

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

El cine negro de Melville. "Pierre o las ambigüedades"

Autor/es:

Herederó, Carlos F.; Santamarina, Antonio

Citar como:

Herederó, CF.; Santamarina, A. (1993). El cine negro de Melville. "Pierre o las ambigüedades". Nosferatu. Revista de cine. (13):12-25.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40869>

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:



donostiakultura.com

Círculo Rojo
(Le Cercle rouge,
1970)



El cine negro de Melville

"Pierre o las ambigüedades"

Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina

1.

A modo de introducción

En el espacio de veinticinco años en que transcurre su andadura cinematográfica, Jean-Pierre Grumbach (alias Melville) dirige solamente trece películas, de las que ocho se inscriben en el territorio de la serie negra. El primero de sus títulos dedicados a explorar el universo del *milieu* aparece en 1955 (**Bob le Flambeur**) y desde entonces hasta el final de su filmografía, impuesto por la muerte del director en 1973 (cuando había escrito ya los doscientos planos iniciales de un nuevo *polar*, con el título provisional de "Contre-Enquête"), sólo abandona la representación fílmica del hampa en dos

ocasiones: **Léon Morin, Prêtre** (1961) y **El ejército de las sombras** (*L'Armée des ombres*, 1969).

La obra de un cineasta que dedica diecisiete años de su vida a filmar apenas quince horas de celuloide bañado en la ambigüedad negra de la *pégre* francesa despierta, cuando menos, una justificada curiosidad. Heredero directo del Jacques Becker de **Touchez pas au grisbi** (1954) y admirador sin límites del John Huston de **La jungla del asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950) -las dos películas que confluyen en las imágenes de su primera incursión por el hampa-, Melville es el eslabón de transición entre el cine negro francés de pos-

guerra -con el Becker de **París, bajos fondos** (*Casque d'or*, 1952) a la cabeza- y el *polar* de José Giovanni -otro heredero de Becker, para quien escribe la última película de éste: **La evasión** (*Le Trou*, 1959)-, cuyas aportaciones abren la puerta a la derivación moderna del género a partir de 1966. El mismo año, precisamente, en el que una de sus novelas le proporciona a Melville el material narrativo para realizar **Hasta el último aliento** (*Le Deuxième Souffle*, 1966), la película que éste considera como su primera aportación "verdadera" al cine negro.

Claro está que se trata de un eslabón particular. Completamente aislada, encerrada sobre sí

misma y frecuentemente incomprendida, la serie negra melvilliana camina progresivamente hacia la abstracción formalista con una radicalidad y una intransigencia que relativizan hasta el límite cualquier posible parentesco con sus homólogos del género, ya sean éstos sus precursores o sus epígonos. Un aislamiento que está reforzado, además, por la desconexión de su universo ficcional -sujeto paciente de una "dictadura de la forma"- respecto al ámbito referencial al que aluden. Nada hay más alejado del realismo y del testimonio social, en definitiva, que los ocho largometrajes negros de Melville.

Se puede decir que la radiografía de este "lobo estepario" sobre el mundo del hampa toma del cine negro americano todo el sistema de signos iconográficos y del cine policíaco francés sus convenciones narrativas para zambullirse, con este equipaje como señuelo, en el universo fronterizo de la ambigüedad moral: ya sea ésta la que subyace al comportamiento de quienes habitan fuera de la ley, ya sea la que ocultan las fuerzas del orden o bien la que invade las relaciones entre unos y otros. Al penetrar en las resbaladizas y equívocas coordenadas de la ambivalencia y de la turbiedad, se entra de lleno en *chez Melville*: un universo poético que se alimenta del conocimiento íntimo del mundo que retrata, pero que se expresa visual y dramáticamente en una esfera autónoma por completo desgajada (amputada) de lo real.

