

Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (VIII) Altres nins, altres pel·lícules....

Gabriel Genovart

La següent relació de trenta pel·lícules, que ve a complementar els set estudis precedents, abasta des del començament de l'època sonora fins a finals del segle passat. Com es pot suposar, no es tracta simplement de pel·lícules "amb nin" (que n'hi ha moltes, potser massa), sinó d'obres filmiques a les quals la psicologia infantil, per una raó o altra, hi té un paper molt rellevant. En tot cas, es tracta sempre de bones pel·lícules i, en molts de casos, d'autèntiques obres mestres de la història del setè art. Exceptuant-ne unes poques, les pel·lícules que comentam seguidament estan ambientades dins la passada centúria, de tal forma que creim poder afirmar amb tota propietat que les obres cinematogràfiques que vénen a continuació, juntament amb les que ja hem analitzat fins aquí, a la primera part d'aquest llibre, constitueixen un reflex testimonial, en ocasions dramàtic i commovedor, del que va ser el rostre de la infància en el segle XX, qüestionablement denominat per molts "el segle del nin".

Mols dels títols que segueixen haurien estat també tant o més mereixedors d'un estudi tan extens i complet com el que hem intentat portar a terme amb les pel·lícules anteriorment analitzades, però tal cosa hauria excedit de molt el número de pàgines del format habitual de la *Col·lecció Llibres Temps Moderns*.

És molt possible també que el lector hi trobi a faltar un o altre títol, però, com que es tractava de no superar un nombre de trenta pel·lícules per no allargar-nos amb excés, hem hagut de seguir uns criteris de selecció. Un d'aquests criteris, d'acord amb el títol del llibre, ha estat el de donar preferència a pel·lícules que tractassin d'un període de la psicologia evolutiva que compregués des de la primera infància fins a la pubertat o, a tot estirar, fins a les primeres passes dins l'adolescència. Per aquesta raó hem descartat obres molt estimables però que ja entraven de ple dins una problemàtica ja més típicament adolescent.

En altres casos, s'ha descartat algun títol perquè l'autor ja l'havia tractat amb amplitud a qualche llibre anterior. Per exemple, *Raíces profundas* (George Stevens, 1953), que ocupa tot el darrer capítol de *La placenta dels somnis*; o *Viento en las velas* (Alexander Mackendrick, 1965), del qual també ens ocuparem amb una certa extensió en el nostre anterior llibre *Infància i cinema en un temps de postguerra*. Així i tot, s'ha fet una excepció: malgrat haver dedicat també un capítol sencer a la pel·lícula *La nit del caçador* en *La placenta dels somnis*, l'hem inclosa en la relació que segueix perquè qualsevol estudi que tracti de la psicologia infantil en el cinema s'ha d'ocupar inevitablement d'aquest film incommensurable de Charles Laughton.

Finalment, un últim criteri de selecció: el coneixement directe per part de l'autor d'aquest llibre

de cadascuna de les pel·lícules que figuren a la llista que segueix, la majoria de les quals ha pogut veure en repetides ocasions. Això vol dir també que hi cap la possibilitat que en manqui alguna perquè no ha tingut l'oportunitat de veure-la mai o perquè en guarda un record molt imprecís. Al capdavant, qui ho ha pogut veure tot de la història del cine?



El campeón (*The Champ*)

King Vidor (USA, 1931);
b/n, 83 minuts.

The Champ és un estudi dels sentiments filials a través de l'elecció ètica d'un infant de nou anys (fill únic d'uns pares divorciats) entre una mare casada en segones nupcies amb un cavaller adinerat i un pare que arrossega una decadència de púgil vell, ex campió de pesos pesats, lliurat a l'abandó, a l'alcohol i a la misèria econòmica. La història del nin que prefereix romandre a la vora d'un pare derrotat per la vida i estimular-lo a recobrar la dignitat perduda tornant als rings de boxa, va emocionar els públics del seu temps i ha continuat captivant els espectadors d'avui (que no pateixen de la cretina animadversió al *blanc i negre*) cada vegada que s'ha passat per les televisions. L'admirable direcció i posada en escena de King Vidor salva la pel·lícula de ser una simple història lacrimògena per convertir-la en un admirable drama humà. *El campeón* va suposar també la consagració de Jackie Cooper com a actor infantil i proporcionà un altre paper estel·lar al gran Wallace Beery en el paper de pare. L'any 1979 Franco Zeffirelli va firmar un *remake* notablement inferior al film de Vidor.



Cero en conducta (*Zéro en conduit*)

Jean Vigo (França,
1933); b/n, 44 minuts.

El realitzador Jean Vigo, fill d'un pare anarquista d'origen català i d'una mare que l'abandonà quan encara era molt petit, visqué en la seva pròpia carn la brutalitat dels internats per a menors sotmesos a la disciplina fèrria d'uns educadors tallats a l'antiga usança i sense més metodologia pedagògica que la rigidesa del reglament, el càstig físic i la repressió més severa. Front aquesta representació

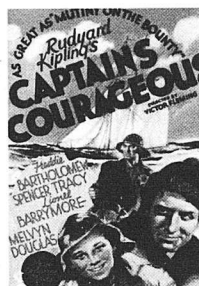
de l'orde establert que suposa un cert tipus d'institució teòricament educativa (símbol, per altra banda, de totes les institucions socials de caràcter repressor), s'aixeca l'aire fresc d'una rebel·lió infantil de caràcter llibertari dels alumnes d'un reformatori que a un moment donat diuen que *ja n'hi ha prou*. "Anarquisme a l'escola", podria ser el *crit de guerra* d'aquesta pel·lícula que va estar prohibida a França, per "antipatriòtica", fins l'any 1945. Evidenciaran contactes evidents amb aquest film pel·lícules com *Sciuscià* de Vittorio de Sica (1946) i la molt més recent *Los chicos del coro* de Christopher Barratier (2004); la rebel·lió un punt surrealista de l'alumnat recorda també les seqüències finals de *Los 5.000 dedos del doctor T* de la qual ens hem ocupat en el capítol segon d'aquest llibre, i Jean François Truffaut va declarar que s'havia inspirat en aquest curtmetratge per a la realització de *Los cuatrocientos golpes* (1959). Avui, que han canviat les tornes i hem passat a les darreres dècades de la repressió més rigorosa a la permisivitat més absoluta a les escoles i instituts, seria interessant la comparació d'aquest film de Jean Vigo amb la magnífica pel·lícula, també francesa, de Laurent Cantet: *La clase* (2008).



La isla del Tesoro (*Treasure Island*)

Victor Fleming (USA,
1934); b/n, 109 minuts.

