i Le Havre. Renoir aprofita la professió de Jacques per rodar unes impressionants imatges del tren travessant els quilòmetres que separen les dues ciutats. Jacques sembla ser un més del conjunt de treballadors ferroviaris que formen una peculiar comunitat, amb un entramat de relacions amistoses comunes en els marcs laborals. La seva estima per la seva professió queda fora de dubte, ja que Jacques s'esforça per ser un bon maquinista que tracta amb delicadesa la seva màquina a qui ha batejat amb el nom de Lola. Però tot d'una sabem que alguna cosa falla en el jove maquinista, que si bé és afable amb els seus companys, també cerca de manera estranya la soledat. Aviat coneixerem que la causa dels seus turments tenen que veure amb una estranya misogínia que li du a tractar les dones amb violència. Sembla que Jacques s'ha creat un món tranquil en aquell univers masculí, format pels companys de professió, és un món perfecte perquè la seva vida es desenvolupi sense gaires complicacions. Els problemes vindran

quan en la seva vida aparegui Sévérine, l'esposa d'un cap d'estació. Sévérine i el seu home es veuen implicats en un assumpte tèrbol de què intenten sortir immunes. Només Jacques coneix la veritat i Sévérine s'acosta al maquinista per guanyar-se el seu silenci. Entre ells dos neix una complicitat que no pareix incomodar Jacques. Tanmateix la relació entre ells dos comença a complicar-se, quan Sévérine comprèn que Jacques n'està enamorat. És llavors que veu en aquest amor la possibilitat de desfer-se del seu marit, un home gelós i possessiu que a força de no poder controlar la seva dona acaba per deixar-la fer. Sévérine idea un pla per acabar amb el seu home amb l'ajuda del maquinista. El pla, per suposat, inclou que el braç executor sigui Jacques. Tanmateix les coses no sortiran com estaven previstes i el món segur que s'havia construït Jacques en aquell entorn ferroviari s'ensorrarà per aquella antiga misogínia que sempre l'ha perseguit. El film planteja la fragilitat de les nostres vides i la facilitat perquè tot allò que consideram com a segur, s'enfonsi només amb l'aparició de determinats elements no controlats. En el film predominen imatges fosques, afavorides per elements negres o grisos: la màquina, les vies, la nit, la foscor, els túnels, el carbó, tot allò com un reflex de la vida de Jacques, del turment que pateix que el converteix en una persona trista i solitària. Enmig de l'obscuritat el film conté algunes imatges lluminoses, entre les quals destaca un bellíssim pla de la parella protagonista abraçada, gairebé a les fosques, il·luminats només per un faig de llum que travessa les seves mirades. ■



Apunts a
contrallum

J.C. Romaguera

Personatge representatiu d'allò que s'anomena "realisme poètic", moviment del cinema francès d'abans de la Segona Guerra Mundial, juntament amb Julien Duvivier i Jacques Feyder, el cineasta Marcel Carné és l'autor d'una filmografia que mereix una acurada revisió; és una figura que ha vist com el pas del temps li ha anat imposant dues allargades ombres cinematogràfiques que l'acompanyen perpètuament. Per una banda, el fet de ser coetani del cineasta més important de la primera meitat de segle XX, Jean Renoir, i del cineasta màgic i mític, Jean Vigo, ha contribuït al fet que les aportacions no hagin estat reconegudes com calien, i no em refereixo a una reivindicació que l'elevi a l'alçada dels dos cineastes esmentats. Per altra banda, però, el fet d'haver col·laborat amb el poeta Jacques Prévert, guionista dels seus films més importants pel que fa al reconeixement de la crítica i a la resposta del públic, tampoc ha suposat una ajuda, sinó tot el contrari, a l'hora de combatre el sentenciat prejudici consistent en posar en dubte la capacitat de Carné com autor cinematogràfic.

Tipificat com a director pertanyent, i en certa manera fou ell qui aporta els millors films, a l'esmentada corrent del "realisme poètic", les seves pel·lícules més celebrades, al marge de *Les enfants du paradis* (1945) que és un cas a part, com *Hôtel du nord* (1938), *Quai des brumes* (1938) i *Le jour se lève* (1939) responen a una sèrie de trets comuns. En definitiva, es tracta de pel·lícules que centren la seva mirada en les històries de persones que pertanyen a les classes socials més marginals, des de proxenetes a desertors passant per delinqüents i tota una tipologia extreta dels llocs que recorreran els films: tavernes, motels de mala mort, carrerons insegurs, etc. Tot un món, fins aleshores poc present en les pantalles cinematogràfiques, que serà observat des d'una doble perspectiva. Per una banda, aquella que aporta unes dosis de lirisme i que molt té a veure amb cert esperit romàntic; per altra banda, lligant amb això últim, aquella que predomina i que no és altra que la visió fatalista que es deriva d'unes històries tràgiques en què la felicitat esdevé il·lusòria i tan sols es fa pa-

Marcel Carné: el vehicle de Jacques Prévert



Le jour se lève.

lesa un concepte ombrívol del món i pessimista del home. Així doncs, *Quai des brumes*, desenvolupada a la zona portuària de Le Havre, es tanca amb el tràgic final de Jean tot just quan intentava fugir cap a Brasil amb Nelly.

Un univers, aquest, que sempre s'ha qüestionat si pertanyia més al director o, en realitat, era més una creació pròpia del seu guionista, Jacques Prévert. Havent la Història del cinema decidit que la tutoria calia concedir-la a l'escriptor, cal dir que el principal argument no resulta d'allò més convincent. El fet de destacar la major presència dels elements poètics sobre els elements realistes, utilitzats aquests com elements únicament identificatius pel públic i com ambients adients per desenvolupar drames pessimistes sobre la degradació humana, no és resultat de la imposició de la figura artística de Prévert sobre la figura artística de Marcel Carné. Sobretot hi ha una qüestió molt a tenir en compte com és el fet que Prévert sigui reconegut, precisament, com un poeta que baixa al carrer, no ja per observar els esdeveniments quotidians des de la distància, sinó per participar-ne. Així doncs, si bé és cert que el poder del drama es nodreix millor del

romanticisme fatal que no pas de la vida diària, també cal tenir en compte la importància que té per al poeta l'ambientació de les històries.

El treball d'ambdós, guionista i director, és d'alguna manera el resultat d'un matrimoni cinematogràfic molt ben avingut, però en el qual crec que Prévert porta més els pantalons. En els films de Carné es revela, en tots els aspectes, l'univers del poeta francès, la dimensió del qual s'acaba imposant en cada un dels fotogrames del film. Mentrestant, Marcel Carné queda relegat al paper, importantíssim cal reconèixer-ho, d'exemplar il·lustrador. Una magnífica *mise en scène* que, per una banda, retrata tota una sèrie d'elements als quals s'ha fet menció abans i que, per altra, perfila amb precisió el contorn dels personatges, dotant-los d'una presència més real. Però a la vegada la poesia de Prévert troba un contrapunt idoni en la planificació de Carné, que, en la mesura que s'evidencia elegant i fins i tot vistosa, buscant per moments embellir l'escena, contribueix a dignificar més els personatges, concedint-los un respecte, i a atorgar major esplendor poètica els magnífics diàlegs escrits per l'autor de *Paroles*. ■



Especial Jean Vigo



Centre de cultura "SA NOSTRA"
PRESENTA

Jean Vigo

(1905-1934)



Jean Vigo (1905-1934)

Presentació sobre Jean Vigo, en el context del seu moviment
Centre de Cultura "SA NOSTRA"
Data A. 12 | 20 d'octubre del 2005

I Jornada (12 d'octubre del 2005)

Presentació-conferència a càrrec de Romà Gubern (secretari tècnic especialista en audio-visual) i Esteve Ribaud (Professor titular del Departament de Comunicació Audiovisual i Director de la Universitat Autònoma de Barcelona)

Presentació de:
- El francès de París, 1929 (1929)
- L'Atalante, 1934 (1934)
- L'Atalante, 1934 (1934)

II Jornada (13 d'octubre del 2005)

Presentació-conferència a càrrec de Magdalena Brotons (Professora del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts de la Universitat de les Illes Balears), Romà Gubern, Angel Quintana (Professor titular de Història i Teoria del cinema a la Universitat de Girona) i Luce Vigo (periodista, filla de Jean Vigo)

Presentació de:
- Les localitzacions d'Atalante, París, 2000 (1934)
- Apunts sobre les localitzacions d'Atalante realitzat per l'equip d'autoritats de "SA NOSTRA" i "Atalante", 1934 (1934)

III Jornada (14 d'octubre del 2005)

Presentació-conferència a càrrec de José Enrique Martínez (Professor titular de la Universitat de Barcelona i president de l'ACCESC)

Presentació de:
- Vigo: historia de una pasión, 1998 (1998) de Juan Toranzo (1998)





Un poema anarquista



Zéro de conduite.



Zéro de conduite.

Román Gubern

Si *À propos de Nice* constitueix una esplèndida sàtira social, contrafigura de la targeta postal turística, *L'Atalante* un gran poema d'amor, *Zéro de conduite* es va erigir en el gran poema llibertari de Jean Vigo, el seu film políticament més explosiu, a pesar que els protagonistes són uns simples col·legials. Tan revulsiu va ser, que la censura francesa en va prohibir la circulació.