En ese territorio de certezas que se desvanecen y de valores que fluctúan (en la definición de los personajes, en el desarrollo de las situaciones y en el sentido del relato) emerge un discurso tozudo, casi paranoide, sobre la indefinición de la ética en medio de un ambiente (el *milieu*) donde

rigen férreos códigos morales y sacrosantas reglas de juego que lo hacen impenetrable y que le permiten perpetuarse a sí mismo. Un discurso articulado sobre ocho piezas fuertemente personalizadas -"Yo me narro a mí mismo a través de mis películas" / "Hacer un filme es ser todos los personajes a la vez", insiste el director (1)- y que bien podría tener por enunciado "Pierre o las ambigüedades", parafraseando el título de Herman Melville que impactó tanto a Jean-Pierre Grumbach como para adoptar como seudónimo el apellido del autor de *Moby Dick*.

Ocho largometrajes que expresan también una evolución interna y que, en una taxonomía de urgencia, pueden ser agrupados en tres bloques formados, respectivamente, por un prólogo, una etapa de búsqueda y un período de afirmación. Al primero pertenecen **Bob le Flambeur** (1955) y **Deux hommes dans Manhattan** (1959); ambos componen un díptico de cierta promiscuidad con la dimensión documentalista y que Melville ha identificado como "período experimental". En la segunda se inscriben **El confidente** (*Le Doulos*, 1962) y **El guardaespaldas** (*L'Ainé des Ferchaux*, 1962) para desembocar en la más estilizada **Hasta el último aliento** (1966): antesala directa de la orgullosa afirmación que supone, en su tercera etapa, **El silencio de un hombre** (*Le Samourai*, 1967) como primera piedra de la estilización manierista y casi desafiante por la que se deslizan después **Círculo rojo** (*Le Cercle rouge*, 1970) y **Crónica negra** (*Un Flic*, 1972).

La primera fase y la última de esta evolución se corresponden con guiones originales escritos por el propio Melville. En la etapa inicial, marcada por la frescura de lo documental, porque el

cineasta va explorando -ya con plena voluntad de autor completo- las formas de introducir en la ficción ambientes que conoce personalmente (el *milieu* de Piggalle) o a los que se siente cercano (el periodismo). El resultado son dos títulos sobre los que gravita su presencia personal: leyendo el comentario en *off* de **Bob le Flambeur** o interpretando a uno de los protagonistas en **Deux hommes dans Manhattan**. En el último período, sin duda, porque la férrea solidificación de un estilo ya casi totalmente abstracto requiere el máximo despojamiento de la anécdota en busca de la dimensión ética; en definitiva, estructuras de relato muy personales y difíciles de encontrar en la literatura.

Entre medias queda el intervalo de búsqueda, construido a partir de novelas de Pierre Lessou, George Simenon y José Giovanni respectivamente. Textos que el director utiliza como apoyatura argumental para separarse de su autobiografía y para explorar con detenimiento el universo del hampa en sus interioridades más comprometidas. Son éstas las películas de mayor entidad narrativa, las que pivotan sobre un relato más abigarrado y complejo, por cuyos vericuetos y meandros el estilista Melville llega incluso a perderse en más de una ocasión.

2. Sobre los héroes y sus códigos

Jugadores impenitentes (**Bob le Flambeur**), periodistas sin escrúpulos (**Deux hommes dans Manhattan**), asesinos esquizofrénicos (**El silencio de un hombre**), atracadores frustrados y policías alcohólicos (**Círculo rojo**)... las películas negras del director se encuentran habitadas por una extensa y variopinta galería de personajes cuya tipolo-

gía se ajusta, sin embargo, a las tres categorías básicas de seres de ficción que pueblan, con paranoica insistencia, el universo melvilliano: policías, truhanes y gánsters.