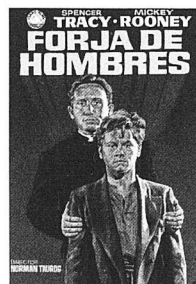
L'extraordinària novel·la de R. L. Stevenson ha estat traslladada a la pantalla en varies adaptacions. Les dues més notables són la producció de la Metro Goldwyn Mayer de 1934 dirigida per Victor Fleming i la de Walt Disney de 1950 dirigida per Byron Haskin. Des del punt de vista psicològic interessa destacar el caràcter de narració iniciàtica que, com a tantes novel·les d'aventures, ja és present a l'original literari i que les dues esmentades adaptacions han sabut mantenir perfectament. Es tracta de la història de la maduració personal i afectiva d'un preadolescent que viu aquesta aventura per excel·lència que és la *recerca d'un tresor* a una illa remota en un relat que s'obre amb la mort del seu progenitor i es tanca amb la desaparició del pirata John Silver, que ha oficiat al llarg de tota la peripècia aventurera com a pare substitut. Des d'aquesta perspectiva, la narració pot ser considerada com una meditació sobre l'orfanat i sobre la soledat que sempre comporta el trànsit per l'adolescència. La adaptació de 1934 fou interpretada pel mateix duet protagonista (Jackie Cooper/Wallace Beery) que l'any 1931 havia interpretat *El Campeón* de King Vidor. L'adaptació de 1950, la primera producció de Walt Disney amb personatges reals, tingué en Bobby Driscoll (protagonista de *La ventana*) l'interpret de Jim Hawkins.



Capitanes intrépidos (*Captains Courageous*)

Victor Fleming (USA,
1937); b/n, 115 minuts.

La famosa novel·la homònima de Rudyard Kipling va donar lloc a aquesta brillant adaptació de la Metro, ambientada en els anys de la Depressió, amb Freddie Bartholomew de protagonista infantil. La història de l'evolució moral de Harvey Cheyne, un al·lotet ric, estirat, capritxós, consentit i absolutament repelent, fill únic d'un pare viudo que es dedica a les altes finances i que gairebé no para esment al seu hereu (encara que li dona més del que vol), en una persona responsable que interioritza tot un repertori de valors completament oposats a aquells en què havia estat educat, és també una de les més belles narracions de la literatura kiplingiana i una de les pel·lícules més emotives del cinema nord-americà. La fortuïta caiguda a la mar del jove de deu anys Harvey Cheyne, quan viatjava en un transatlàntic de luxe, el seu posterior salvament per un pescador portuguès, la incorporació a una embarcació de pesca i a les dures tasques quotidianes d'aquesta modesta nau com un membre més de la tripulació, marcaran el canvi radical de caràcter del nin, que, després de compartir l'esforçada vida d'uns humils mariners, descobrirà tot un món nou de referents morals que fins llavors li havien estat desconeguts: l'amistat, la solidaritat, la valentia, la noblesa de cor, la importància de l'esforç i de l'esperit de sacrifici per guanyar-se la vida i la capacitat de donar-se als altres sense reserves per tenir dret a esperar també qualche cosa d'ells. "*La conmovedora aventura de un niño a quien el mar convirtió en un hombre de corazón*", deia una de les frases publicitàries a l'estrena d'aquest film.



Forja de hombres (*Boys Town*)

Norman Taurog (USA,
1938), b/n, 96 minuts.

Tal vegada es pot opinar que la figura històrica i la magna obra del pare Flanagan mereixien ser portades a la pantalla per un realitzador de més categoria que el discret Norman Taurog. Tot i això, *Boys Town* va ser un èxit apoteòsic de públic arreu del món i a l'Espanya de principis dels anys quaranta, especialment entre els espectadors juvenils. Edward J. Flanagan, nascut a Irlanda l'any 1886 i emigrat als Estats Units on s'ordenà sacerdot l'any 1912, ocupa un lloc important dins la història de la pedagogia per la nova

manera d'enfocar la reeducació dels nins i adolescents problemàtics o esgarriats a través de la seva famosa institució, internacionalment coneguda amb el nom de *Boys Town*, fundada el 1926 i fonamentada sobre el criteri de donar la responsabilitat als al·lots d'organitzar la seva pròpia convivència com si d'una petita república es tractàs. El govern dels Estats Units reconegué la transcendència d'aquesta obra educativa (que després tindria tantes rèpliques a tot el món) concedint a la institució del sacerdot catòlic la categoria de municipi independent. Encara que la pel·lícula de Tauróg, interpretada pel gran Spencer Tracy en el paper de pare Flanagan i del gran actor juvenil Mickey Rooney en el paper d'adolescent rebel, cedeixi sovint fàcilment a les convencions dels melodrames més edulcorats, tingué l'indubtable mèrit d'haver presentat en el seu moment un paradigma pedagògic que contrastava amb la majoria de reformatoris juvenils basats en el càstig i la repressió, com també tantes vegades ens ha mostrat el cinema. *Boys Town* (titulada a Espanya *Forja de homes*) tingué una segona part dirigida pel mateix realitzador i amb els mateixos protagonistes: *Men of Boys Town* (1941), que a Espanya s'exhibí amb el títol original de la primera part (*La ciudad de los muchachos*).



El limpiabotas (Sciucià)

Vittorio de Sica (Itàlia, 1946); b/n, 86 minuts.

El film de Vittorio de Sica és, juntament a les pel·lícules de Roberto Rossellini, una de les obres fundacionals del neorealisme italià que sempre manifestà una atenció preferent pel món de la infantesa desgraciada. La pel·lícula narra la història de dos enllustrabotes en el Nàpols destrossat per la II Guerra Mundial i ocupat per les forces aliades. Aquest és el marc en el qual es desenvolupa la vida dels dos amics Pasquale i Giuseppe que comparteixen ofici i que, per fugir de la ingrata realitat que els envolta, al·menten el somni d'arribar a posseir qualque dia un cavall blanc. Ho aconsegueixen, però al cost de participar, sense tenir-ne consciència, en una fraudulenta operació de venda de mantes, la qual cosa els suposa l'ingrés en un reformatori juvenil. La vida dels dos amics en aquest establiment, juntament amb altres al·lots suposadament delinqüents, és un dur retrat de les miserables condicions d'existència en aquest tipus d'institucions a la Itàlia de l'època i recorda, a moments, *Zero en conduit* de Jean Vigo.



Qué verde era mi valle (How Green Was My Valley)

John Ford (USA, 1941); b/n, 118 minuts.

La magistral pel·lícula de John Ford, realitzada a partir de l'adaptació d'una novel·la de Richard Lewellyn, tracta de l'evocació d'una infància llunyana i difícil, en un poblet miner de Gal·les del sud, dulcificada per la nostàlgia i la bellesa dels records. La minyonia evocada, amb tots els seus bons moments i també amb totes les seves misèries i mancances, esdevé així una referència a un conjunt de vivències a les quals el sentit de pertinença a un lloc, a una gent, a unes tradicions familiars i a una manera de veure la vida configuraran per sempre més la personalitat del petit Huw Morgan, inoblidablement interpretat per Roddy McDowall. La pel·lícula, a la qual la vall perduda esdevé en símbol d'un temps idealitzat i d'una infantesa igualment perduda, contempla també, des de la malenconia de l'enyorament, la fugacitat del temps, la impossibilitat de retenir tot allò que més s'ha estimat i l'inevitable canvi que comporta, en els paisatges de l'ànima, el pas implacable dels anys i la substitució d'unes formes de vida tradicionals per unes noves condicions materials de subsistència que degraden la bellesa virginal d'una terra nadiua i de tot un món que s'ha esvaït. Tan sols un poeta del temps com John Ford podia fer una pel·lícula com aquesta.



Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette)

Vittorio de Sica (Itàlia, 1948); b/n, 93 minuts.