Jean Vigo va escriure el guió de *Zéro de conduite* (titulat, de principi, *Les cancre*, és a dir, els mals estudiants) en

una setmana —gairebé un exercici d'escriptura automàtica— i l'empresari Jacques-Louis Nounez li va concedir un pressupost, modest, de 200.000 francs i una setmana de rodatge als estudis Gaumont. Jean Vigo es va inspirar en els records d'una infantesa òrfena i indisciplinada, sobretot al col·legi de Millau. Així, el director del col·legi, nan i barbut, era un eco del minúscul i barbut director del col·legi de Chartres que havia freqüentat. Però també hi ha presents al film els ecos de la presó que va patir son pare, que fan del col·legi un mena de presó d'infants.

En el seu amarg poema anarquista, la revolta dels escolars contra l'opressió del món adult i burgès va constituir una revenja del realitzador adult contra la infantesa atupada, amb l'arma de la sàtira i temperada, a voltes, pel lirisme. Al final, en la seva insurrecció, que desbarrata la pomposa cerimònia oficial presidida per les autoritats acadèmiques, els escolars tiren per terra la bandera francesa i encapçalen la revolta. Amb divertida mirada xarlotesca, en canvi, és retratada la deserció dels col·legials que desfilen darrere del professor pels carrers. Però el cim del lirisme de Jean Vigo es troba en la batalla en el dormitori, amb les plomes de les flassades volent al *ralenti*, mentre la música surrealista de Maurice Jaubert es desenvolupa a l'inrevés (recordem que plomes volant apareixen també a *L'Age d'or*, *Los olvidados* i *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel). Amb raó, Alain i Odette Virmaux, al llibre *Les Surréalistes et le cinéma*, caracteritzen *Zéro de conduite* pel seu "anarquisme oníric", fet que contrasta agudament amb les paraules clau enumerades per P.E. Salès Gomès en analitzar, en el seu llibre biogràfic sobre Vigo, les crítiques al film publicades després de l'estrena el 1933: odiós, violent, destructor, rancorós, amargura, miserable, grolleries, nociu, aspre, desesperança, angouxa, confusa, dolenta, ardent, atrevida, viciós, subversius, desagradables, obès, tèrbols, erotisme, escatologia, excessiu, sàtira, sòrdid, exagerats, ofensius, penosos, implacable, trist, rude, provocador, exasperant, crueltat i perversitat.

Els germans Jacques i Pierre Prévert varen aplaudir *Zéro de conduite* en l'estrena parisenca, en contra d'una opinió majoritàriament negativa (entre els detractors hi havia els respectats André Gide i Georges de la Fouchardière). Atacada de manera virulenta per la crítica catòlica i pels sectors conservadors, *Zéro de conduite* va ser prohibida per la censura l'abril del 1933, arran de la protesta de l'Associació de Pares de Família. S'hauria d'esperar a l'alliberament de França, després de la tirania nazi, perquè el film fos també alliberat i reestrenat amb tots els honors el novembre del 1945, juntament amb *L'Espoir* d'André Malraux, el gran monument a la solidaritat republicana en la Guerra Civil Espanyola. 🇫🇷



Fantasmès. El camarot de Père Jules



Luce Vigo

Sobre *L'Atalante* com sobre les altres pel·lícules de Jean Vigo no puc conformar-me amb una simple mirada d'espectadora cinèfila, si és que ho som. I, a més, de cap manera quan l'acció es desenvolupa en el camarot que Père Jules comparteix amb el seu doble jove, el "xaval". Per a mi, com per a qualsevol altre espectador, hi ha el que passa a la pantalla, el que és visible i generador de projeccions en l'imaginari dels personatges i, per tant, en el meu imaginari d'espectadora, el qual, sense dubte, no depèn ben bé del visible, sinó del que es troba fora del focus en què el film té les arrels, les dels personatges i de les quals n'extreu tota la força d'atracció. I, després, rere cada objecte, de cada fotografia, que reflecteixen el passat del vell mariner i li permeten mantenir vius els records i, més o menys conscientment, quan en té oportunitat, de gaudir de l'emoció de Juliette, la ira del patró i la submissió admirativa del grumet, per a mi són molt visibles en segon pla les cares dels amics de Vigo, millor dir, dels Vigo, amics propers i enginyosos que, gràcies a les troballes de Jean, varen participar de ma-

nera activa en la creació d'aquest lloc de tots els fantasmès, el camarot de Père Jules.

Vaig tardar molt de temps no només a tenir aquesta visió múltiple de *L'Atalante* sinó també en poder gaudir a voler de la pel·lícula com de qualsevol altra realitzada amb ànsia de cinema, una mirada, una escriptura. En principi, tenia poques coses, el camarot de Père Jules, construït en els estudis de Buttes-Chaumont, sota la direcció de Francis Jourdain, amb la col·laboració de Max Douy, qui, des d'aleshores, es va obrir camí com a cap de decoració de cinema, tal com demostren els apunts que va agafar Vigo, amb llapis, en un full solt, destinats als constructors:

- El camarot de Père Jules i del xaval
- Dues lliteres, dues de les quals desmuntables, 4 fulls
- Una escala
- Una porta vidriera
- Revoltim (sic)
- Làmpada sòtil desmuntable
- Estufa

Crec que em sé de memòria la pel·lícula; però no, no és veritat, descobrec, o sempre torn a descobrir qualche detall important que se m'havia escapat o que havia oblidat. Intent mirar-la amb

ulls verjos. No veig moltes coses en aquest "revoltim", en el pla que m'introdueix per primera vegada en el camarot de Père Jules i del xaval; un tros de paret ple de fotografies, dues lliteres superposades, la més alta decorada amb un peix serra. Però la manera d'enfocar la massa del cos de Michel Simon, d'esquena girant-se cap a l'esquerra mentre el jove Louis Lefebvre entra en el focus sense que desaparegui Michel Simon, reflecteix el gran talent de Boris Kaufman i el seu ajudant Louis Berger, en l'exigüitat d'un lloc les riqueses del qual desconec. Mentre Père Jules es disposa a preparar menjar per a la moixa, intuec, més que veig, el fogó, de la mateixa manera que veig el bagul d'on el xaval treu la roba bruta. El pla acaba amb aquest gest.

Diverses seqüències més, vora Dita Parlo, que havia abandonat la coberta de la barca, amb la roba neta i planxada als braços, em trob com a espectadora en aquesta caverna d'Alí Babà els honors de la qual em farà Père Jules alhora que a Juliette. Aquesta visita al passat de Père Jules és una autèntica maniobra de seducció, tremenda i gustosa. Comença amb uns focs d'artifici de música en els quals hi participen un car-



Veig... Sí, els veig tots; aquests amics que no estaven mancats d'imaginació, ni del sentit de la fraternitat, envoltant mon pare, compartint amb ell, com sempre havien fet, idees boges, rebels i divertides. De cop i volta, arriben de visita els germans Prévert i Luis Buñuel



rousel, un tocadisc, un despertador i un sorprenent cap d'orquestra autòmat amenat "bonàs" per Père Jules i "pepa" per Vigo en el repartiment de plans. A Juliette, no solament li afalaga l'oïda sinó també tots els sentits, la seva emoció es tradueix primer per una admiració plena de sorpresa, molt sensual; basta fixar-se en la forma de tocar els objectes; els ullals d'elefant, el ventall. "Parla d'una escaparata, només hi ha peces precioses" li contesta Père Jules quan ell li diu "no imaginava que fos així ca teva". Aquest trastorn es va convertint a poc a poc en una emoció exacerbada, ja perceptible en la seqüència de la màquina de cosir, quan els objectes—el ganivet, segons els apunts de Vigo, un ganivet català, ¿fidelitat als seus orígens?, o el pot de vidre amb les mans tallades—deixen penetrar dins el camarot una violència sobtada, aquella violència de la vida anterior de Père Jules, jove aventurer que va recórrer tot el món, fent-ne de les seves i que va anar a parar, de forma misteriosa, a bord de *L'Atalante*. A tot plegat, hi hem d'afegir la violència de l'emoció de Juliette, que, a la vegada, entra en el joc de la seducció.

Els dos personatges, els cors dels quals estan molt propers, intercanvien

les paraules següents, en una escena d'intimitat sobtada i compartida; Juliette es pentina i Père Jules li diu: "Tens el cabell molt bonic". "Tu també, Père Jules, el tens molt bonic", li contesta Juliette; i Père Jules replica: "No tant com el teu". Em sent profundament commoguda, gairebé indiscreta, mentre he estat menys sensible a l'escena mítica anterior, difosa en la seva totalitat en la reconstrucció de *L'Atalante*, en la qual Michel Simon, després de despullar-se, mostrant el cos tatuat, es clava una cigarreta encesa dins el llobríngol. Si en aquesta seqüència la càmera privilegia més els personatges que la decoració, igual passa amb les fotografies de la paret, el peix serra que recalca el costat de la llitera, el moix en un segon pla, la irrupció de Jean furios, que envesteix els objectes, als quals els concedeix un paper de primer pla i en fa descobrir d'altres, entre els quals els estris per pescar, prohibits a bord. ¿Com imaginar-se l'absència de qualsevol objecte prohibit en aquest lloc, qualsevol idea de rebel·lia? I, a l'esquerra de la pantalla, allò que es convertirà en fonògraf està pendent que Père Jules l'arregli.