Dentro de estos tres grupos, Melville establece una separación nítida entre gánsters y lo que el cine policíaco francés llama *trouand* y que, por similitud del significante y para no perder la referencia filmográfica del término galo, se traduce aquí por truhanes y no, como tal vez sería más correcto, por delinquentes o hampones. Para el director de **El ejército de las sombras**, los gánsters son -dentro de su particular y estilizado *milieu*- la representación máxima del crimen organizado, los directores de escena de la trama que envuelve a policías y delinquentes comunes. Son también, por lo general, los dueños -y los mejores clientes- de los clubes nocturnos y de los restaurantes de lujo y aparecen definidos visualmente -por influencia del cine de gánsters norteamericano de los años treinta- a través del grueso habano que sujetan con frecuencia entre sus dientes. En la construcción argumental Melville les suele hacer cumplir una función secundaria como instigadores y beneficiarios de los atracos o como testigos mudos (primeros planos encadena-

dos de sus rostros acechantes) de la visita policial a sus locales. En otras ocasiones, sin embargo, su enfrentamiento con los truhanes que participan en sus atracos o con los asesinos a sueldo que contratan constituirá el núcleo narrativo del filme (**Hasta el último aliento**) o la variante argumental que precipite su final (**El silencio de un hombre**). En general, no obstante, cuanto mayor es su presencia en la narración mayor peligro parece amenazar al héroe melvilliano, que ve añadirse así un factor nuevo de incertidumbre a su azarosa existencia.

Por debajo de ellos, situados a ambos lados de la frontera difusa que separa a las fuerzas del orden de los fuera de la ley, policías y truhanes forman en el cine de Melville el anverso y el reverso de una misma moneda. Lazos de amistad los unen en ocasiones (el inspector de **Bob le Flambeur** se define, reiteradamente, como un amigo de éste mientras lo busca para prevenirlo de que conoce sus intenciones de atracar el casino), en otras se profesan el respeto mutuo de dos contendientes que cumplen escrupulosamente en sus enfrentamientos las reglas del juego (Gu y el inspector Blot en **Hasta el último aliento**), en otras, por fin, se confunden sus papeles al utilizar para conseguir sus fines

los mismos métodos (en **El silencio de un hombre**, Jeff Costello obliga a mentir a Jeanne para lograr una coartada y otro tanto tratará de hacer el comisario para destruirla).

A medida que avance la filmografía melvilliana esta confusión de papeles se irá haciendo cada vez más evidente y la mentira, el chantaje y hasta el asesinato se convertirán también y sobre todo en las armas favoritas de la policía. Así, si el comisario de **El silencio de un hombre** no duda en afirmar -desvelando sus métodos fascistas que, sin embargo, le permitirán confirmar después sus sospechas- la supremacía de los medios sobre los fines durante su entrevista con Jeanne, tampoco el inspector Mattei dudará en chantajear a Santi, en **Círculo rojo**, para convertirlo en su confidente ni el inspector de **Crónica negra** -el policía más abyecto de la filmografía melvilliana- titubeará al asesinar a Simón para evitar que éste delate a Cathy, su compinche y, a la vez, la amante del inspector. De este modo, la semejanza de los métodos que emplean unos y otros acabará por convertirse en el signo de la ambigüedad moral que rodea a ambos mundos, condenados a enfrentarse y a entenderse, en el universo imaginario de Melville, por los siglos de los siglos.

Ni que decir tiene de nuevo que, a pesar del complejo haz de relaciones que se entreteje en ese artificial ambiente del hampa, el antiguo admirador de Poe omitirá sistemáticamente en sus ficciones (a diferencia de lo que sucede en el cine negro norteamericano) cualquier referencia a la realidad social e histórica del momento y construirá sus historias de forma tal que el motor de las acciones de sus personajes nunca serán los deseos de enriquecimiento y ascenso social de éstos: Maurice, en **El confiden-**



Bob le Flambeur
(1955)



te, participa en un desvalijamiento sin importancia después de haberse apoderado de un sustancioso botín; Gu, en **Hasta el último aliento**, olvida el fruto de su atraco y renuncia a su huida por tratar de lavar su honor; Simón, por su parte, se siente, en **Crónica negra**, un artista casi tan grande como Van Gogh y organiza atracos más por una especie de placer infantil -¿recuerdo tal vez de sus antiguos juegos con maquetas y trenes eléctricos?- que por necesidad económica...