La pel·lícula conta la senzilla història d'Antonio Ricci, un humil treballador en atur al qual, després de trobar un treball de fixacartells, li prenen la indispensable bicicleta per mantenir la seva ocupació laboral. El robatori de la bicicleta, i la posterior recerca per part de l'infortunat Ricci, amb companyia del seu fill Bruno (Enzo Staiola), del bicicle sotret per tota la Roma deprimida de la postguerra constitueixen l'eix argumental del que es valgué Vittorio de Sica per realitzar, amb una increïble precarietat de recursos i el concurs d'actors no professionals, una de les més extraordinàries obres mestres del neorealisme i de tota la història de la cinematografia mundial. Com molt bé ha escrit Manuel Hidalgo, "l'autèntica clau de totes les emocions que la pel·lícula suscita està en el nin, en el fill, en la seva mirada cap al pare, en la seva condició de testimoni de totes les seves desventures, de la seva vergonya, de la seva pèrdua d'autoestima, la seva sensació de fracàs com a home, com a espòs i com a pare. La relació entre el pare i l'innocent i desolat fill —inoblidable el rostre del petit Enzo

Estaiola— és el nervi central de *Ladron de bicicletas*, el nucli emissor de la tremenda càrrega d'emo-tivitat que ens embarga com a espectadors". Totes les situacions són narrades sempre, en efecte, des dels ulls innocents del petit Bruno que s'obrin a la realitat despietada de la lluita d'un pobre home contra totes les adversitats imaginables i del seu esforç per sortir de la situació, sense donar mal exemple al seu fillet, enmig d'una societat cruel i insolidària. És indubtable que a *Ladri di biciclette* s'hi poden descobrir ecos champlinians (*El chico*, 1921) i també una notòria influència sobre *La vita é bella* de Roberto Benigni (1997).



Los ángeles perdidos (*The Search*)

Fred Zinnemann (USA, 1948); b/n, 105 minuts.

En una de les pel·lícules nord-americanes més influïdes pel neorealisme italià (i en especial per *Paisà* i *Germania anno 0* de Roberto Rossellini), el director Fred Zinnemann narra una història, protagonitzada per Montgomery Clift i pel nin txec Ivan Jandl, a la qual, com a *Germania anno 0* (realitzada un any abans), es mostren descarnadament, encara que no d'una manera tan cruel, els traumes psíquics provocats per la guerra en la població infantil de les ciutats alemanyes assolades pels bombardeigs aliats. La pel·lícula de Zinnemann mostra un col·lectiu d'infants de l'Alemanya ocupada per les forces d'ocupació que han estat colpits anímicament per les vivències bèl·liques recents i se centra en particular en un nin de nou anys que ha perdut la seva mare i roman tancat en un mutisme absolut. La doble recerca paral·lela d'una mare i un fill, ajudats per un jove soldat americà, omple el relat de tendresa, d'emoció i de tensió, en una pel·lícula que conjuga admirablement la sensibilitat poètica amb el realisme més cru. La pel·lícula de Fred Zinnemann, al marge dels seus indubtables mèrits artístics, mereix passar a la història com una de les obres més representatives del tema de les conseqüències de la guerra en la vida del nins que l'han viscuda de prop.



El ídolo caído (*The Fallen Idol*)

Carol Reed (RU, 1948); b/n, 95 minuts.

Sobre la base d'un relat curt de Graham Green, notablement modificat en la seva translació a la pantalla, el director bri-

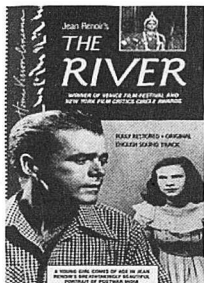
tànic Carol Reed va realitzar una de les seves pel·lícules més destacades. *El ídolo caído* relata la història del descobriment, per part del petit Philip, de la sòrdida conducta de les persones majors a través de la coneixença que arriba a adquirir de la tèrbola vida privada del seu amic adult més admirat: el majordom de l'ambaixada a la qual viu el nin en qualitat de fill de l'ambaixador. La pel·lícula de Reed pot posar-se com a exemple de la curiositat d'una ment infantil per la vida dels adults i la decepció que experimenta en advertir les misèries de tot un món estrany que, fins llavors, li havia estat aliè. Philip (interpretat per Bobby Henrey), a través de l'observació més o menys dissimulada del comportament del seu amic majordom, descobreix els amors clandestins, els hotels de mala nota, la indignitat, les mentides reiterades i la traïció. A partir del moment en què el nin arriba al convenciment que el seu admirat majordom ha assassinat la seva dona quan aquesta ha descobert que s'entenia amb una amant, la pel·lícula es converteix en una mescla d'història d'intriga i de drama psicològic; el drama de la torbació experimentada per un al·lotet que ha gosat guaitar al món privat i *prohibit* de la gent gran.



Los olvidados

Luis Buñuel (Mèxic, 1950); b/n, 80 minuts.

Una història sobre l'existència indigent dels nins dels suburbis de la capital de Mèxic que malviuen a les seves barraques al costat dels cotxes de luxe i a poca distància física dels habitatges més opulents de la classe alta. En el seu exili mexicà, el realitzador aragonès Luis Buñuel ens narra, entre el surrealisme que li era característic i la influència del neorealisme italià (que ell en part criticava), la vida d'aquests petits delinqüents que en molts de casos ni tan sols coneixen qui són el seu pare i la seva mare i que, sense referents morals ni afectius de cap classe, es veuen empesos a realitzar per sobreviure activitats al marge de la llei, perseguits per unes forces de l'ordre que no contempen altra forma d'actuació que no sigui la repressió més violenta. A quasi seixanta anys de la seva realització, el film de Buñuel continua mantenint tota la seva vigència com a pel·lícula testimonial o de denúncia de tots els infants que, a dia d'avui, com per exemple els *meninos da rua* i de les *favelas* de Brasil, encara continuen arrossegant, a tantes ciutats del món, una vida marginal de misèria, maltractes i explotació imposada per unes circumstàncies ambientals absolutament inhumanes.

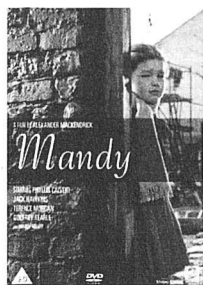


El río (*The River*)

Jean Renoir (RU, Índia, França, 1951);
 technicolor, 99 minuts.

