

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Jean-Pierre Melville ante el espejo

Autor/es:
Torres, Sara

Citar como:
Torres, S. (1993). Jean-Pierre Melville ante el espejo. Nosferatu. Revista de cine. (13):4-11.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40868>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Jean-Pierre Melville
en *Deux hommes dans
Manhattan* (1959)



Jean-Pierre Melville ante el espejo

Sara Torres

En la historia del cine conocemos a más de una heroína y sin duda a varios héroes marcados por el odio. Pero el personaje del que ahora vamos a hablar, Jean-Pierre Melville, estuvo desde siempre marcado más bien por el amor: amor ante todo hacia el universo simbólico de la literatura y del cine de los Estados Unidos de América, de los cuales tomó muchas pautas de su arte: su gusto por el riesgo violento de los héroes solitarios, los meandros de la amistad viril sellada por el combate entre la lealtad y la traición, las sórdidas tramas gangsteriles, los coches

que derrapan y los neumáticos que chirrían durante las persecuciones de madrugada... Por tomar, hasta su nombre lo tomó de un gran creador literario de la orilla oeste del Atlántico.

Pero también compartió muchas de las fascinaciones y bastantes de los trucos de los directores americanos. Para empezar, su visión realista de lo imprescindible que resulta para quien desea ser popular ante grandes masas un sabio manejo de la publicidad en torno al nombre propio e incluso a la figura distintiva que uno intenta vender a los demás. El gran sombrero tipo Stetson

y las gafas oscuras se convirtieron en una especie de logotipo de su perfil, que sirvió para distinguirlo de sus colegas franceses y subrayar su parentesco con los grandes directores yanquis que más admiraba. Pero así mismo adoptó muchos modos del Hollywood dorado, el gusto por la exhibición de la fortuna que se complace en impresionantes Rolls-Royce blancos (en cuanto pudo se compró uno), la veneración de todo lo que fuese *glamour*, exceso y derroche de dinero o de salud. También cultivó la admiración por las grandes estrellas, animales cinematográficos lujosos y casi frágiles: se

empeñó en encontrar en Jean-Paul Belmondo o Alain Delon los replicantes ideales de vacas sagradas como Clark Gable, Cary Grant o Bogart. Melville no sólo intentó hacer cine "a la americana", sino ser en todo lo posible un director "a la americana". Desdeñó convertirse en una figura intelectualoide, pese a haber apadrinado el movimiento más intelectual del cine francés de la posguerra, la *nouvelle vague*, y prefirió dejarse confundir con algún rudo profesional de *western*. Incluso llegó a decir que todo el buen cine no puede ser más que una especie de *western*, lo que debió poner nervioso a más de uno por entonces y desde luego hoy le ganaría las peores antipatías de un Jack Lang y otros defensores de la "identidad" francesa amenazada por las multinacionales. Escuchémosle: "*No he podido remediar demostrar un poco mi fascinación por el western. Es difícil hacer otra cosa que westerns. El western es el cine, es la forma más perfecta de espectáculo cinematográfico*".

Sin embargo, no debe creerse que Jean-Pierre Melville fuese un simple imitador de los modos y maneras del buen cine americano ("*el buen cine americano, esa redundancia*", como decía Michel Foucault) sino que quizá fue el director con voz más inconfundible y propia de toda su generación. Una cosa es que le gustase el cine del otro lado del Atlántico y otra que cultivase desvergonzadamente el *pastiche*. Por el contrario, sus primeras películas pertenecieron a un género que pudiéramos llamar cine intelectual, de corte literario, incluso cine poético. "*Por aquel entonces* -dijo luego Melville hablando de sus comienzos- *no me disgustaba la poesía en el cine ni me asustaba. Fue luego cuando comprendí que puede llegar a ser peligrosa*". En cualquier caso, ni **Le Silence**