I, de cop i volta, m'evadesc del film per tornar uns anys enrere. Era massa

petita durant el rodatge de *L'Atalante* per recordar-ho, però els amics em varen contar coses. I veig Jean Vigo i Jean Painlevé arribant al plató; Painlevé aguanta en les mans un paquet embolicat amb molta cura; la jove secretària del rodatge, Jacqueline Morland (avui Jacqueline Cordon) l'ha de guardar amb molta d'eima sense obrir-lo: jera el pot de vidre amb les mans tallades! Veig Pierre Merle corrent darrere dels moixos que cuida, el veig construint el fonògraf, amb una caixa, un tros de cartró, una guarda de caps de betum, i un motor de veres, objecte guardat durant molts d'anys en el seu celler, rue de Seine, fins al dia que va desaparèixer de forma molt misteriosa... El veig mig amagat, és petit, davall de l'immens capell de palla que va dur d'Amèrica central. Veig... Sí, els veig tots; aquests amics que no estaven mancats d'imaginació, ni del sentit de la fraternitat, envoltant mon pare, compartint amb ell, com sempre havien fet, idees boges, rebels i divertides. De cop i volta, arriben de visita els germans Prévert i Luis Buñuel. A Buñuel, li hauria agradat, sens dubte, la idea del pot de vidre amb les mans tallades. I veig també el meu cosí Albert Riéra, que tenia unes celles com les del general Dou-



Segueix les riallades de Juliette i de Père Jules, amb la ira de Jean el mariner, atrafegat en la seva vida tan plàcida i el seu amor, aleshores sense alts i baixos, per la seva dona, el camarot de Père Jules pareix més ordenat gràcies a la diligència del xaval



raquíne: ¿era ell, ja que era pintor, i més tard home de televisió, l'autor d'aquest quadre de dona lànguida que es veu en el camarot de Père Jules? ¿En no ser que fos Charles Goldblatt, aprofitant un descans després d'haver escrit la lletra de la "Cançó dels mariners" qui l'hauria trobat a ca uns antiquaris, ja que n'era aficionat? I la màscara del Gabon, *Pangwé*, ¿d'on procedeix? Potser de casa de Francis Jourdain o també, segons Pierre Merle, de les col·leccions de qualche explorador de nom desconegut i que hauria prestat també el peix serra; de totes formes no podia procedir dels accessoris polsosos de Buttes-Chaumont.

En veritat, en submergir-me en tot el que passa dins el camarot de Père Jules, not aquest revoltim agitat i amistós en el qual Jean i Lydu Vigo recobraven forces. A més de l'accent de Père Jules, sent la música que sonava dins la seva oïda en les escales en els països llunyans, sent també altres accents, els accents parisencs dels germans Prévert, Gilles Margaritis i del xaval, l'espanyol de Buñuel,

el rus de Boris Kaufman, el polonès de ma mare i de la meva tia Génia Lozinska, l'alemany musical de Dita Parlo, el català d'Albert Riéra; aquesta barreja extraordinària de veus, que lluny de ser cacofòniques o exòtiques, evidencien la riquesa de les vivències d'un equip de rodatge i l'harmonia de *L'Atalante*, reflectides a la perfecció, per la seva banda, per la música de Maurice Jaubert, l'actuació dels actors, les imatges de Boris Kaufman. Fins i tot se m'oblida allò que sonava durant el rodatge: la tos seca de mon pare.

Totes aquestes reminiscències, que, en la major part, són fantasies a partir de fets reals, desapareixien tan aviat com havien sorgit. Estic de bell nou veient el film, que, de fet, mai no he deixat de veure. Segueix les riallades de Juliette i de Père Jules, amb la ira de Jean el mariner, atrafegat en la seva vida tan plàcida i el seu amor, aleshores sense alts i baixos, per la seva dona, el camarot de Père Jules pareix més ordenat gràcies a la diligència del xaval.

És un pla molt curt que enfoca Michel Simon, rapat, tombat en la llitera superior, amb el moix inevitable. Amb la càmera a les espatlles, mig acotat, amb la pala i la granera en la mà, el jove grumet deté el seu gest en ser renyat pel vell mariner: "¿No pots fer menys pols?" Una escena curta mostra el mariner i la seva dona, dins el "seu" camarot, molt emocionats amb la preparació de la sortida, mentre es produeix el pànic en el camarot de Père Jules quan se'n tem que el seu amulet s'ha romput, un altre valuós record del passat com a rodamón. "Comença la sèrie negra", exclama el vell mariner supersticiós. De fet, a partir d'aquell moment, els plans filmats en aquest lloc adquireixen una altra tonalitat. El Père Jules tornat begut, la patrona i el cabiner l'ajeuven com si fos un infant. Es dorm amb el so enronquit del despertador, el mateix despertador que havia seduït Juliette quan era un instrument de música més entre tants d'altres.

Fins aquesta part del relat, el passat de Père Jules, a través de la "decoració",



Entregat a si mateix, el camarot es converteix en aquell moment en un personatge que s'ofereix als moixos i a la seducció d'aquest fonògraf, que existeix gràcies a la genialitat de Père Jules ... i de Pierre Merle. I de la imaginació de Jean Vigo, servida admirablement pels seus col·laboradors i amics



el seu lloc de vida ple d'objectes i molts altres records, constituïa un element important de la història per situar els personatges, definir la relació entre ells i crear l'ambient necessari per a l'evolució d'una Juliette plena de desitjos confusos i que, acte seguit, actua, després de topar-se amb el venedor ambulat. Se'n va per veure la ciutat i la seva absència omple el camarot de Père Jules i inscriu l'acció del film en el present, accentuant-ne la gravetat. És com si l'espai d'aquest lloc s'hagués encongint, ja no es perceben les ganes d'anar-se'n lluny per conèixer món. Els cossos dels tres homes, quan es reuneixen, a pesar de la bogeria que els envaeix i el decorat sense canviar, dissimulen durant algun temps, pel pes de les inquietuds, els plaers confusos de les seqüències anteriors.

Això dura poc, ja que en la coherència del relat, estructurat, sota les indicacions de Vigo, pel muntatge de Louis Chavance, i en la coherència del que són també els personatges i l'equip del film, sorgeixen altres seqüències que ins-

criuen de nou el camarot de Père Jules dins del seu univers, per damunt de tot, poètic i imprevisible. Però abans d'aquestes seqüències, per exemple la del disc que Père Jules s'imagina fer funcionar mitjançant l'única màgia del seu dit (i podem dir que el xaval és, en aquell instant, un digne hereu del vell mariner), la visió de la pel·lícula genera sorpreses, emocions, que són, a vegades, contradictòries; durant la partida de dames, que juguen en una bóta convertida en taula de joc, objecte ja vist en escenes anteriors, però fins al moment actual sense destí particular, Père Jules revela una altra faceta del seu caràcter. A pesar de ser retorçut (i no li agrada perdre!) demostra a Jean un estima brusca i inquieta. Moviments curts de la càmera enfoquen els homes davant per davant, el mariner entotsolat en el seus pensaments i Père Jules demanant i contestant, amb un moix dins els braços, o es fixen en un escaquer, o també enfoquen el xaval i, d'aquesta manera, el camarot adquireix una altra aparença. Una

sopa o un estofat cuit al fogó. L'absència de Juliette es nota d'allò més. Quan el mariner s'aixeca de cop i volta i fica el cap dins el poal de Père Jules correspon a la seqüència molt aconseguida en la qual Juliette diu a Jean: "¿Com?, ¿has tancat els ulls?" que sorgeix en aquest gest i que té sentit en la seqüència de l'aigua. Però, abans d'això, i és també la penúltima escena filmada en aquest pla, arriba cridant el xaval molt astorat per cercar el segon de L'Atalante: "¿El patró s'ha tirat a l'aigua!" Entregat a si mateix, el camarot es converteix en aquell moment en un personatge que s'ofereix als moixos i a la seducció d'aquest fonògraf, que existeix gràcies a la genialitat de Père Jules ... i de Pierre Merle. I de la imaginació de Jean Vigo, servida admirablement pels seus col·laboradors i amics. Des de l'apunt escrit fins al cap de decoració i els constructors que evocuen les dues lliteres i el revoltim va néixer un lloc d'històries nodrit per l'amor al cinema per part de tots aquells que li varen donar vida. ■



L'amour fou i el principi de realitat

Àngel Quintana

Dins d'un cert cinema francès de l'època clàssica sempre s'hi ha filtrat una curiosa poètica generada per la presència de barques que transporten materials i que travessen amb una certa calma amenaçadora l'aigua tèrbola dels rius. El pare del teatre naturalista, André Antoine va cloure la seva curta carrera cinematogràfica amb un documental, disfressat de ficció, titulat *L'hirondelle et la Messange* (1922). La pel·lícula, que va tenir problemes per la seva distribució, descriu el viatge que uns transportistes duen a terme amb dues barques pels rius que flueixen entre la frontera belga i el nord de França. Abans de convertir-se en una de les figures claus de l'avantguarda, Jean Epstein va rodar una emotiva història fluvial titulada *La belle Nirvanaïse* (1923) en els rius de la Provença, mentre que el mestre Jean Renoir va inaugurar la seva carrera amb *La fille de l'eau* (1924), la història d'una noia òrfena assetjada pel seu oncle ambiciós que vivia en una *peniche* ancorada en el port d'una petita població francesa. ¿Quin misteri amagaven les aigües fluvials franceses per arribar a articular una poètica tant intensa que arribaria a marcar profundament l'esdevenidor del cinema francès?

En un treball sobre la pel·lícula de Jean Renoir, Frank Currot indica que la recititud de l'aigua canalitzada dels rius francesos indica la idea de l'existència d'una vida rectilínia, configurada com a destí

inevitable que només la lògica atzarosa del melodrama pot arribar a fer trontollar.¹ La transcendència de l'aigua en el cinema del període va més enllà, però, de les formes de predestinació pròpies del melodrama. L'aigua introdueix una poètica que serveix per donar un caràcter simbòlic als drames i relats que banya. Les penes i angoixes dels protagonistes d'aquestes pel·lícules franceses troben en l'aigua el seu mirall i en el paisatge fluvial, l'entorn ideal per a la projecció de les seves pors i passions. El filòsof Gaston Bachelard, creador de l'anomenada *poétique de la rêverie* —poètica del somieg— va indicar que les imatges del món poden arribar a transfigurar-se i convertir-se en símbols de l'inconscient fins al punt de configurar una determinada poètica d'allò visual.² Si analitzem les diferents imatges poètiques que s'articulen al voltant de l'aigua, i que estan presents en totes aquestes pel·lícules rodades entre 1922 i 1924, ens trobarem amb la curiosa paradoxa que, totes elles, duen a terme un curiós procés de transfiguració de la realitat filmada fins al punt que els rius acaben transformant-se en l'escenari privilegiat d'uns drames que tenen com a epicentre els fluxos del desig.