Si la *vall* representa el símbol de tot allò que roman i perdura (encara que només sia en el record), el *riu*, pel contrari, és la representació simbòlica de la fluència del temps, del trànsit, de la caducitat de les coses... Aquesta imatge heraclitiana està latent en la novel·la de Rumer Godden que captivà el realitzador francès Jean Renoir per fer-ne, en la seva adaptació cinematogràfica, una de les elegies més belles de tota la història del setè art. A una plantació índia de jute, ran del Ganges, prop de Calcuta, resideix una família de colons britànics formada per un matrimoni, la seva filla major Harriet (Patricia Walters), de catorze anys, tres germanes més joves i l'entremaliat Bogey, el germà petit. L'arribada del jove i gallard capità John, mutilat de guerra, marcarà, en Harriet i les seves germanes, el pas de la vida infantil al despertar adolescent de l'amor romàntic i a tot un món sensitiu fins llavors no descobert, en una història en la qual la connexió lírica del discórrer de riu amb el transcórrer de l'existència humana és present a cada instant. Rodada amb brillants colors de factura impressionista que evocuen la pintura d'Auguste Renoir, pare del realitzador, *The River* es converteix en una de les mostres més enlluernadores de la història del cinema sobre el tema etern del fi de la innocència, de l'estranyament de si mateix que suposa l'arribada a l'etapa adolescent i també del sentiment de frustració que comporta sovint el pas per aquest període de la vida.

temps de rectificar i salvar el seu matrimoni i la seva filla de danys irreparables. Tot i això, el personatge de Maddalena Cecconi esdevé en representació de tota una forma d'exercir la paternitat/maternitat de tants i tants de pares/mares que han cregut que el seus fillons eren grans promeses en qualque cosa i que estaven destinats a triomfar en el futur com figures destacades de l'esport o de l'espectacle. I, a tal fi, no han estalviat sacrificis per a si mateixos i sovint també sofriments als propis fills. Haurien de veure aquesta pel·lícula. Potser encertin els que diuen que, d'aquesta manera, ens hauríem estalviat molts de *castings* impresentables i molts dels programes-fems de les televisions a l'ús.



Mandy (*Mandy*)

Alexander Mackendrick (RU, 1952); b/n, 87 minuts.

Alexander Mackendrick va realitzar en *Mandy* la primera de les seves tres magnífiques aproximacions al món de la infància —les altres dues serien *Huída hacia el sur* (1963) i l'extraordinària *Viento en las velas* (1965)—. *Mandy* és una de les primeres incursions del setè art dins el món dels infants que sofreixen qualque tipus de deficiència, concretament, en el cas de la petita protagonista (Mandy Miller), una sordera de naixement. Mitjançant el recurs de la càmera subjectiva "en mut", Mackendrick aconsegueix fer entrar l'espectador dins el món de soledat, d'aïllament i d'incomunicació de la nina sorda i muda. Sense concessió a cap tipus de recurs de fàcil sensibleria, *Mandy* és també la història d'un drama familiar i de la rehabilitació d'una nina que, gràcies a les metodologies innovadores d'un professor en educació especialitzada (interpretat per Jack Hawkins), aconsegueix assolir la capacitat de parlar i de comunicar-se. Un brillant exercici d'apropament, per part de Mackendrick, a la psicologia dels infants sords des de la naixença i als seus tractaments reeducatius especialitzats.



Bellíssima (*Bellissima*)

Luchino Visconti (Itàlia, 1951); b/n, 110 minuts.

La gran actriu Anna Magnani, musa del cine de la Itàlia postfascista, dóna vida en aquesta pel·lícula, que tanca l'etapa neorealista de Luchino Visconti, a una mare obsessionada en convertir la seva filleta, al preu que sia, en una estrella infantil del cinema. Impulsada per la seva obsessió i per l'afany de redimir-se de la seva humil condició a través d'un hipotètic triomf de la menuda, Maddalena Cecconi (el personatge interpretat per la Magnani) no arriba advertir fins a quins extrems de vertadera crueltat mental sotmet la petita Maria (Tina Apicella) quan la porta a tots els *castings* dels estudis de la Cinecittà que cerquen descobrir una intèrpret infantil per a una producció que ha de dirigir Alessandro Blasetti. Afortunadament, la mare és capaç de reconsiderar el seu comportament i és a



El pequeño fugitivo (*Little Fugitive*)

Ray Ashley, Morris Engel, i Ruth Orkin (USA, 1953); b/n, 80 minuts.

Little Fugitive és una pel·lícula que roman avui en un oblit immerescut i que és també una petita joia del cinema. Declararen la seva admiració per aquest film i la influència que n'havien rebut realitzadors com Jean François Truffaut i John Cassavetes i fou una pel·lícula que s'exhibia assíduament en els ci-

neclubs espanyols dels anys cinquanta. Avui és una petita obra mestra gairebé de culte i molt difícil d'aconseguir. La pel·lícula, firmada per tres directors independents, narra les peripècies d'un nin de sis anys, Joey Norton (interpretat per Richie Andrusco) que fuig de casa seva convençut que ha causat la mort del seu germà major (el qual li ha gastat la broma pesada de fingir-se difunt) i vaga perdut i desorientat pels espais de Coney Island. La pel·lícula, que fou mereixedora del Lleó de Plata del festival de Venècia, va ser definida per la crítica com una obra de perfecta factura cinematogràfica i es va destacar la qualitat i la bellesa fotogràfica dels seus plans. És, sens dubte, una de les obres del cine nord-americà més clarament influïdes per la estètica neorealista italiana.



La noche del cazador (*The Night of the Hunter*)

Charles Laughton (USA, 1955); b/n, 93 minuts.

Una de les pel·lícules més extraordinàries i insòlites de tota la història del cinema, una obra absolutament genial que va ser l'única que va firmar l'actor Charles Laughton com a realitzador a partir de la novel·la homònima (i també extraordinària) de l'escriptor Davis Grubb. Cap altra pel·lícula ha superat aquesta en la plasació d'un onirisme més pur, més bell, més líric i, ensems, més absolutament aterridor; cap altra ha aconseguit, com el film de Laughton, plasmar en imatges la atmosfera opressiva i anginosa dels terrors fonamentals dels contes infantils, tan propers sempre al dens territori dels somnis; cap altra ha superat tampoc *The Night of the Hunter* en la seva aproximació als temors soterrats de la infantesa nascuts dels conflictes emocionals de les seves relacions afectives amb el adults. Tot un món de mites antiquíssims (Edipo, Moisès, el naixement de l'heroi...) i un sens fi de temes, motius, imatges i símbols de contes de fades universals conflueixen en aquesta pel·lícula que conta la persecució nocturnal, al·lucinada i implacable de dos germans petits, John i Pearl (de deu i cinc anys respectivament), interpretats per Billy Chapin i Sally J. Bruce, per part d'un padastre malvat que personifica tot el repertori dels perseguidors més cruels i acarnissats dels vells contes: l'ogre malvat, el llop ferotge, l'home del sac... Tot el misteri del bosc, de la nit, del riu —que són el bosc, la nit i el riu dels contes de fades i dels éssers que els habiten— són presents en aquesta història ambientada en el temps de la Gran Depressió a l'oest mitjà del Estats Units i que és possiblement la millor pel·lícula que s'ha fet mai sobre l'ànima profunda de la infància. Remet el lector interessat al meu llarg

estudi sobre aquesta pel·lícula en el quart capítol (*La nit del caçador, en el cor de les tenebres*) del meu llibre *La placenta dels somnis*.



Mi tío Jacinto

Ladislao Vajda (Espanya, 1956); Bb/n, 87 minuts.