de la mer (1947), ni **Los niños terribles** (*Les Enfants terribles*, 1950) ni **Quand tu liras cette lettre** (1953), es decir, ninguna de sus películas hasta **Bob le Flambeur** (1955) tuvieron nada que ver -al menos explícitamente- con géneros como el *western* o el cine negro, los más admirados por Melville, con especial predilección por el *western* pues llegó a decir que "*todos mis guiones originales sin excepción son westerns transmutados*". Por supuesto nos referimos al *western* o al cine negro clásicos, de cámara digamos distanciada y objetiva. Su horror por los primerísimos planos y hasta por el exceso de primeros planos le hizo poner pegas incluso a directores que le gustaban, como Hitchcock, y rechazar la nueva película del oeste propugnada por Sam Peckinpah, especialmente dos de sus obras más famosas, **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*, 1969) y **Mayor Dundee** (*Major Dundee*, 1965).

De Grumbach a Melville

Su verdadero apellido, como ya hemos indicado, no fue Melville sino Grumbach. Es un apellido típicamente judío y que Jean-Pierre cambió mucho antes de pensar en dedicarse al cine, durante su juventud, cuando luchó en la resistencia anti-hitleriana. ¡Incluso fue condecorado por méritos militares bajo el nombre del autor de *Moby Dick*! Según cuenta, no fue sin embargo la historia de la gran ballena blanca (que por entonces aún no había traducido magistralmente al idioma francés Jean Giono) su libro preferido de Hermann Melville, autor al que admiraba junto a los otros dos grandes talentos literarios americanos del siglo pasado, Edgar A. Poe y Jack London. El libro de Melville que más le había impresionado era *Pedro o las ambigüedades*, una de sus obras menos co-

nocidas y más turbias, en las que se plantea de modo un tanto confuso pero impactante una trama incestuosa. La preferencia por esta novela del escritor americano no es casual: muestra la faceta oscura y también ambigua del mismo Jean-Pierre Melville, sus propias complejidades sexuales quizá nunca del todo asumidas, que su cine apunta pero nunca se decide a desvelar. Quizá ello explique su fama de hombre excesivamente arrogante, secreto, solitario y quizá también demasiado púdico. Una especie de samurai cinematográfico como el gángster que él reflejó en sus películas...

Grumbach-Melville había nacido en París, el 20 de octubre de 1917. Su familia eran judíos alsacianos que provenían de Delfort, villa que hoy incluso tiene una calle que lleva su nombre. La madre era judía practicante, mientras que el padre y el tío tenían ideas socialistas: el primero llegó a tener un cargo en el partido y el segundo fue redactor de su periódico. Antes de llegar al cine, la fascinación de Jean-Pierre fue el espectáculo. En contra de lo que parecen creer algunos de sus estudiosos, no pensemos que el director nació cinéfilo: llegó a serlo a partir de su interés devoto por otras formas de arte narrativo. Según él mismo cuenta "*me acerqué al espectáculo en mi primera infancia por la lectura de obras de teatro -ilustradas con fotos- que entonces se publicaban en la colección La Petite Illustration. Después, me sentí atraído por el circo. Más tarde, el music-hall... ¡Eso sí que era espectáculo! El music-hall era algo perfecto. En esa época me interesaba mucho más que el cine porque poseía también la palabra y la música. Por lo mismo, el teatro me interesaba porque tenía lenguaje. El cine ocupaba para mí la tercera posición. Cuando yo iba al cine por la tarde en mi barrio era*

*evidentemente para ver un film mudo, y yo me sentía terriblemente frustrado. Por fin un film me marcó realmente: fue **White Shadows in the South Seas**, de Van Dyke y Flaherty, donde se pronunciaban las primeras palabras jamás dichas en la pantalla: '¡Civilización, civilización!'. Fue en 1928, bastante antes de ver **The Jazz Singer**".*