Curiosament, la línia oberta per totes aquestes pel·lícules sembla arribar a trobar la seva perfecció a *L'Atalante*, rodada deu anys després, però convertida en l'abstracció visual de totes les seves conquestes i en una de les obres en què la poètica del riu acaba trobant una forta perllongació amb el món interior

dels personatges que poblen el drama. *L'Atalante*, l'únic llargmetratge de l'Arthur Rimbaud del cinema francès mort als 29 anys d'edat, és una pel·lícula que proposa, a partir de l'aigua, un seguit de reptes que acabaran fent trontollar tot el cinema francès de la seva època per obrir, per primer cop en la història del cinema, l'esclatxa de la modernitat.

Jean Vigo roda *L'Atalante*, l'any 1934, en un moment en què els efectes de la seva malaltia són crònics i la seva situació vital altament delicada. Vigo aconsegueix donar-li forma en el muntatge, malgrat que els productors li canviaran el nom per *Le chaland qui passe* i l'estrenaran el mes de setembre, un mes abans de la mort del cineasta, en una versió modificada. El film no trobarà una primera forma definitiva fins a l'any 1940, sis anys després de la mort de Vigo i de la seva estrena. Amb *L'Atalante*, Vigo arriba al límit de la poètica que havia anat edificant en les seves obres precedents, al temps que assoleix una estranya maduresa que el porta a observar amb pessimisme un entorn social en què el sentit de la revolta s'ha modificat i en què l'amor esdevé el gran refugi existencial. Vigo construeix amb *L'Atalante* un cant líric a la vida i a la passió amorosa, però des de la consciència que en plena dècada dels trenta alguna cosa s'ha acabat, que el llegat de les avantguardes s'està transformant de forma progressiva amb el retorn a l'ordre i amb la presa de consciència sobre el llegat realista. Tal com assenyala, amb encert Pierre L'Hermièr en un estudi sobre l'obra de Vigo, la gran paradoxa de *L'Atalante* resideix en què la que havia de ser una gran celebració de l'*amour fou* acaba transformant-se en una mena de qüestionament implícit del surrealisme, articulada com una mena de confrontació violenta entre un món surreal, entès com a domini sense límit de la llibertat i de l'amor, amb un món real, en què hi regna la misèria, l'odi i les febleses socials.³ La pel·lícula no proposa cap solució, només aprofundeix en l'existència del conflicte, observa la realitat aparent que es forma al seu voltant, reivindica la força del desig com a camí de llibertat mentre Vigo s'adona que el principi de realitat —i les dosis d'exotisme que es filtren en el personatge de le Père Jules—





Amb *L'Atalante*, Vigo arriba al límit de la poètica que havia anat edificant en les seves obres precedents, al temps que assoleix una estranya maduresa que el porta a observar amb pessimisme un entorn social en què el sentit de la revolta s'ha modificat i en què l'amor esdevé el gran refugi existencial

no fan més que posar en crisi la innocència d'aquell desig de revolta que uns anys abans va sentir Jean Vigo quan rodava *Zéro en conduite*.

Tot aquest seguit de tensions converteixen *L'Atalante* en una pel·lícula que no para de buscar i de trobar curioses formules de posada en escena que reciclen els mètodes del passat, que obren les portes cap al realisme poètic francès dels anys posteriors a la victòria del Front Popular en les eleccions de 1936, mentre mostren que en la França de l'època podia arribar a ser possible articular un model de cinema basat en la ruptura dels lligams lògics. *L'Atalante* privilegia la irrupció d'un lirisme capaç de trencar amb l'encarcament de l'espai generat pels rodatges d'estudi i obra noves formes de representació a la qüestió de la figura humana en el cinema.

L'estructura de *L'Atalante* és molt simple. Una parella de nuvis s'instal·len en una *peniche* que travessa el Sena, la qual està capitanejada per un exòtic personatge, le Père Jules —inoblidable Michel Simon—. Al llarg del viatge, la relació es trenca. Els personatges se separen, senten el pes del desig, es perden per la ciutat i es retroben en un gran acte de celebració del seu propi amor.

La força no radica en la història, sinó en la forma com Jean Vigo la posa en escena, en com no deixa de desarticlar la lògica narrativa per imposar la força de la poesia. En la manera com l'obra funciona com un esbós incomplet, que fa d'aquesta volguda imperfecció, el signe de la seva moderna perfecció.

Per entendre millor el joc que Vigo dur a terme en el film, podem partir d'una de les escenes més celebrades, el moment que mostra la separació dels amants. Ella es troba en una pensió de la ciutat i ell en el vaixell. Els seus cossos estan separats, però es desitgen. Els reflexos lluminosos generen un contrast d'ombra i foscor damunt dels cossos mig nus i articulen, amb gran força, una veritable poètica de l'absència. Per filmar l'escena, Vigo utilitza elements provinents de l'estètica avantguardista, és capaç d'alentir les imatges, d'exagerar la força del desig fins convertir-la en manifestació d'un *amour fou* i de crear un joc de contrastos lluminosos que tenen com a objectiu embellir la imatge. Vigo, però, no dubta, tot seguit, de posar en relació aquest univers de cossos que es desitgen i que no es troben, amb posteriors imatges de la ciutat, en què els personatges, sota la música de Maurice Jaubert, es bus-

quen mentre en la seva passejada es posen de relleu les imatges dels obrers en atur, de la crisi econòmica o, simplement, les formes de vida d'una ciutat tentacular, aliena a l'oasi de l'amor pur, que es transforma en un principi de realitat que vol entrar en constant diàleg amb la poètica avantguardista del passat. El miracle de *L'Atalante* resideix en el fet que res és forçat, tot es desenvolupa amb gran simplicitat. Vigo ens recorda que el cinema de poesia sempre du les de guanyar al cinema de prosa i que el destí del cinema francès dels anys trenta podria haver anat cap a altres camins més reflexions, dels quals Vigo mateix i *L'Atalante* no volen ser-ne aliens. Malauradament, la mort va tallar el camí d'una figura que tenia moltes coses a dir i a mostrar. *L'Atalante*, però, és el testimoni d'un estat de gràcia, d'un moment sublim de la història del cinema que, malgrat els anys, ens continua deixant silenciosos després de cada visió. 🎬

(1) Frank Curot, "Jean Renoir, l'eau et la terre". *Etudes cinématographiques*, n.170-178. París, Minard, 1990.

(2) Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. París: Jose Corti, 1942.

(3) Pierre L'herminier, *Jean Vigo*. París: L'herminier/Filméditations, 1984, p. 74.





Aproximació a Jean Vigo



Rodatge d'*A propos de Nice*.



L'Atalante.

Ramon Freixas

En la figura de Jean Vigo hi coincideixen una personalitat fora del comú i una obra extraordinària. Extraordinària per la brevetat i intensa per la poderosa càrrega emotiva. El seu prestigi és enorme, però el reconeixement es va fer esperar. No a França, esclar; no per casualitat el premi Jean Vigo s'atorga cada any a l'autor "d'un film que es caracteritza per la independència d'esperit i la qualitat de la realització", però sí, sense anar més enllà, a Espanya, on el treball de Jean Vigo és poc conegut i escassament valorat.

Si bé el balanç cinematogràfic de Jean Vigo és escàs (l'obra completa dura 159 minuts, rodats entre 1930 i 1934; tres curtmetratges i un llargmetratge), el llegat és considerable i la influència, notable. Leos Carax a Manoel de Oliveira, de Bernardo Bertolucci, François Truffaut, Federico Fellini, Oter Iosseliani, li deuen molt, com demostra la filmografia d'aquests grans cineastes.

Una perdurable influència, un posicionament radical, una activitat precisa i preciosa la culminació de les quals és *L'Atalante* (1934), un film que permetia pensar que el cinema francès podia donar ales, en paral·lel a la tendència psicologista, a un innovador corrent filmic, adscrit, sent esquemàtics, a l'escola del realisme màgic, fins i tot poètic, aliè, però, a l'empremta de Marcel Carné. Un film senyalat per una felicitat lluminosa, una tendresa i una sensualitat inoblidables. Un obra que no esgota la capacitat de sorpresa, convertida en etern descobriment a cada nova revisió. I és que Jean Vigo va ser com un meteorit, una presència cinematogràfica única, amb molt escassa esperança de reproducció. Un recorregut no ja singular, sinó incomparable, substanciat pel cultiu d'allò insòlit, la fantasia, d'una poètica no malbaratada i sí essencialista. En l'obra d'aquest revelador cineasta flueix el lirisme, es capta l'instant, hi domina l'art de la fugacitat. Suposa la metàfora del cinema. I tantes vegades...