El notable realitzador d'origen hongarès Ladislao Vajda, que havia fet amb *Marcelino pan y vino* (1954) una de les més belles aproximacions al candor infantil que ha donat mai el setè art, duugué també a terme altres incursions en el món de la infantesa en pel·lícules posteriors. *Mi tío Jacinto* n'és una, com també ho són *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957) i l'excepcional *El cebo* (1958). Poc després de l'èxit de *Marcelino*, que captivà els espectadors de més de mig món, rodà aquesta excel·lent pel·lícula que és *Mi tío Jacinto*, amb el mateix actor infantil Pablito Calvo, convertit ja en una estrella del cinema a escala internacional. Aqueixa segona pel·lícula amb el petit actor, que narra les desventures d'un torero ja vell i fracassat, interpretat per Antonio Vico, i del seu nebotet, el petit orfe Pepote, que viu amb el seu oncle a una *chabola*, en un suburbi madrileny, en condicions d'extrema indigència, és un dur retrat de l'Espanya i de la seva capital a mitjans dels anys cinquanta. En certa manera, *Mi tío Jacinto* ve a ser com una espècie de contrapunt amarg de *Marcelino pan y vino*, tota vegada que alguns dels actors que interpretaven els frarets franciscans encantadors que agombolaven el petit Marcelino, apareixen aquí com a personatges relacionats amb els baixos fondos, la truaneria i la petita delinqüència d'un inframón de picaresca i marginació contemplat per la mirada innocent i alhora espavilada d'un nin de vuit anys. A *Mi tío Jacinto* s'hi poden descobrir ressonàncies de pel·lícules com *El chico* de Charles Chaplin (1921) i *El campeón* de King Vidor (1931), però la seva influència més clara prové del neorealisme italià i, sobretot, de *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica (1948).



Mala semilla (*The Bad Seed*)

Mervyn LeRoy (USA, 1956); b/n, 129 minuts.

Sobre la base d'una obra teatral de Maxwell Anderson (que, al seu torn, provenia d'una novel·la de William March), Mervyn LeRoy va rodar aquesta inquietant pel·lícula que es pot dir vingué a inaugurar l'aparició en el cinema dels infants diabòlics, els quals, a partir d'aquest film de la Warner Bros, es faran presents, de cada vegada amb major freqüència, a les pantalles de cine. La petita Rhoda Penmarck,

de vuit anys d'edat, interpretada per Patty McCormack, es converteix per dret propi, amb aquesta pel·lícula de Mervyn LeRoy, en un dels infants més perversos i odiosos de tota la història del setè art. Rhoda és una nina adoptada que, sota un aspecte encantador i a primera vista angelical, amaga tota la polimorfa perversitat que un infant pot arribar a albergar. La nina en qüestió és una petita mentidera compulsiva, una criatura envejosa, simuladora, egoista, gelosa i capaç de fer qualsevol cosa per tal d'aconseguir els seus objectius. Fins i tot matar de la manera més freda i calculada. Tota una esgarrifant personalitat de patologia precoç que planteja qüestions sobre la possible etiologia hereditària dels comportaments delinqüents enfront al paper de l'ambient i de l'educació. A partir d'aquesta pel·lícula, el món infantil començarà a ser tractat en el cinema com a territori possible de terrors més o manco morbosos i amb enfocaments de caràcter més o menys freudià. De *The Bad Seed* s'arribaren a rodar tres finals diferents. Finalment, la productora va imposar el més suau i acomodaticí. A Espanya, la censura la prohibí.



El puente (*Die Brücke*)

Bernhard Wicki (RFA, 1959); b/n, 105 minuts.

Quan la societat de la República Federal vivia encara sota el shock del conflicte bèl·lic recent i de la desfeta del nazisme, el director austríac Bernhard Wicki va rodar aquesta pel·lícula que narra la història de la defensa d'un pont sobre un riu per part d'un grup de set al·lotets reclutats com a soldats a les acaballes de la II Guerra Mundial. L'any 1945, quan l'Alemanya nazi era una desfeta i les forces aliades és trobaven ja a les portes dels centres neuràlgics del poder hitlerià, varen ser cridats a files tots els adolescents i preadolescents que eren capaços d'aguantar un fusell a les mans amb la consigna de defensar la pàtria fins a l'extrem a sacrificar la vida si era precís. *Die Brücke* conta un fet real i es basa en la novel·la homònima i autobiogràfica de Manfred Gregor, un dels escassos supervivents d'aquell dramàtic episodi. Set al·lots d'un petit poble bavarès, educats dins els esquemes ideològics de l'Alemanya nazi, són arrabassats de les aules escolars per ser enviats al front de batalla on el més segur és que hi trobin la mort. El seu professor intercedeix per ells i aconsegueix que un vell oficial se'n compadeixi. L'oficial, bona persona, conscient que la guerra ja està perduda, en lloc de destinar-los a la primera línia de foc, els encarrega, per salvaguardar les seves vides, la defensa d'un petit pont, en teoria sense cap valor estratègic. El que ignoren tots és que les primeres forces d'ocupació entraran, precisament, per aquell indret. La pel·lícula té molt d'interès per veure com es comporten

inicialment els membres d'aquella quadrilla d'al·lots educats dins la mística totalitària de la "Gran Nació Alemanya" i de quina forma evoluciona el seu comportament al llarg dels fets que es van succeir.



Los cuatrocientos golpes (*Les quatre cents coups*)

Jean François Truffaut (França, 1959); b/n, 95 minuts.

La història del nin de dotze anys Atoine Doinel, interpretat per Jean-Pierre Léaud, és la crònica amarga d'una infància marginal, d'una soledat infantil, d'un desemparament i un desarrelament familiar en el marc d'un París i una França retratats amb duresa per François Truffaut. Antoine Doinel, fill d'una mare fadrina que el va concebre de mala gana i es casà posteriorment amb un home del qual no estava enamorada, experimenta la solitud que significa viure com una nosa a la seva pròpia llar. Tot i que el seu padrastre és una persona de bon tremp que tracta el fill adoptiu molt millor del que ho fa la mare (la qual, segons descobreix el nin, enganya el seu marit amb un amant), Antoine intueix que no trobarà mai el seu lloc a l'aspre món en el qual li ha tocat viure. La llar familiar és inhòspita, l'escola municipal a la qual assisteix ho és tant o més i els mestres que la regenten semblen persones frustrades i sense capacitat de dispensar un tracte mínimament cordial als escolars. Tampoc és millor la imatge que es dona dels serveis judicials i dels burocratitzats servicis assistencials de psicòlegs i psiquiatres que s'ocupen dels nins "inadaptats". I no en parlem ja de l'internat juvenil de reeducació al qual anirà a parar l'al·lot per mor del seu mal comportament i de les ganes que té la seva mare de llevar-se'l de davant. A la vista de tot això, Antoine s'escaparà del correccional i, com una afirmació se si mateix i de la seva llibertat, fugirà cap a la mar... *Les quatre cents coups* està considerada com a la primera pel·lícula que va donar a conèixer el cinema francès de la denominada *nouvelle vague* i François Truffaut hi manifesta un interès pel món de la infantesa que també palesaria en films posteriors.



El milagro de Ana Sullivan (*The Miracle Worker*)

Arthur Penn (USA, 1962); b/n, 103 minuts.