Su primer contacto con la imagen móvil se debió sin duda a la Pathé Baby que le regalaron a los seis años y con la que filmaba desde la ventana de su casa a los transeuntes de la Chaussée d'Antin donde vivía, los perros, los anuncios, etc... Pero esas películas ingenuas le interesaban poco. En cambio le gustaban mucho más las realizadas por otros, de modo que el proyector Pathé Baby sustituyó a la cámara de la misma marca. Así comenzó a alquilar sus primeros westerns, y también películas de Harold Lloyd, Chaplin, Buster Keaton, etc... tomadas del amplio catálogo de Pathé Baby, en el que figuraban un resumen y una foto de cada film. Tal fue la base de su cultura cinematográfica, según él mismo reconoce. Más tarde apareció el cine hablado y entonces el hechizo se completó hasta hacerse totalmente irresistible. Desde las nueve de la mañana hasta las tres de la madrugada, asistía en un cine de su barrio -el Paramount- a una

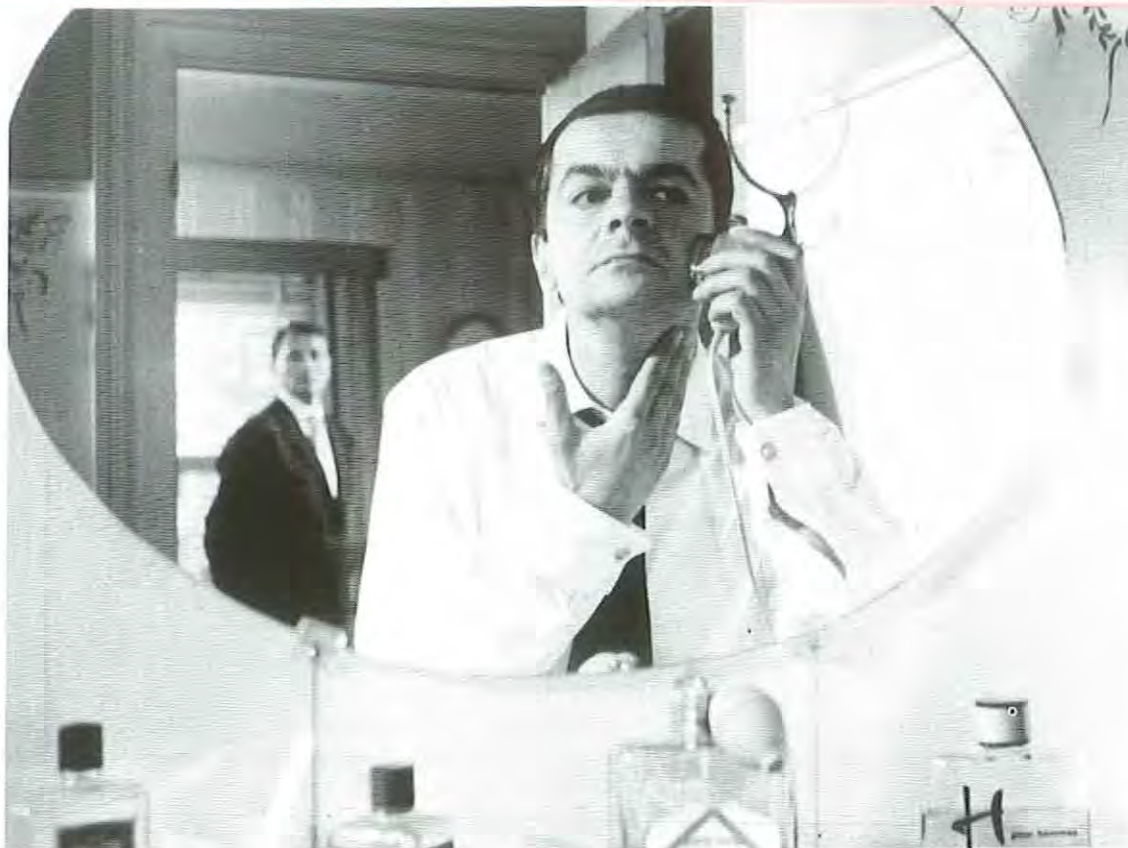
serie infinita de películas de todo género, aunque con precoz pero indudable predilección por el cine americano en sus géneros pioneros más característicos. Su película fetiche de esa época, cuyo recuerdo hechizado le acompañó toda la vida, fue **La cabalgada** (*Cavalcade*, 1933) de Frank Lloyd. Muchos años más tarde admitió que "*no podía dominar la pasión absoluta de tragar películas todo el tiempo, todo el tiempo, todo el tiempo*". Completó este intenso masaje fílmico en el estudio fotográfico de un tío suyo que era anticuario, con quien aprendió a revelar películas y también los primeros rudimentos técnicos de un arte que luego debería ser el suyo. Fue también ese tío quien le dio su primera lección de estética. Una tarde le puso delante de dos sillones estilo Luis XV, aparentemente iguales y le dijo: "*Aquí tienes dos sillones que se parecen, pero uno de ellos tiene mucho valor y el otro no. Míralos bien y luego debes decirme cuál es el más hermoso y por tanto el más caro*". Melville no se equivocó en su elección y el tío, muy contento, le pronosticó que a partir de entonces ya sabría en su vida la diferencia esencial que hay entre lo bello y lo demás. Este tío, junto a su hermano mayor y sus padres son las personas que más influencia tuvieron sobre el joven Melville, si hemos de creer a éste. Su padre