No va tenir sort en la vida. No va complir els trenta anys. Va néixer el 1905 i va morir el 1934. Fill d'un periodista anarquista, va quedar orfe als dotze anys. La joventut va ser difícil i va conèixer la cruesa dels internats. Atacat per la tuberculosi, va reposar a Niça. La ciutat el va inspirar i va ser el motiu vertebrador d'*A propos de Nice* (1930), un curtmetratge que és una mirada satírica sobre l'afortunat món dels estiuejants. Exemple de cinema-ull, hi destaquen la preocupació social i sentit crític. L'operador va ser Boris Kaufman, germà de Dziga Vertov, insuperable en la seva labor, que va tornar a treballar amb Vigo a *Zéro de conduite* (1932), una obra animada pels records personals, que traça la complexa convivència d'un grup d'al·lots en un col·legi, una precisa mirada sobre una existència gens ni mica fàcil, virulenta reflexió que acciona l'esperit de la rebel·lió i l'exaltació de la fantasia, l'*élan* anticonformista i la tendresa més desarmant, i que li va suposar diversos fregats amb la censura. De fet, l'exhibició



És indispensable el coneixement de l'obra de Jean Vigo. Per la brillantor i creativitat de les imatges, per la petja indeleble, pel plaer de veure les pel·lícules, perquè, si no s'han vist, s'arrossega un dèficit greu



va estar-ne prohibida fins al 1945, acusada fins i tot d'antifrances.

L'Atalante, ja ho hem dit, és el cim de la idiosincràsia de Vigo. Una immaculada obra mestra centrada en la subjugant història d'amor d'una parella de recent casats, un mariner, Jean (Jean Desté) i una al·lota, Juliette (Dita Parlo), amb el complicat acoblament a la vida quotidiana. Ben servit, una vegada més, per la impecable fotografia de Boris Kaufman i per l'immens talent de Michel Simon, personificant un subjecte estrofolari. Articulada sobre la dualitat vaixell/terra (món del treball versus epítom de l'aventura), capaç de penetrar amb nitidesa en la bellesa d'uns personatges trivials, traça un definit microcosmos de passions i conductes, amb gust per la vagabunderia de dos en dos o en soledat. Destaquen les imatges de la gavarrà esmunyint-se sigilosament pel riu, però està farcida de seqüències/plans enlluernadors. Dins la memòria reviu la seqüència de l'insomni de Jean i Juliette, cadascun en el seu llit,

presos de desig per l'altre, o la mítica imatge de Père Jules introduint-se una cigarreta encesa en el llombrígol. La pel·lícula, que va tenir tres versions (Jean Vigo va morir de septicèmia durant la preparació de la primera i no va poder defensar l'obra), procés també viscut per *Apropos de Nice*, va ser un fracàs comercial total, cosa que va ocasionar diverses aventures comercials i va provocar successius remuntatges sota la pressió no del productor, Jacques-Louis Nunez, sinó a costa dels finançadors principals, la Gaumont (Films Aubert), societat que el 2002 va propiciar l'edició de l'obra completa de Vigo i, d'aquesta manera, retornar al testament filmic del cineasta la condició original.

És indispensable el coneixement de l'obra de Jean Vigo. Per la brillantor i creativitat de les imatges, per la petja indeleble, pel plaer de veure les pel·lícules, perquè, si no s'han vist, s'arrossega un dèficit greu. Per desgràcia, és complicat accedir a la filmografia de Vigo en condicions òptimes. Per aquest motiu,

recomanem vivament l'edició *L'intégrale Jean Vigo* (Gaumont-Columbia TriStar Home Video, a França), no comercialitzada, ¡ai las!, a Espanya, ja que, a part d'oferir restaurada (i reconstruïda amb fidelitat) tota l'obra de Vigo, dona l'oportunitat de visionar *La natation par Jean Taris* (1931), de deu minuts de durada, acompanyat de diferents notícies que recullen les participacions de l'esportista entre 1935 i 1936. Per altra banda, l'abundància i pluralitat dels extres, documentals, testimonis, entrevistes, anàlisis, són d'un interès i riquesa notoris; s'ha de ressaltar la incorporació d'una emissió de la sèrie "Cinéastes de notre temps" de Jacques Rozier (1964), de 95 fulgurants minuts, en què hi compaixen bona part dels intèrprets del grup Jean Vigo (Pierre Merle, Jacques-Louis Nunez, Jean Painlavé, Albert Riéra, René Lefèvre, Gilles Margaritis, Dita Parlo o Michel Simon). Una forma de revisitar, descobrir, conèixer, més i millor, un cineasta capital en la història del cinema, no només francès, sinó universal. ■



Zéro de conduite i deu en cinema

Lydu i Vigo.



Zéro de conduite.



Havier Flores

Abans de complir vint anys, Vigo havia tengut temps de dur una vida poc convencional i de deixar un testament cinematogràfic no massa prolífic però sí suficientment important com per influir en directors tan consagrats com Renoir, Carné, Bresson, Truffaut...

Tal vegada, com sostenia Bresson, als tretze anys la majoria de les coses ja estan decidides o determinades inequívocament, el cert és que Vigo es va veure obligat a usar un pseudònim en la major part de la seva adolescència; l'activitat política del seu progenitor no és aliena a aquesta circumstància.

El 1817, encircumstàncies encara per aclarir oficialment, el pare de Jean Vigo moria quatre dies després d'entrar a la presó.

El suïcidi fou la causa oficial encara que la versió familiar és més propera a la d'assassinat per estrangulament.

Vigo va passar la seva adolescència en diversos col·legis fora de París amb el nom de Jean Sales, lluny de l'ambient familiar patern. El seu pare, militant anarquista i redactor del periòdic *Libertaire* conegut casualment també pel sobrenom —Miguel d'Almerèya— va marcar la seva formació.

Els antecedents familiars i la seva precària salut el dugueren a escurçar la seva vida desset anys després que son pare la perdés a la presó de Fresnes.

La seva obra pareixia obvi que estava abocada a no seguir els camins habituals de difusió i coneixement. El seu entusiasme i interès pel cinema i la seva mescla de tendències que van des del surrealisme al realisme poètic i la seva pròpia evolució com a cineasta el converteixen a pesar de les dificultats d'exhibició de les seves pel·lícules en un personatge molt valorat pels sectors més avançats del cinema francès.

La seva primera incursió en el cinema *A propos de Nice* la fa amb el germà de Dziga Vertov, aquesta petita mostra —migmatge— no li serveix per adquirir notorietat ni, per suposat, continuïtat en el seu cinema, però s'insinua la voluntat de Vigo de mostrar la *realitat*,



La vida de Vigo envaeix el seu cinema d'una forma no biogràfica ni redemptora ni, per descomptat, moralista, és una venjança, una rectificació molt inspirada en la qual el valor d'un sol pla ens revela l'interès i la passió, i, també, la fe que va dipositar Vigo en el cinematògraf



Jean Vigo dirigint *Zéro de conduite*.

en plantejar el seu món en imatges, en plantejar-lo a la pantalla.

Solament cinc anys separen *A propos de Nice* de *L'Atalante* però, des del principi, la idea *documental* en el seu cinema es mostra evident.

L'habilitat per proposar i provocar l'espectador supera l'inconvenient de veure la seva obra reduïda pels rigors de la distribució —dotze anys tardà a estrenar-se— *Zéro de conduite* —i pel poc interès dels seus productors en respectar el metratge original de la seva pel·lícula testament *L'Atalante*, però la seva obra és aquí sense que es pugui destruir la seva inventiva, ni les seves ganes de mostrar-nos París, el Sena, els seus personatges i els seus ambients d'una manera frontal i de-

sacomplexada que la fan perviure avui en dia com un antecedent d'un tipus de *realisme* que es va anticipar a teories i discussions sobre la *mise en scène* i la narració en el cinema.

El seu prematur final va fer que les seves dues pel·lícules de ficció parlaren de la infància i d'una història d'amor.

La infància de *Zéro de conduite* és testimonial i quasi *documental* malgrat la proliferació de personatges grotescs i de farsa, la *realitat* emergeix suggerent en aquesta petita peça de Vigo, limitada en el seu metratge per dificultats econòmiques.

La vida de Vigo envaeix el seu cinema d'una forma no biogràfica ni redemptora ni, per descomptat, moralista, és una venjança, una rectificació molt inspirada

en la qual el valor d'un sol pla ens revela l'interès i la passió, i, també, la fe que va dipositar Vigo en el cinematògraf.

La pel·lícula està plena de suggeriments, d'insinuacions i d'una tremenda inspiració i entusiasme que anticipa, uns anys més tard, la seva *L'Atalante*.

Michel Simon, París, El Sena, la parella, la soledat, la nit i els llums de la ciutat que amaguen l'altre món menys brillant...

L'Atalante és el testament de Jean Vigo, va rodar la part final de la pel·lícula no escoltant els consells metges, tal vegada preveient un final que després es revelaria pròxim, així i tot *L'Atalante* no és una pel·lícula ombrívola, és un film il·lusionant i vitalista molt lluny dels existencialismes tràgics. ■



À propos de Nice. Lull de Vigo i el "punt de vista documentat"



Esteve Rimbau

Ingmar Bergman afirma que "cal rodar cada film com si fos l'últim". Jean Vigo no hauria necessitat d'aquest consell del mestre suec perquè l'amenaça de la tuberculosi que es menjava inexorablement els seus pulmons feia que, en efecte, cada un dels quatre films que va rodar podia ser el darrer. No debades, darrera *À propos de Nice*, el primer, la idea de la mort ja hi és ben present. Si les creus d'un cementiri punten significativament les imatges d'una desfilada militar, també acaben per inserir-se en el ball desenfrenat d'unes coristes i un arlequí interpretat pel mateix Vigo. Com si volgués desafiar una mort que se l'enduria només quatre anys després, el cineasta ballava alegrement en la cloenda d'un film que, tot i ser la seva "opera prima", posava les bases d'un nou concepte de cinema documental.