Obra mestra d'Arthur Penn, sobre la història real d'Hellen Keller, sorda i cega des dels divuit mesos

a conseqüència d'una malaltia greu. Portada a la pantalla a partir de l'obra teatral de William Gibson, que fou també autor del guió amb col·laboració de la pròpia Hellen, rescatada de les tenebres gràcies a la tenacitat d'Ana Sullivan, la mestra que es feu càrrec de la nina quan aquesta tenia set anys, *The Miracle Worker* és també una obra magistral des del punt de vista de la psicologia i la reeducació d'una deficient sensorial. Quan Ana Sullivan arriba a casa dels Keller, amb la difícil comesa d'intentar treure la ment de la menuda —l'ànima, deia la mestra— de l'abisme de silenci i de fosca dins el qual es trobava submergida, la petita Hellen era poca cosa més que un petit animaló malcriat que no havia desenvolupat més que un limitat sistema de signes de comunicació rudimentària d'allò que Pavlov en deia "primer sistema de senyals" referits a necessitats immediates, que la nina expressava toscament. Aquest "primer sistema de senyals" és un repertori d'imatges concretes relacionades amb coses també concretes i constitueix el nivell en el que opera la intel·ligència purament animal (i que en el cas d'Hellen Keller es reduïen forçosament a imatges de caràcter tàctil, olfatiu i gustatiu). La limitació sensorial havia impedit a Hellen assolir el "segon sistema de senyals" que és la base de la intel·ligència humana i que es forma a partir de les representacions mentals i universals expressades pels conceptes abstractes, els quals són el nivell operatiu d'una intel·ligència superior, reservada, en exclusiva, als éssers humans. Tota la tasca d'Ana Sullivan se centrà en aquesta finalitat: obrir, com a punt de partida, la ment de la seva pupila, a través del sistema de signes tàctils sobre la palma de la mà (que és el codi comunicatiu dels sords i cecs), a un primer concepte abstracte capaç d'universalitzar tot un repertori d'experiències concretes. Per exemple, la paraula *aigua*, com a nom d'un concepte universal que engloba l'aigua de la font, la que Hellen beu quan té set, la del riu, la de la pluja... En un dels finals més bells de la història del setè art, Helen comprèn, a la fi, que hi ha un nom o signe abstracte per a cada cosa, per a cada experiència, per cada sentiment. Hellen Keller, que morí a una edat avançada, arribà a dominar tres idiomes pel sistema Braille, escrigué, entre vèries obres més, la història de la seva vida i visqué acompanyada de la seva professora per espai de quaranta-set anys.



Ángeles sin paraíso (*A Child is Waiting*)

John Cassavetes (USA, 1963); b/n, 102 minuts.

La pel·lícula de Cassavetes és una de les millors de tota la història del cinema sobre la infància subnormal.

Tot i que el cineasta independent que era el magnífic actor i director John Cassavetes renegà de les

imposicions i interferències de què havia estat objecte el seu treball per part del productor Stanley Kramer, el cert és que *A Child is Waiting* mereix una consideració crítica molt superior a la que gaudeix actualment. En una institució per a infants disminuïts físicament i/o psíquicament, que dóna cabuda a subnormalitats de molt distint signe (síndrome de Down, paralítics cerebrals, retardats mentals d'etiologia diversa...), és internat pels seus pares el petit Reuben, un nin d'aparença física normal però de debilitat mental acusada. El film de Cassavetes exposa una actitud de rebuig per part d'un pare que no accepta de cap manera la subnormalitat del seu fill i l'angoixa d'una mare que veu que el nin no progressa com un infant normal. El sentiment de soledat i abandonament del petit Reuben, que cada diumenge espera en el seu col·legi la visita d'uns pares que no arriben mai, i el conflicte entre la sobreprotecció de què és objecte per part d'una professora de música (Judy Garland) i la pedagogia implacablement realista marcada pel director del centre (Burt Lancaster) perfilen un dur i commovedor melodrama que té la virtut de reflectir tota la problemàtica que comporta la subnormalitat infantil i tot el repertori possible d'actituds paternes davant aquest drama familiar. Les seqüències finals i la increïble interpretació de nins realment disminuïts que hi aconsegueix John Cassavetes són vertaderament portentoses.



El señor de las moscas (*Lord of the Flies*)

Peter Brook (RU, 1963); b/n, 92 minuts.

Una trentena d'escolars d'un col·legi britànic salven la vida en el forçós aterratge d'un avió en una illa deserta. Aquest és el punt

de partida de la famosa novel·la de William Golding, traslladada a la pantalla en una adaptació de Peter Brook, considerada per molts superior al mateix original literari. Els escolars, d'edats compreses entre els set i els catorze anys aproximadament, es veuen en la necessitat d'organitzar la seva convivència mentre romanen a l'expectativa d'un salvament que es cansen d'esperar. Aviat afloraran dos tipus de posicions: la dels partidaris d'establir un orde i unes regles racionals i la dels que imposen la brutalitat de "la llei del més fort". Com que són aquests darrers els qui acaben per establir la seva hegemonia, la conducta de la majoria dels naufragats degenerarà en tota una sèrie de comportaments primitius, salvatges i tribals, com una forma de regressió a la barbàrie i a la irracionalitat prèvies a tota forma de civilització. Golding havia retratat a la seva novel·la una visió negativa de la naturalesa humana que Peter Brook recull perfectament.

Realment, ens trobam a les antípodes dels plantejaments rousseauians sobre la bondat innata l'home en aquesta visió pessimista i cruel de la condició de l'ésser humà. Cal destacar que el nin que interpreta el paper de Piggy, un al·lotet acomplexat per la seva obesitat i la seva miopia, que de qualque manera representa la "veu de la raó" i que serà la víctima propiciatòria de totes les vexacions i brutalitats imaginables, és un dels rostres infantils més entenedors que ha passat mai per les pantalles. *Lord of the Flies* va ser objecte d'un remake, dirigit per Harry Hook l'any 1990, molt inferior a aquesta versió de Peter Brook.



A las nueve cada noche (*Our Mother's House*)

Jack Clayton (RU, 1967); color, 111 minuts.

Jack Clayton ja havia portat a terme l'any 1961 una primera aproximació al món dels aspectes perversos de la infantesa amb la que fou l'obra millor de la seva carrera: *The Innocents* (exhibida a Espanya amb el ridícul títol de *¡Suspense!*). Cal dir no obstant que *The Innocents*, més que centrar-se en la psicologia infantil pròpiament dita, ho feia en la d'una institutriu neuròtica i reprimida (Deborah Kerr) que distorsionava la percepció de la realitat i en feia víctimes els infants confiats a la seva tutela. No és el cas de *Our Mother's House*, que sí que se centra en la psicologia de la infància situada en una situació límit. Els set germans Hook, després de la mort de la seva mare a conseqüència d'una llarga malaltia i davant la perspectiva intolerable de ser internats en un orfenat (puix fa anys que no se sap res del seu pare), decideixen enterrar en el jardí de la pròpia casa la mare difunta i aparentar que continua viva i prostrada al llit. Liderats per Elsa, la germana major (Pamela Franklin), la mateixa actriu infantil protagonista de *The Innocents*, els nins fan vida normal, van a l'escola i fingeixen davant els veïns que tot continua igual. Intenten perpetuar la situació paradisiàca de quan la mare vivia i, cada vespre, a les nou en punt, porten a terme una sessió d'espiritisme, dirigida per Elsa, amb la qual es comuniquen amb la mare morta. La situació canvia quan, impensadament, apareix el pare, que ve a amenaçar-ho tot *Amb Our Mother's House*, probablement la millor pel·lícula de Clayton després *The Innocents*, se'ns mostra un altre cop, com tantes vegades ha fet el cinema, el costat més obscur d'un món infantil que, lluny de ser aquest territori sempre contemplat com un lloc de candors i d'innocències, és possiblement l'etapa més misteriosa de la vida humana.