en particular, al que elogia por hacer gala de un humorismo a lo Jules Renard. "*Es algo que ya no existe -lamenta Melville- porque los hombres ya no tienen humor*". Sin duda su propio caso es una prueba de ello, porque si de algo adolece seriamente su obra es de falta de humor, con la posible excepción del papel de Paul Meurisse como inspector Blot en **Hasta el último aliento** (*Le Deuxième Souffle*, 1966) y poco más. Sin embargo, su amigo Howard Vernon nos comentó que en sus últimos años Melville tenía el proyecto de hacer una comedia a lo Billy Wilder: hubiera sido curioso poder asistir al resultado de tal proyecto.

Melville hizo su bachillerato en el liceo Condorcet de París. De esos años los recuerdos que guarda no son precisamente académicos. Con otros compañeros del liceo formaron una especie de banda de *voyous* que operaba en torno a la estación de Saint-Lazare. También frecuentaban la *cité* Jeanne d'Arc, en Montmartre, una especie de patio de Monipodio de callejuelas que no admitían automóviles y donde los policías rara vez se aventuraban. Allí se refugiaban los jóvenes que habían cometido algún delito y allí aprendió a conocer el futuro director de **El confidente** (*Le Doulos*, 1962) ese mundo turbio, marginal, desesperado pero no carente de cierta poética de la transgresión. La *cité* Jeanne d'Arc acabó antes del comienzo de la guerra, pero su recuerdo y el de los escarceos semi-ilegales de la banda de la estación Saint-Lazare marcaron la adolescencia poco dócil de Jean-Pierre. Sin duda en ese ambiente aprendió Melville cosas más importantes para su carrera que las que pudieron enseñarle sus esforzados maestros del liceo Condorcet...



Hasta el último aliento
(*Le Deuxième Souffle*,
1966)



comienzo tuvo claro que quería dedicarse al cine y nada más. En 1938 hacía su servicio militar en Fontainebleau cuando le ocurrió uno de esos encuentros con que regalan los dioses a sus elegidos. Iba paseando por la carretera con un amigo cuando ve delante de él a otro transeunte, vestido con pantalones y calzado de ciclista. Su nuca le recuerda el cuello de toro de Eric Von Stroheim y, por hacer reír a su amigo, se acerca al desconocido y le repite la réplica de Stroheim a Pierre Fresnay en *La gran ilusión* (*La Grande illusion*, 1937): "*De Boeldieu, from man to man, come back*". El hombre interpelado era el mismísimo Stroheim. Le estrechó vigorosamente la mano, le dio su tarjeta de visita y le abrazó después, igual que un general que acaba de imponer una condecoración. En cierto modo así lo vivió el joven Melville, sintiéndose condecorado cinematográficamente por el gran Eric. Toda su vida lamentó no haber llegado a tiempo para haber contado con él en una de sus películas...