Una càmera cinematogràfica obsequiada pel pare de la seva dona i la trobada amb Boris Kaufman van ser les bases sobre les quals es va edificar *À propos de Nice*. El 1926, durant la seva convalescència en un hospital de Font Romeu, Vigo coneix Elizabeth Lozinska,

fills d'un industrial polonès. Tres anys després es casen a l'ajuntament de Niça i pocs mesos més tard el cineasta entra en contacte amb l'operador Boris Kaufman, germà del realitzador soviètic Dziga Vertov. A principis de 1930 roden quatre mil metres de pel·lícula i el maig acaben el seu muntatge. Vigo i Kaufman en signen la realització, el primer acredita l'autoria del guió i el segon la responsabilitat de la càmera. Les influències del "cinema-ull" seran ben paleses a l'obra del realitzador francès i, més concretament, a la posada en escena d'*À propos de Nice*.

El 28 de maig, el film s'exhibeix a l'antic teatre parisenc del Vieux-Colombier, ara convertit en cinema d'avantguarda. Dues setmanes més tard, Vigo publica un text eloqüentment titulat "Vers un cinema social". En ell reivindica que "dirigir-se vers un cinema social, seria consentir l'explotació d'una mina de temes que l'actualitat vindria a renovar constantment. Seria alliberar-se de dos parells de llavis que triguen 3.000 metres en unir-se i gairebé altres tants en separar-se. Seria evitar la subtilitat massa artista d'un cinema pur i la supervisió d'un super-melic vist des d'un

angle, un altre angle i un més, un super-angle; la tècnica per la tècnica". Més endavant, lloa *Un chien andalou* com "una obra capital des de tots els punts de vista: seguretat a la posada en escena, habilitat de les il·luminacions, ciència perfecta de les associacions visual i ideològiques, lògica sòlida del somni, admirable confrontació del subconscient i de la racionalitat".

Finalment, després dels elogis a Buñuel, Vigo porta l'aigua ver el seu molí quan afirma que "jo desitjaria entretenir-vos amb un cinema social més definit, i del qual jo n'estic més a prop: del documental social o, més exactament, del *punt de vista documentat*. En aquest terreny a fer-hi prospeccions, jo afirmo que la càmera cinematogràfica és el rei, o com a mínim el president de la República. Jo no se si el resultat serà una obra d'art, però d'allò que n'estic segur és que serà cinema. Cinema en aquest sentit que cap altre art, cap ciència no pot omplir. (...) Aquest documental social es distingeix del documental habitual i dels noticiaris setmanals pel punt de vista que n'hi defensa netament l'autor. Aquest documental exigeix que es prengui posició, ja que posa els punts sobre les is".



Els enquadraments d'À propos de Nice son explícits, voluntàriament subjectius: busquen personatges insòlits, en descobreixen els seus matisos més febles i no dubten en trencar la identificació de l'espectador quan alguns rostres miren a càmera o es mostra al mateix operador mentre filma

Aquesta llarga definició de principis adquireix plenament el seu sentit quan es confrontada amb les imatges d'*À propos de Nice*. Ja la primera escena n'ofereix un exemple: després d'unes vistes aèria de la ciutat, una ruleta que gira anticipa l'arribada d'un tren de juguina; en baixen uns turistes que ben aviat son arrossegats pel rasclat d'un crupier que, immediatament després, recull les fitxes que no han estat beneficiades per la ruleta i, finalment, deixa pas al moviment oscil·latori de les onades damunt la platja.

La metàfora social és diàfana i, al mateix temps, respon a aquest concepte de cinema pur "que cap altre art, cap ciència" no pot substituir. Els enquadraments d'*À propos de Nice* son explícits, voluntàriament subjectius: busquen personatges insòlits, en descobreixen els seus matisos més febles i no dubten en trencar la identificació de l'espectador quan alguns rostres miren a càmera o es mostra al mateix operador mentre filma. El muntatge, heretat dels mestres soviètics per la via familiar de Kaufman, juga amb el concepte eisensteinià de les atraccions. Després del rasclat del crupier, les escombres que netegen els carrers, els pinzells que donen color als ninots del carnestoltes o els draps dels cambres que netegen les taules abans de ser envaïdes pels vianants s'articulen amb el mateix sentit ideològic del ritme que la desnatadora de "La línia general" o que el pròleg de l'orquestra que acom-

panya la projecció cinematogràfica de *L'home de la càmera*, realitzat pel germà de Kaufman.

À propos de Nice s'allunya del realisme, com proclamava Eisenstein, per apropiarse a la realitat. Les seves imatges estan preses als carrers de la ciutat de la Costa Brava. Els burgesos que prenen el sol amb els pantalons obscenament arremangats, les dones que es tapen la cara amb un parasol per por de ser filmades o els esportistes que juguen a tennis i a la petanca o competeixen en cotxes de carreres són autèntics. Altra cosa es que estiguin filmats amb aquest "punt de vista documentat" que reclama Vigo i, precisament per aquest motiu, les breus imatges dels barris populars de Niça resulten molt més tendres, més "autèntiques".

Quan cal, el film no dubta en manipular la realitat. Per obra i gràcia del muntatge, una mateixa dona asseguda en una terrassa exhibeix diversos vestits fins que apareix completament despullada. Un home, en canvi, pren el sol i la seva cara esdevé negra com el betum. L'ull de Vigo, hereu del de Vertov i del tallat per Buñuel a *Un chien andalou* no perdona i delata, des de la perspectiva realista d'André Bazin, "un gust gairebé obscè per la carn". Des d'aquesta perspectiva, el pla de les ballarines que marquen el ritme de les seqüències finals no podria ser més que en contrapicat. Les faldilles aixecades al compàs d'unes cames que s'alcen alternativament s'alternen amb la imatge d'un ca-

pellà que creua un carrer, un enterrament o les tombes d'un cementiri acaroades pels núvols o les onades del mar prèviament associades als turistes i a la ruleta.

La imatge de la mort que s'emporta tot el que resulta efímer clou, en conseqüència, un film rodat per un cineasta aferrat a la vida. L'escriptura abrupta d'*À propos de Nice* queda compensada per la seva força expressiva. "Cineasta esteta i cineasta realista, Vigo ha evitat totes les trampes de l'esteticisme i del realisme", va escriure François Truffaut, però el realitzador de *Les 400 coups* no va ser l'únic en beure de les fonts del de *Zéro de conduite*. Bernardo Bertolucci (*Last tango in Paris*), Otar Iosseliani (*La chasse aux papillons*), Marco Bellocchio (*Il pugno in tasca*) o Lindsay Anderson (*If...*) son altres cineastes que han fet explícites les influències de Vigo sobre alguna de les seves obres. Si ens cenyim a *À propos de Nice*, Manoel de Oliveira va rodar *Nice, à propos de Jean Vigo*, un breu episodi per a la sèrie televisiva "Un regard étranger sur la France" (1984) que ret tribut al cineasta francès que va debutar només un any abans que el veterà realitzador portuguès. Oliveira és, sense dubtes, la memòria encara viva de Vigo però tots els documentals que ara s'anomenen de "creació" també són deutors del punt de vista documentat proposat per la lúcida mirada premonitòria d'*À propos de Nice*. ■





Encadenats



Miguel de Almeréyda,
nom adoptat pel seu pare.

Cronologia Vigo

Guérande 1876. Naixement d'Émily Cléro, mare de Jean Vigo.

Béziers, 8 de gener de 1883. Naixement d'Eugène Bonaventure Vigo.

1898. Eugène Bonaventure Vigo marxa a París.

Temporades a la presó: 1900 (La Petite Roquette). 1950/1906 (Clairvaux), 1908/1909, 1910/1911 (La Santé).

1900. Euène Bonaventure Vigo canvia el nom per el d'Almeréyda.

París 26 d'abril de 1905. Naixement de Jean Vigo.

Col·laboració d'Almeréyda a la Llibertària i a la Guerra Social. Adhesió a la SEIO.

1913. Llançament del Bonnet Rouge sota la direcció d'Almeréyda.

6 d'agost de 1917. Arrest d'Almeréyda, empresonat a La Santé, transferit a Fresnes el 13 d'agost de 1917 i trobat mort a la seva cel·la el 14 d'agost del mateix any.

Estada de Jean Vigo a Montpeller a casa de l'Aubés, escolaritzat a Nimes a

l'escola Saint-Charles, després a Millau (1918/1922) sota el nom de Jean Salles.

1922/1925. Assisteix a l'escola a Chartres però Jean Vigo es posa malalt i torna a Montpeller i fa una estada a la clínica l'Esperança de la Cerdanya.

1926/1928. Coneix Elisabeth Lozinska, dita Lydu, i Claude Aveline.

París, 4 de desembre de 1928. Coneix Germaine Dulac.

Desembre 1928. Jean Vigo i Lydu s'instal·len a Niça.

Niça, desembre de 1928. Vigo treballa com a assistent de L-H. Burel als estudis de la Victorine.

Niça, 14 de gener de 1929. Matrimoni de Jean amb Lydu Vigo.

París, 18 de desembre 1929. Coneix Boris Kaufman per mediació del documentalista Jean Lods.

Niça, febrer-març de 1930. Rodatge de *A propos de Nice*.

París, 28 de maig de 1930. Presentació de la pel·lícula al Vieux Colombier, seguit, uns dies més tard, d'una tertúlia (14 de juny 1930), "Per un cinema social" amb l'Agrupació d'Espectadors de l'Avantguarda. Coneix Charles Goldblatt.

Niça, 18 de setembre de 1930. Vigo crea el cine-club "Les Amis du cinéma".

París, 1931. Vigo és contractat per Germaine Dulac, que l'anomena director de producció de la Gaumont-Franco-Film-Aubert per dirigir *Taris, roi de l'aeau*.