El pequeño salvaje (*L'enfant sauvage*)

Jean François Truffaut (França, 1970); b/n, 85 minuts.

La vertadera història de l'infant salvatge descobert en el sud de França, a la regió de l'Aveyron, fou portada a la pantalla per François Truffaut amb aquesta notable pel·lícula. L'any 1800, a la dita regió francesa, un infant de devers onze anys vagava abandonat des de no se sabia quan (aparentment, des de ben menut) pels frondosos boscs de la contrada. Quan fou capturat, anava completament nu, caminava de grapes com un animal, s'enfilava als arbres amb una agilitat felina, bevia en els rierols i s'alimentava d'agllans i d'arrels que cercava afanyosament. Sobre aquest al·lotet, al qual donaren el nom de Víctor, es desenvoluparen tota classe d'hipòtesis i especulacions. Segons alguns, l'estat d'animalitat en què es trobava el nin venia a donar un mentis rotund a les tesis rousseauianes de la beatitud natural de l'home en estat salvatge i posteriorment corromput per la civilització; segons altres, el fet que no s'adaptàs mai a la societat humana i que sempre semblàs enyorar el seu primitiu estat silvestre venia a abonar les tesis de Rousseau. En tot cas, els teòrics de la Il·lustració venen en Víctor la confirmació de la seva creença que l'home no era res sense una societat que el modela i l'humanitza. Però el més interessant de tota la història de Víctor va ser el fet que Jean Itard, un metge i pedagog de vint-i-sis anys especialitzat l'ensenyament se sord-muts, es lliuràs en cos i ànima a la seva educació; un procés del qual en deixà testimoni escrit amb una obra que conta l'evolució de Víctor des de l'animalitat en què fou trobat a formes humanes d'actuar, de sentir i de pensar. Jean Itard, en la seva feina amb sord-muts i en la tasca de reeducar Víctor, fou creador de moltes tècniques pedagògiques que després inspirarien a Maria Montessori, una de les grans teòriques de l'Escola Nova. Bona part d'aquestes tècniques i recursos es poden veure a *L'enfant sauvage*, interpretada pel mateix Truffaut en el paper del doctor Itard i per Jean Pierre Cargol en el del petit Víctor.

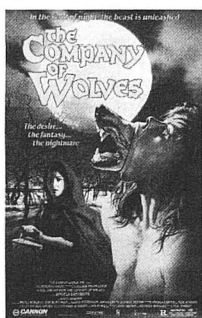


El otro (*The Other*)

Robert Mulligan (USA, 1972); color, 108 minuts.

The Other és sens dubte, ahora que una altra pel·lícula magistral de Robert Mulligan, un dels films més terrorífics de tota la història del setè art. Entre el psicoanàlisi

i la parapsicologia, aquest retrat d'una ment infantil diabòlicament esquizofrènica és una atroz transposició al terreny de la infantesa de l'immortal tema dels desdoblaments malignes de la personalitat. Contribueix encara més al clima de terror el fet que *The Other* estigui filmada amb una fotografia de colors lluminosos i en el marc bellíssim d'una idíl·lica granja familiar envoltada de paisatges esplendorosos que en res s'acosten als escenaris més convencionals del gènere fantàstic-terrorífic. No hi ha fosca ni soterranis llòbrecs ni corredors obscurs ni galfons que grinyolen ni res que s'hi assembli. En tot cas, els laberints retorçuts i tenebrosos es troben en la ment traumatitzada d'un nin predisposat a la reacció psicopatològica. En aquesta història procedent d'una novel·la de l'actor Tom Tryon, tan insuperablement portada a la pantalla per Robert Mulligan com abans ho havia fet amb *To Kill a Mockingbird* de Harper Lee, l'espectador de la pel·lícula percep gradualment, en una perfecta dosificació d'un pànic que arriba a fer-se insuportable, com en les aventures i jocs infantils aparentment innocents dels dos germans bessons (d'uns deu anys d'edat) Niles i Holand Perry, interpretats pels també bessons Chris i Martin Udvarnoki, hi glateix una insània larvada que arribarà a esclatar incontenible, no sens haver deixat abans en el camí tres assassinats, una mutilació, un suïcidi i un parricidi hàbilment camuflat sota l'aparença d'un accident. Cinema i terror en el seu estat més pur en una pel·lícula vertaderament genial.

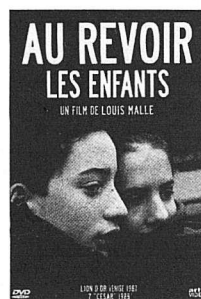


En companyia de lobos (*The Company of Wolves*)

Neil Jordan (RU, USA, 1984); color, 95 minuts.

Va ser la pel·lícula que donà a conèixer mundialment el nom del realitzador irlandès Neil Jordan. *The Company of Wolves* és un interessantíssim film del gènere fantàstic inspirat en els relats curts d'Angela Carter, bona part dels quals versen sobre una interpretació "adulta", intencionadament psicoanalítica, dels més clàssics contes infantils de la tradició oral. Ens trobam doncs davant una lectura freudiana —i molt influïda també per El llenguatge oblidat d'Erich Fromm i per la famosa obra de Bruno Bettelheim sobre el psicoanàlisi dels contes de fades— que combina el conte de Caperutxeta vermella de Charles Perrault amb les velles llegendes de la ruralia europea sobre els licàntrops o homes-llop. L'entrada a la pubertat, amb l'experiència de la primera menstruació, fa que aflorin a la ment de la joveneta Rosalleen (Sarah Patterson) els contes de la seva infantesa, especialment el de Caperutxeta, amb tots els seus significats psico-profunds.

A partir d'aquí la pel·lícula es converteix en la bellíssima (i a vegades terrorífica) recreació de tot un repertori de les imatges que els somnis i els contes tenen en comú. Arran de la seva experiència menstrual, Rosalleen s'endinsa en un món oníric en el qual els vells contes de l'àvia retornen en forma de malsons. En els seus somnis i fantasies veu com la seva germana major es destrossada per un manada de llops i això fa que acudeixi a sol·licitar l'ajuda de l'àvia (Angela Landsbury) que li aconsella que "mai per mai es desviï del camí recte per penetrar dins bosc i que s'aparti de tot home en el qual les dues celles s'ajuntin en una sola". La ment de Rosalleen es submergeix així en un món fantàstic que recrea tot l'univers de les il·lustracions dels contes de fades de la més conspicua tradició centreeuropea, un univers de símbols en el qual el vermell representa la sang de la menstruació i d'un possible desflorament, l'arbre és un clar símbol fàl·lic, l'eriçó una representació del sexe femení, el niu amb tres ous un símbol de la fertilitat i el llop o el licàntrop la imatge d'una temuda brutalitat en les relacions sexuals i de l'animalitat que l'home (el mascle), als ulls de la púber, porta dintre.