Al estallar la guerra, Grumbach-Melville se acuerda de que es judío y decide unirse inmediatamente a la resistencia anti-hitleriana. Aunque sus simpatías políticas juveniles fueron de extrema izquierda, poco a poco es la figura de De Gaulle la que le conquista: otra conversión estilo André Malraux, por cierto muy razonable en su momento. En 1940, Melville pasa a Bélgica, de ahí embarca hasta Brest, cruza Francia a pie y llega hasta Marsella, ciudad *canaille* y resistente donde aumenta sus conocimientos sobre el *milieu* gangsteril pero también adquiere nociones sobre la resistencia y su ejército de las sombras. Después toma la ruta de los Pirineos para llegar a Londres, como tantos compatriotas deseosos de combatir el nazismo. Es detenido en la España franquista, donde pasa seis meses de reclusión, que luego le alentarán en un proyecto no cumplido de hacer una película significativamente titulada "El yugo y las flechas". Por fin llega a Londres, donde viste el uniforme inglés de los *spahis*.

Hizo la campaña de Italia, desembarca en Provenza y finalmente llega la liberación y su desmovilización en 1945. Durante todo este tiempo, siempre que las hostiles circunstancias se lo permiten, sigue viendo cine y más cine: son las películas las que le sirven para jalonar su memoria de esos años, para relacionarse con sus compañeros de combate, para conservar el aliento en los momentos difíciles y cara a la muerte acechante.

Es paradójico que entre algunos cinéfilos españoles Jean-Pierre Melville haya tenido fama de haber adoptado una actitud ambigua durante el periodo de la ocupación. La realidad, como queda dicho, fue muy diferente y todas las personas consultadas que conocieron durante esos difíciles años a Melville han confirmado que su compromiso antinazi y antipetainista fue inmediato e inequívoco. Especialmente asombrado quedó el actor Howard Vernon, amigo personal de Melville, cuando le expresamos en París estos rumores

J. P. MELVILLE



que habían corrido por nuestro país. ¿De dónde proviene pues esta confusión? En primer lugar, del paso que tuvo el futuro director desde una posición muy izquierdista a su admiración por De Gaulle, acompañada de un desencanto cada vez mayor del comunismo. Como él mismo explica: *"La noción de progreso ha sido durante mucho tiempo el distintivo e incluso el monopolio de la izquierda, pero sabemos sin duda ahora que es precisamente en los estados capitalistas donde se han hecho los mayores avances progresistas a favor de los trabajadores y los miserables. A los veintidós años y en veinticuatro horas, dejé de ser comunista"*. Como debe recordarse, uno de los mitos más duraderos de los cincuenta y los sesenta -sobre todo en un país sometido a una dictadura fascista como España- consistía en que todo el que no fuese comunista, sobre todo si tenía veleidades anticomunistas, era prácticamente fascista. También debió contribuir a la imagen escorada hacia la derecha de Melville su pasión cinematográfica por los Estados Unidos, que por entonces ni siquiera había visitado y a donde más tarde sólo fue un par de veces, siempre en estancias breves. Esa mitomanía yanqui se expresó más adelante en pequeños pero significativos detalles de sus películas, que pese a estar situadas en Francia tienen teléfonos públicos a la americana o puertas en las que se lee *exit* y nunca *sortie*. En cualquier caso, el sindicato de técnicos cinematográficos -como otros muchos campos de la cultura francesa después de la guerra- estaba plenamente en manos comunistas cuando Melville intentó comenzar su carrera en el séptimo arte. Los responsables del sindicato, entre los que se encontraban figuras destacadas de lo que iba a ser la *nouvelle vague* como Autant-Lara, hicieron la contra todo lo posible a Melville. Cuan-

do éste fue a solicitar su carnet de asistente, le exigieron que presentara primero el contrato firme de algún proyecto. Melville les explicó que precisamente se le negaba ese contrato porque carecía del carnet del sindicato. En ese círculo vicioso querían por lo visto tenerle envuelto... Es curioso que, años más tarde, al recordar estos incidentes que boicotearon el comienzo de su obra, Melville se muestra comprensivo con sus hostigadores. Después de todo, intentaban defender el cine de un excesivo intrusismo de cualquier advenedizo. Así que su postura, cuando el propio Melville formó parte de la comisión de censura del Centro Nacional de Cine que concede las subvenciones a nuevos realizadores, se hizo más próxima a la de quienes se opusieron a él en sus inicios... Desde luego, el mundo da muchas vueltas, porque aún más espectacular fue el tránsito del ultracomunista Autant-Lara hasta el partido de Le Pen en el que acabó sus días, ya nonagenario.