Niça, 30 de juny de 1931. Neix la seva filla Luce Vigo.

1932. Encàrrec d'un documental sobre el campió de tennis Cochet. El guió és rebutjat.

28 de juliol de 1932. Vigo coneix a París Jacques Louis-Nounez, que serà el productor de *Zero de conduit* i de *L'Atalante*.

Octubre de 1932. Jean i Lydu s'instal·len al carrer Gazan de París.

Desembre de 1932/gener de 1933. Rodatge a París i Saint-Cloud de *Zero de conduit*.

Agost de 1933. La censura prohibeix la pel·lícula *Zero de conduit*, film considerat "antifrancès"; el permís d'exhibició sense censura li serà donat el 1946.

Novembre de 1933/febrer 1934. Rodatge de *L'Atalante*.

25 d'abril de 1934. Presentació als productors de *L'Atalante*. Els exhibidors es mostren reticents.

Setembre de 1934. Estrena de la pel·lícula amb el títol *Chalard qui passe*, amb

talls obligats per la distribuïdora (Gaumont-Franco-Film-Aubert) amb l'afegit de la cançó del mateix nom interpretada per Lys Gauty; romandrà dues setmanes en cartell.

5 d'octubre de 1934. Mor Jean Vigo, la tarda del seu enterrament es reprèn al Colisée l'exhibició de *Chalard qui passe* "un homenatge a Michel Simon".

Filmografia

À propos de Nice (1929-1930) 22 min.
Taris, champion de natation o Taris, roi de l'eau (1930-1931) 10 min.
Zéro de conduite (1932-1933) 41 min.
L'Atalante (1933-1934) 87 min.

Publicacions

Paulo Emilio Salès Gomès: *Jean Vigo*, (Circe, 1999-traducció castellana).

Pierre Lherminier: *Jean Vigo* (Seghers 1967, Lherminier 1984).

Nathalie Bourgeois, Bernard Bénoliel, Stéphanie de Loppinot (sota la direcció de : *L'Atalante, un film de Jean Vigo* (Éditions Cinémathèque française/Pôle méditerranéen d'éducation cinématographique).

Marina Warner: *L'Atalante* (BFI Film Classics).

Luce Vigo: *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma* (Cahiers du cinéma/Les petits Cahiers).

Marcel Martin: *Jean Vigo* (Anthologie du cinéma num. 17, juillet 1966, supplément à l'Avant-Scène du Cinéma).

DVD

L'Intégrale Jean Vigo. (Éditions Gaumont, 2001)

Pel·lícules

Jean Vigo, de Jacques Rozier. (1964)
Nice. À propos de Jean Vigo de Manoel de Oliveira. (1983)

À propos de Nice, la suite, de Catherine Breillat, Claire Denis, Raymond Depardon, Costa Gavras, Parviz Kimiavi (guió Abbas Kiarostami), Raul Ruiz, Pawel Lounguine. (1995)

Vigo, historia de una pasión, de Julien Temple. 1997



Jean Vigo a 1907, als dos anys.



Encadenats



Jean Vigo, Lydou i Luce l'any 1933.

Alguns títols de pel·lícules fluvials franceses

Panorama des quais de la Saône pris d'un bateau; Panorama des rives de la Seine, Vues Lumière, 1897

Promenade en Marne un jour d'été, film Pathé, Documental, 1912.

Le Haleur, Léonce Perret, ficció, 1911
L'Hirondelle et la Mésange, André Antoine, ficció, 1920

La Belle Nivernaise, Jean Epstein, ficció, 1923

Coeur Fidèle, Jean Epstein, ficció, 1923

La Fille de l'eau, Jean Renoir, ficció, 1924

Maldone, Jean Gremillón, ficció, 1928

Études sur Paris, André Sauvage, documental, 1928

La vie d'un fleuve, la Seine, Jean Lods, documental, 1932

La Belle Marinière, Harry Lachmann, ficció, 1933

Partie de campagne, Jean Renoir, ficció, 1936

Les amants de Bras-mort, Marcello Pagliero, ficció, 1951

Paris la belle, Jacques Prévert, documental, 1958

Les amants du Pont-Neuf, Leos Carax, ficció, 1991

Atalanta a la mitologia grega

ATALANTA:

Heroïna tan aviat vinculada al cicle arcaic com relacionada amb llegendes beòcies. En efecte, a vegades, és considerada filla de Iasió, fill, a la vegada, de Licurg i descendent d'Àrcade; en aquest cas, la se-

va mare és Clímene, filla de Mínia, rei d'Orcomen-; altres (segons Eurípides, per exemple), Atalanta té per pare Mènal, epònim del mont Mènal, i altres, en fi —i és aquesta la versió més generalment admesa, d'Hesíode—, és filla d'Esqueneu, un dels fills d'Atamant i de Temisto i epònim de la ciutat beòcia d'Esquenunt.

Com que el seu pare solament volia fills mascles, va abandonar en el mont Parteni la filla recent nascuda. Una óssa li va donar mamar fins un dia en què uns caçadors la varen recollir i la varen criar. Convertida ja en dona, Atalanta no va voler casar-se i es va mantenir verge, dedicant-se, com la seva patrona Àrtemis, a caçar pels boscos. Els centaures Reccus i Hileu varen intentar violar-la, però ella els va matar amb les seves fletxes. Va prendre part a la caça del porc senglar de Calidó, en què hi va tenir un important paper. En els jocs fúnebres celebrats en honor de Pèlias va obtenir el premi de la carrera —o tal vegada el de la lluita— amb Peleu com a adversari.

Atalanta no va voler casar-se, tant per fidelitat a Àrtemis, com perquè un oracle li havia anunciat que, de fer-ho, es con-

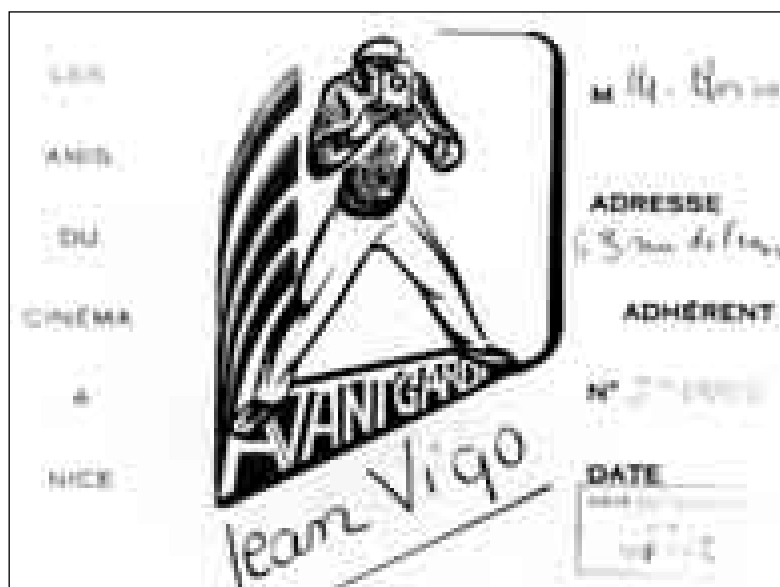
vertiria en animal. Per això, amb l'objectiu d'allunyar els pretendents, havia anunciat que el seu espòs seria únicament l'home capaç de vèncer-la a la cursa, amb la condició que si era ella la guanyadora, mataria el seu contrincant. Atalanta era molt lleugera i corria veloçment. Es diu que començava donant un poc d'avantatge al seu rival i el perseguia, armada d'una llança, amb la qual el travessava en agafar-lo. Nombrosos joves havien trobat la mort d'aquesta manera quan va sorgir un nou pretendent, anomenat, tant Hipòmac, fill de Megareu, com Melanió, fill d'Amfidamont i, per tant, cosí germà d'Atalanta (a la versió en què aquesta apareix com a filla de Iasió. L'arribat duia les pomes d'or que li havia donat Afrodita. Aquestes pomes procedien tant d'un santuari de la deessa a Xipre com del Jardí de les Hespèrides. Durant la cursa, el jove va anar tirant, un per un, els auris fruits als peus d'Atalanta. Ella, encuriosida —i tal vegada enamorada també del seu pretendent i feliç d'enganyar-se a ella mateixa— va aturar el temps necessari per recollir-los, per això Melanió —o Hipòmac—, guanyador, va obtenir el premi convingut.

Més tard, en el transcurs d'una cacera, els dos esposos varen entrar en un santuari de Zeus (o de Cíbele), on varen associar la seva set d'amor. Indignat davant aquest sacrilegi, Zeus els va transformar en lleons (la qual cosa explica la creença que els lleons no s'unien entre si, sinó amb lleopards).

Es mostra també, a la regió d'Epidaur, una font d'Atalanta. Estant assedegada a una cacera, la jove colpejà la roca amb la seva javalina, i en va brollar una font.

Atalanta va tenir del seu marit —o d'Arès i, tal vegada de Melèagre— un fill, Partenoheu, que va participar a la primera expedició contra Tebes.

Diccionario de mitología Griega y Romana-Ediciones Paidós-Edi. 1984





A propòsit de Jean Vigo

L'Atalante.



José Enrique Monterde

No és estrany dir que Jean Vigo va passar com un meteorit per la història del cinema francès. I no solament per la brevetat de l'obra, ni per la fugacitat de la seva llum, sinó per l'impacte que va produir a mitjan i llarg termini, per les línies que va obrir

en un cinema que repetidament ha tendit a l'adotzenament del que alguns entendrien com una societat infectada per la ideologia i la forma burgesa de viure. Els tres films plenament adscrits a la voluntat de Vigo —ja que *Taris ou la natation* (1931) va ser un mer documental d'encàrrec per part del *Jornal vivant*— signifiquen altres tantes opcions extra-

territorials respecte de les "bones maneres" del cinema francès en un moment tan important com era la transició de l'etapa muda a la del so sincronitzat.