Adiós, muchachos (*Au revoir les enfants*)

Louis Malle (França, Alemanya, Itàlia, 1987); color, 103 minuts.

Au revoir les enfants recull una història real, viscuda pel propi director Louis Malle quan aquest, a l'edat d'onze anys, es trobava intern en un col·legi catòlic francès, regentat per pares jesuïtes, a la ciutat de Fontainebleau, en el fred hivern de 1944 i a les darreries de l'ocupació alemanya del país gal. Els esdeveniments que visqué llavors el petit Louis Malle el colpiren de tal forma que ja des del començament de la seva carrera com a realitzador, quan no tenia més de vint-i-cinc anys, figurava entre els seus projectes immediats la filmació d'aquestes experiències. Sentia la necessitat de contar aquells fets de la seva infantesa, però no gosà de dur a terme aquest propòsit fins molt més tard, trenta anys després i quan ja portava dirigides setze pel·lícules. I ho va fer de manera brillant, perquè *Au revoir les enfants* és vertaderament una gran obra cinematogràfica. Gaspard Manesse és el petit actor que dona vida a Julien Quentin, el protagonista d'una pel·lícula que retrata a la perfecció la vida quotidiana dels interns d'un col·legi religiós de l'època. Tot el que ocorre és vist des del punt de vista d'aquest al·lot d'onze anys, alter ego del propi Malle: la vida rutinària del centre docent amb totes les seves practiques escolars i religioses, les classes, els espais, els jocs, les excursions, els entreteniments... Un bon dia, ja avançat el curs, s'integren a l'internat tres nous alumnes, que s'in-

corporen a grups diferents; un d'ells, de nom Jean Bonnet (Raphael Fejto), a la mateixa aula de Julien. A través d'una sèrie d'inusuals comportaments del seu nou company, Julien descobreix que Jean Bonnet, amb el qual l'arriba a unir una ferma amistat, és un al·lot jueu i que, tant ell com els altres dos alumnes ingressats el mateix dia, es troben amagats en el col·legi catòlic, sota la protecció dels jesuïtes (i especialment la del pare prefecte) per tal de ser salvats de la persecució nazi. Però un gèlid dia de gener, la Gestapo entra en el col·legi brutalment. Algú ha delatat la presència dels nins jueus, camuflats entre l'alumnat catòlic. Davant tots els escolars, la Gestapo se'n porta els tres nins i el prefecte d'estudis, el seu principal protector. "Au revoir les enfants", fou la frase que digué el sacerdot quan s'acomiadà de tots els seus alumnes, formats en el pati del col·legi, abans de partir detingut juntament amb els tres nins jueus. Mai més es tornà a saber res de cap dels quatre. La pel·lícula acaba amb la veu en off de Julien Quentin/Louis Malle: "Han passat més de quaranta anys, però fins el moment de la meua mort recordaré cada segon d'aquell matí de gener".



El pequeño Tate (*The Little Man Tate*)

Jodie Foster (USA, 1991);
color, 106 minuts.

En rares ocasions s'ha acostat el cinema a la problemàtica dels infants intel·lectualment superdotats. *The Little Man Tate*, dirigida per l'actriu Jodie Foster (protagonista també, en el paper de mare, de la seva pròpia pel·lícula), té el mèrit d'haver sabut tractar aquest tema amb indubtable encert. ¿Quins són, en principi, els conflictes que es presenten en la vida d'un infant que molt precoçment comença a donar mostres d'una intel·ligència excepcional? Els problemes dels nins superdotats, com és el cas del petit Fred Tate (interpretat per Adam Hann-Byrd), són el d'avorri-se mortalment a l'escola degut a la seva capacitat d'aprendre a una velocitat molt superior a la dels seus companys d'aula, provocar el rebuig dels condeixebles a causa de la seva manifesta superioritat, experimentar-se a si mateix com un ser estrany i inadaptat a la circumstància i, sobretot, trobar-se davant el perill de perdre els bells anys de la infantesa pel fet de ser, com indica el propi títol original de la pel·lícula de Jodie Foster, no res més que un "petit home" abans d'haver estat un simple nin. El preu a pagar pel fet de ser un nin amb una ment privilegiada és el de sentir-se massa aviat adult i també, en moltes ocasions, l'experiència d'una gran soledat. Fred Tate, fill d'una mare fadrina, a l'edat de set anys ja toca meravellosament el piano, és un geni de les matemàtiques, escriu poesia i manifesta una aptitud excel·lent en les arts plàstiques. La mare de

Fred és perfectament conscient del problema que se li planteja: que el seu fill tingui, per una banda, l'educació especialitzada que li correspon per tal de treure el màxim èxit a la seva dotació intel·lectual i, per altra, que no deixi de sentir-se com els altres infants normals amb l'entorn lúdic i afectiu que com a nin igualment li pertoca. *Little Man Tate* exposa una manera d'afrontar aquest difícil repte.



El Bola

Archeró Mañas (Espanya,
2000); color, 88 minuts.

El segle XX, que tants denominaren "el segle del nin", no ha desterrat per desgràcia de la vida infantil els maltractes físics dintre de l'àmbit de nucli familiar. Acabam aquesta relació de pel·lícules —a la qual són tantes les infàncies dissortades que hem tingut ocasió de veure que qüestionen l'optimista denominació de "segle del nin" atorgada al segle passat— amb aquest drama urbà d'Archeró Mañas, que s'atreu a afrontar un tema tan espinos en la seva primera obra com a realitzador. Dissortadament, en el mateix tall entre dos segles, se'ns apareix altra volta a la pantalla de cine un rostre tan commovedor com el de tants altres nins que hi hem vist desfilar: el d'aquest al·lotet de dotze anys, Pablo "el Bola", interpretat per Juan José Ballesta, com a testimoni i denúncia d'una situació que encara no ha canviat. "El Bola" viu en el si del que avui en diríem una "família disfuncional", formada per un pare frustrat i violent, amargat per la pèrdua del fill major (mort abans del naixement de Pablo), una mare submissa i atemorida, que no gosa plantar cara a l'espòs quan aquest castiga físicament el fill en els seus habituals i injustificats accessos d'ira, i una vella àvia que pateix demència senil. Dins aqueix entorn sòrdid, a la perifèrica barriada madrilenya d'Entrevías, transcorre la vida de Pablo, anomenat amb el sobrenom de "El Bola" perquè, en els arriscats jocs que com a forma d'evasió practica amb la seva colla d'amics a les vies dels trens (on temeràriament s'hi arriben a jugar la vida), sempre porta com a talismà un boll d'acer. Pablo és simpàtic i extrovertit, però davant segons quins nins s'avergonyeix de la manera de ser de la seva família i del tracte que en rep. La vida de Pablo canvia quan coneix Alfredo, un nin que arriba a la barriada i del qual es fa amic. Quan coneix la família del seu nou company, a la qual se sent acollit com un fill, té ocasió de descobrir un àmbit familiar totalment distint al seu; una família normal, de pares afables i educats, capaços de dispensar l'amor, la seguretat i l'acceptació que tot fill necessita i que ell mai no ha gaudit. Això li donarà forces per enfrontar-se al seu progenitor i per fugir de casa seva per a sempre. ■