El primer cometido como director de Melville fue un homenaje a una de sus pasiones anteriores al mismo cine: el circo. En 1946, nada más acabar la guerra, intentó hacer una película que rindiera tributo al payaso más admirado del momento; Beby, el último de los grandes *clowns*. El cortometraje se tituló **Vingt-quatre heures de la vie d'un clown** (1946) y fue un fracaso total, por culpa de la inexperiencia del joven realizador. La película que adquirió difícilmente en aquella Francia de posguerra estaba en mal estado y cuando llegó el momento de sincronizar el sonido descubrió que Beby no sabía leer y por tanto era incapaz de repetir el papel escrito para él. En fin, el resultado fue algo que Melville pretendió olvidar durante toda su vida, o por decirlo con sus mismas palabras: su pecado original.

Melville, director, productor, guionista...

A partir de 1947, contra viento y marea, se lanza Melville definitivamente a su carrera como director cinematográfico. Entre esa fecha y 1972 rodará trece películas, produciendo él mismo once de ellas. Si exceptuamos dos de ellas, **Los niños terribles** -adaptación de la novela homónima de Jean Cocteau- y un film de encargo, **Quand tu liras cette lettre** (1953), todas las demás versan sobre las dos grandes obsesiones de su vida: el ambiente gangsteril mitificado por el cine negro americano (con toques también de la narrativa tipo *western*) y la resistencia francesa. Pero así mismo comparten otras características que les dan su perfil distintivo. Se le conceda el nivel de genio o maestría que se quiera, lo que nadie puede dudar es que el cine de Jean-Pierre Melville tiene indudable personalidad. Veamos por qué.

Melville concibe sus películas no tanto a partir de argumentos o de intrigas como de tipos: de ahí la suprema importancia que para él tiene encontrar el actor adecuado. Sus films más logrados son aquellos en los que se realiza el acoplamiento feliz con un rostro, una actitud, un protagonista. Quizá no pueda decirse que todas las películas en las que contó con un buen actor fueron redondas, pero sí que todas las que no tuvieron una de estas presencias mágicas resultaron fallidas. Su primera película, **Le Silence de la mer**, que deseaba realizar desde que leyó la célebre novela de Vercors durante la guerra, quizá no hubiese sido nunca filmada de no haber encontrado en Howard Vernon el protagonista deseado. Melville había visto a Vernon en un papel muy secundario de otro film e inmediatamente pensó en él para el suyo. Un día que el actor via-



jaba tranquilamente en metro por París fue abordado por un caballero que le entregó una tarjeta donde podía leerse: "Jean-Pierre Melville, cineasta". Quedaron citados para que Melville le explicara su proyecto y a partir de entonces trabaron una amistad hecha de colaboración y complicidad. En cambio otra película, **Los niños terribles**, resultó fallida porque uno de los protagonistas -Edouard Dhermitte, un joven cuyo talento como pintor admiraba Melville- fue impuesto por Jean Cocteau en el reparto.

Sin duda los pivotes esenciales de las mejores películas melvillianas fueron actores como Jean-Paul Belmondo, Alain Delon o Lino Ventura. A partir de cada uno de ellos, de su composición física y de su presencia, brotó el film que protagonizaban. Melville tenía la fascinación de la estrella, del carisma evidente pero impalpable del que el ojo de la cámara se enamora. Se trata sin duda de otra de sus características próximas al estilo de producción america-

no. Pero también responde a fantasmas mucho más íntimos y difícilmente asumidos, pues no podemos olvidar que en todas sus películas Melville -según confesión propia- puso mucho de su mundo privado, de sus obsesiones. La homosexualidad de Melville se trasluce más en su estilo cinematográfico de lo que quizá él mismo consintió revelar en su vida, pues oficialmente llevó una conducta de hombre casado y heterosexual relativamente dentro de los cánones convencionales. Pero sus películas sólo funcionan cuando la cámara, es decir, el propio director, se enamora del protagonista y le rodea de un aura trascendente.