Enfront del documental "d'avantguarda" francès que havia emergit en els anys vint, des de *Paris qui dort* (R. Clair, 1924), a *Nogent, Eldorado du dimanche* (M. Carné, 1930) i *Brumes d'automne* (D. Kirsanoff, 1929), passant per *La Zone* (G. Lacombe, 1928) o *Pluie* (J. Ivens, 1929), un documental caracteritzat per la seva intenció "poètica", *A propos de Nice* (1929-30) obre nous camins en unir la intenció crítica i sense complaences des del punt de vista social amb els ensenyaments derivats del "cinema-ull" del millor Dziga Vertov, òbviament transmeses pel seu germà Boris Kaufman, operador en el curtmetratge. L'humor corrosiu i l'estructuració dialèctica de les sèries d'imatges impliquen una dimensió nova per al documental, per "aquest punt de vista documentat" del qual va parlar Jean Vigo, en paral·lel al "tractament creatiu de la realitat" que proposarà John Grierson quasi contemporàniament, i que derivaran tant en els films "militants" d'Ivens com a *Las Hurdes* (1933) de Luis Buñuel.

Una altra és la dimensió que introdueix *Cero en conducta* (*Zero en conduite*, 1933) i que convertirà Vigo en pioner i model per a molts cineastes posteriors. Enfront del populisme complaent de René Clair o, fins i tot, de les oscil·lacions d'una bonhomia àcrata d'alguns dels films del primer Renoir sonor com *La golfa* (*La Chienne*, 1931) o *Boudu sauvé des eaux* (1932), lluny encara de la subtil virulència de *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939), Vigo passa comptes amb contundència amb tota casta d'autoritarisme, en aquesta paràbola llibertària conseqüent a l'enfrontament entre el solidari univers infantil i el caricaturitzat món dels adults i benpensants burgesos. No es tracta només que *Cero en conducta* obri una tradició de revolta que es transmetrà— a pesar o potser a causa de la prohibició censora— a films molt posteriors com *If...* (L. Anderson, 1968)—amb un final que gairebé cita literalment Vigo— o *En el nombre del padre* (*Nel nome del padre*; M. Bellocchio, 1971), molt vinculades al marc de la contestació juvenil de finals dels setanta, sinó que possiblement tants d'altres films com *Los 400 golpes* (*Les 400 coups*; F. Truffaut, 1959)



En definitiva, veim en Jean Vigo no només l'irreverent meteorit que travessa de manera estranya el panorama cinematogràfic francès dels primers anys trenta, sinó el precursor que obri camins cap a la modernitat, encara que, com a tants d'altres precursors, la mort li va impedir arribar a la terra promesa

o *Adiós muchachos* (*Au revoir les enfants*; L. Malle, 1987) no haguessin estat iguals sense el precedent de Vigo. De fet, el caràcter autobiogràfic que es reconeix a *Cero en conducta* resulta bastant insòlit a la seva època i obre el camí a aquest cinema "de poesia", introspectiu, en primera persona, que tan vinculat estarà a la noció d'"autoria" moderna.

Però el caràcter "precursor" de la modernitat que adquireix el cinema de Vigo —potenciat fins i tot pel fet del seu mal coneixement fins als anys de la postguerra: *Cero en conducta*, prohibit per la censura fins al 1945, *L'Atalante*, manipulada pels productors fins a la posterior restitució parcial a l'original— es completa amb aquest darrer film. La capacitat de reconvertir un argument banal, innocu, en una de les mostres més elevades del film d'amor, fins i tot en els encontorns de *l'amour fou*, estimat pels surrealistes, que ja varen admirar la crida a la rebel·lió que significava *Cero en conducta* en la seva barreja entre realitat i imaginari, mitjançant les possibilitats de la *mise en scène* prefiguren també aquest valor de Jean Vigo com un dels esperits precursors de la modernitat, tal com reconeixeria la crítica dues dècades més tard. De com la càmera pot segregar lirisme, de com la posada en escena desborda la trivialitat argumental, de com la interpretació aconsegueix donar densitat al perfil psicològic dels personatges, de com el realisme ambiental es transfigura més enllà de la condició d'escenari qualsevol, de tot això tracta *L'Atalante* i li atorga un valor imperible⁽¹⁾ per damunt de tants films del seu temps —pensem en els Clair com *Bajo los techos de París* (*Sous les toits de Paris*, 1930) o *¡Viva la libertad!* (*À nous la liberté*, 1931)— que requereixen en l'actualitat una coartada historicista a pesar de l'èxit obtingut en el seu moment.

En definitiva, veim en Jean Vigo no només l'irreverent meteorit que travessa de manera estranya el panorama cinematogràfic francès dels primers anys trenta, sinó el precursor que obri camins cap a la modernitat, encara que, com a tants d'altres precursors, la mort li va impedir arribar a la terra promesa. ■

(1) Recordem, sense anar més enllà, l'homenatge de Bertolucci a *L'Atalante* a *El último tango en París* (*Last Tango in Paris*, 1972), amb l'escena del salvavides que s'enfonsa dins el Sena.



À propos de Nice.



Les pel·lícules del mes d'abril

A les 18.00 hores

Cicle cinema francès (Amb la col·laboració de l'Alliance Française)

6 D'ABRIL

La Chienne (1931-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1931
Títol original: *La Chienne*
Producció: Etablissements Braunberger/Richebé
Director: Jean Renoir
Guió: Jean Renoir i André Girard
Fotografia: Théodore Sparkuhl
Muntatge: Denise Batcheff
Intèrprets: Michel Simon, Janie Marèze, Georges Flamant, Madelaine Bérubet

13 D'ABRIL

Le jour se lève (1939-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1939
Títol original: *Le jour se lève*
Producció: Sigma
Director: Marcel Carné
Guió: Jacques Viot i Jacques Prévert
Fotografia: Curt Courant
Música: Maurice Jaubert
Muntatge: Rene Le Henaff
Intèrprets: Jean Gabin, Jacqueline Laurent, Arletty, Jules Berry, Rene Genin, Bernard Blier

20 D'ABRIL

Homenatge a Simone Simon

La Bête humaine (1938-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1938
Títol original: *La Bête humaine*
Producció: Paris Film Production
Director: Jean Renoir
Guió: Jean Renoir
Fotografia: Curt Courant
Música: Joseph Kosma
Muntatge: Marguerite Renoir i Suzanne de Troye
Intèrprets: Jean Gabin, Simone Simon, Fernand Ledoux, Julien Carette



Simone Simon.



Les pel·lícules del mes d'abril

A les 20.00 hores

Seminari sobre Jean Vigo (Amb la col·laboració de l'Alliance Française)

6 D'ABRIL

Ponents: Román Gubern i Esteve Riambau

À propos de Nice (1929)

Nacionalitat i any de producció: França, 1929-1930

Títol original: *À propos de Nice*

Director: Jean Vigo

Guió: Jean Vigo

Fotografia: Boris Kaufman

Muntatge: Jean Vigo

Taris, champion de natation (1931)

Nacionalitat i any de producció: França, 1930-1931

Títol original: *Taris, champion de natation*

Producció: Gaumont-Franco- Film-Aubert

Director: Jean Vigo

Guió: Jean Vigo

Fotografia: Boris Kaufman

Muntatge: Jean Vigo

Zéro de conduite (1933)

Nacionalitat i any de producció: França, 1932-1933

Títol original: *Zéro de conduite*

Producció: Nunez-Gaumont

Director: Jean Vigo

Guió: Jean Vigo

Fotografia: Boris Kaufman

Música: Maurice Jaubert

Muntatge: Jean Vigo

Intèrprets: Jean Dasté, Louis Lefebvre, Gilbert Pruchon, Coco Goldstein

13 D'ABRIL

Ponents: Magdalena Brotons, Román Gubern, Àngel Quintana i Luce Vigo

L'Atalante (1934)

Nacionalitat i any de producció: França, 1933-1934

Títol original: *L'Atalante*

Producció: Nunez-Gaumont

Director: Jean Vigo

Guió: Jean Vigo i Albert Riéra, sobre una idea de Jean Guinée

Fotografia: Boris Kaufman

Música: Maurice Jaubert

Muntatge: Louis Chavance

Intèrprets: Jean Dasté, Dita Parlo, Michel Simon, Louis Lefebvre

20 D'ABRIL

Ponent: José Enrique Monterde

Vigo, historia de una pasión (1998-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: GB-FR-ESP-RFA, 1998

Títol original: *Vigo, histoire d'une passion*

Producció: Jeremy Bolt, per Tornasol Films, Channel Four, Little Magic Films i Road Movies

Director: Julien Temple

Guió: Julien Temple i Anne Devlin

Fotografia: John Mathieson

Música: Bingen Mendizábal

Muntatge: Marie-Thérèse Boiche

Intèrprets: Romane Bohringer, James Frain, William Scott-Masson, Diana Quick





- Internet de banda ampla al teu abast
- Aplicacions ofimatiques i multimèdia
- Correu electrònic
- Accés lliure per als titulars de la targeta Balears Jove o qualsevol targeta de "SA NOSTRA" vinculada a un compte de l'entitat.

CIBER•ESPAI
Jove

CiberEspai. Centre OCIMAX. 51

Hores: d' 11.00 a 21.00 h. Exceto diumenges i festes

Balears
"SA NOSTRA"
Jove

Fundació
"SA NOSTRA"