Esto es algo que nunca ocurre con sus personajes femeninos. Se ha hablado de la misoginia de Melville, pero quizá fuese más exacto referirse a su sincero desinterés por las mujeres, al menos en la pantalla. Son personajes que aparecen y cumplen su papel de víctimas o de cebos, pero nunca la cámara se deleita en ellas ni les concede preeminen-

cia. Las dos únicas excepciones pertenecen a sus dos películas de la resistencia: la protagonista de **Le Silence de la mer** y el papel de Simone Signoret en **El ejército de las sombras** (*L'Armée des ombres*, 1969). Cuidadoso como fue de los mínimos detalles en cuanto al vestuario o armamento de sus protagonistas masculinos, el propio Melville reconoce que nunca concedió especial atención a la indumentaria de las mujeres que aparecieron en sus películas. Incluso es notable que los protagonistas de Melville nunca pelean entre sí por una mujer, como tantas veces se ve por el contrario en el *western* o en el cine negro. Esta tendencia se va acentuando según transcurre su carrera, quizá porque la mayor seguridad en sí mismo y su mejor posición en la industria del cine le permiten entregarse a sus gustos personales con mayor independencia. En algunas de sus últimas películas las mujeres prácticamente han desaparecido y el papel de Catherine Deneuve en la que cierra su filmografía es un pegote incómodo que parece deberse más

bien a exigencias comerciales que a ninguna necesidad narrativa.

Un mundo de hombres, pues: hombres irrepetibles, lacónicos, cerrados sobre sí mismos, atormentados por la ambición o por el patriotismo, implacables en la ejecución de sus deseos. Hombres que se traicionan o que son fieles hasta la muerte a quien quieren y a lo que creen. Pero por lo general el mal y el bien no son categorías nítidamente perfiladas en las películas de Melville, sobre todo en las que tratan de marginales y gánsters. Hay una ambigüedad en sus planteamientos que también resulta claramente deudora de los mejores *thrillers* americanos. Los policías no encarnan el lado de luz ni los maleantes monopolizan los aspectos negativos, éticamente negativos, en sus filmes: más bien existe un reparto de papeles convencional, como en una partida de juego o en una especie de ballet, según el cual cada uno va arrastrado por su destino, con sus propias normas y su propio código. En ocasiones, diríamos que cumplen mo-

vimientos rituales, como en ciertas películas del cine japonés. Esta ritualización de gestos y caracteres da a las películas de Melville parte de su sabor más personal: son filmes de acción, pero de una acción a veces casi congelada, ritualizada en preparativos y miramientos que son más importantes para la narración que el propósito mismo que se proponen alcanzar.

Y todo ello dentro de un ambiente urbano sorprendentemente despoblado. El cine negro de Melville transcurre como es lógico en ciudades, en grandes ciudades incluso, pero en ciudades que en gran medida han perdido sus habitantes. Calles vacías, nocturnas, las afueras de las urbes, los límites imprecisos de barrios por los que pasan pocos automóviles y ningún peatón. Ese ambiente desolado evoca algo así como las grandes praderas americanas por cuyo paisaje cabalgan los héroes solitarios del *western*. El destino de los personajes de Melville nunca es el del hombre-masa, casi ahogado por la multitud de sus iguales, sino la fatalidad singular que

aisla al individuo y le deja solo frente a sus enemigos y frente a sus propias pasiones. Quizá más que hablar de cine negro deberíamos aplicarle a Melville la calificación de *western* urbano.

Pese a que en diversas ocasiones expresó que descreía de la amistad, la vida y la obra de Jean-Pierre Melville estuvo mucho más marcada por las amistades que por ningún otro signo. Si debemos creer los testimonios de quienes le conocieron, sólo tres mujeres parece que influyeron sobre su existencia de forma decisiva, siempre de un modo particularmente maternal: su propia madre, en primer lugar, su mujer luego, con la que se casó el mismo año en que rodó su primer largometraje y su hermana. En cambio disfrutó numerosas amistades importantes, como la primeriza de Jean Cocteau o luego la de Jean-Luc Godard, con quien llegó a ser uña y carne. De su relación con este último nos deja el siguiente testimonio: "*He amado mucho a Godard, le he amado demasiado como para hablar de él como hablaría de cualquier otro. Go-*

J.P. MELVILLE



Círculo rojo
(*Le Cercle rouge*,
1970)



dard es un chico al que amé prodigiosamente. No nos separamos prácticamente durante meses, yo diría que casi durante años. Yo le comprendía, sabía que es un personaje patético, aceptaba sus errores y sus excesos, desde luego, porque cuando uno ama a alguien no le critica, y poco a poco le he visto dirigirse hacia el abismo. No soy del tipo de gente que dice: ya lo había previsto yo..., pero pese a todo la caída y la desaparición de Godard yo la había previsto. Sobre todo a partir del momento en que comenzó a ser adulado por causa de malentendidos. Y a este respecto, creo que Louis Aragon tendrá siempre una inmensa responsabilidad en la caída de Godard". Otra de sus vinculaciones más personales fue la que tuvo con el cámara Henri Decaë, a quien tuvo a su lado en la mayoría de sus películas. En cuanto a su relación con Alain Delon, baste señalar que se cruzaron cartas más propias de amantes que de simples amigos y cuantos les vieron juntos testimonian la fascinación casi hipnótica que el actor ejercía sobre el director.

Fueron estas amistades y la in-

dudable admiración que despertaba en algunos de sus colegas (Melville mismo se había convertido en un personaje, en un tipo como los que habitan sus películas) los que le propiciaron la mayoría de sus trabajos como actor episódico. Aunque también aparece en el cast de una de sus propias películas, **Deux hommes dans Manhattan** (1959), cabe recordar las apariciones de Melville en filmes como **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, 1959) donde compone la figura de un escritor inspirado en la aparición de Nabokov en un célebre programa literario de la televisión francesa. También podemos encontrarle en **Les Dramas du bois de Boulogne** (1947), de Jacques Loew, en el **Orfeo** (*Orphée*, 1949) de Jean Cocteau, en **Un amour de poche** (1957) de Pierre Kast (donde interpreta un comisario de policía, papel con el que debió disfrutar especialmente) y en el **Landrú** (*Landru*, 1962) de Claude Chabrol. De todos estos amigos y realizadores, lo más granado del cine francés de su tiempo, no admite sin embargo Melville especiales influencias. Al contrario, reivin-

dica que es él quien marcó a varios de ellos, como por ejemplo Bresson. Del único que acepta haber recibido lecciones es del sin duda grande Jacques Becker, admirando sobre todo su film **La evasión** (*Le Trou*, 1959).

Su última película, **Crónica negra** (*Un Flic*, 1972), fue un considerable fracaso. La relación con Delon se había hecho crecientemente conflictiva, los excesos pasaban una factura cada vez más alta al cuerpo deteriorado. Jean-Pierre Melville sólo tenía cincuenta y seis años, pero ya estaba *a bout de souffle*. Los amigos y los admiradores protestaron luego, como siempre ocurre en tales casos: "no tenía derecho a dejarnos tan joven...". De eso, nadie puede juzgar. No sabemos si tuvo tiempo para ajustarse una vez más su sombrero frente al espejo, como Belmondo al final de **El confidente**. Esos espejos que siempre le gustaba sacar en sus películas, ese eterno espejo de la cámara que todo lo ve, el espejo ante el que la vida pasa y se pierde... Cierta día de 1973, Melville partió hacia el reverso ignoto de los espejos.