Truhanes como Maurice, como Gu, como Simón, pero también como Bob o como Jansen son, precisamente, los verdaderos héroes melvillianos, seres desarraigados -a veces incluso marginados dentro del propio mundo del hampa- a los que su creador niega de forma obsesiva, y película tras película, la posibilidad del amor, pero a los que permite disfrutar de una cierta forma de amistad generalmente no confesada y a veces de matiz homosexual (**El guardaespaldas**). En el retrato que Melville traza de ellos aparecen con insistencia

como hombres que viven ya sin ninguna esperanza, que han apostado fuerte en la vida y han perdido -como confiesa Gu a Manouche- y que buscan la muerte como última solución al absurdo de la existencia. Se trata siempre de hombres solitarios, acosados por gánsters y policías, y que sólo parecen sentirse vivos a través del ejercicio de una forma cualquiera de violencia, llámese atraco, venganza o asesinato.

La soledad -aludida de forma explícita en la cita que abre **El silencio de un hombre** (2)- es precisamente el rasgo común de todos esos truhanes a partir del cual el director francés irá construyendo sus itinerarios vitales, sus particulares caminos de autodestrucción. El punto de partida de la intriga melvilliana se sitúa, precisamente, en las habitaciones y cuartos claustrofóbicos -más parecidos a celdas de prisión o a refugios clandestinos que a espacios habitables- donde el héroe habita y donde puede sentirse a solas consigo mismo y disfrutar de una cierta libertad, a veces violada por la intrusión de

la policía. Fuera de esa especie de claustro materno que lo protege, éste deberá enfrentarse -como plantea acertadamente José M^a Latorre (3)- a la dura "lucha por la supervivencia" en la que -conforme Melville previene en el prólogo de **El confidente**- sólo cabrán dos opciones: morir o mentir. Inútil decir que, a partir de esta disyuntiva vital, la mentira se convierte en la moneda de cambio corriente en las transacciones verbales entre los personajes llegando, incluso, a dominar en ocasiones toda la atmósfera narrativa del filme como ocurre en **El confidente**, donde todos los protagonistas mienten de manera deliberada y sistemática, y, de forma más subterránea, en **El silencio de un hombre**, donde una cadena de mentiras se sucede: los gánsters engañan a Valérie que engaña a Costello que engaña al comisario...

Sin embargo, frente a lo que a veces resulta habitual en el cine negro, no son la mentira, la delación o la traición los ejes fundamentales sobre los que gira la dramaturgia de tales películas.

J. P. MELVILLE

Por el contrario, estas tres operaciones se deducen de la elección previa de una de las dos opciones básicas antes aludidas (morir o mentir) o, dicho en términos que explican mejor el funcionamiento interno de esta dramaturgia, de haber elegido entre el silencio (la muerte) o la palabra (la vida).

Como ya sucedía en el primer largometraje del director (**Le Silence de la mer**), donde, para no traicionarse, dos campesinos franceses negaban la palabra al oficial nazi que ocupaba su granja, en sus películas de serie negra el hecho de hablar se encuentra íntimamente unido a la delación y, por consiguiente, a la traición. De ahí que en su particular retrato del mundo del hampa no sólo "hablar demasiado" sea considerado un defecto grave -como se encarga de reprochar Bob a Paulo: "*Tu parles*"-, sino también hablar de forma inconsciente cuando uno está ebrio, como le advierte Silien (¡un confidente!) a Maurice.

Por tanto, la norma de conducta más intachable será, aparentemente, la del truhán que, sorteando las trampas del lenguaje y evitando los riesgos de la delación, elegirá el silencio como forma de vida ("*sabía que no revelarías mi nombre*", le

dirá Rico a Corey en **Círculo rojo** y eso mismo podría aplicarse también a Maurice -"*el silencio es su estilo de vida*"-, Gu, Bob, Costello...) y se expresará -volviendo a José M^a Latorre (4)- antes por el gesto (sincero) que por la palabra (falsa). Al elegir, sin embargo, el silencio el héroe de estas historias se habrá condenado inevitablemente, pues no sólo habrá renunciado de facto a la mentira y, consiguientemente, a continuar luchando por su supervivencia, sino que habrá escogido la segunda opción del dilema melviliano: la muerte, es decir, el suicidio. Este será el caso de Gu en **Hasta el último aliento**, Vanel en **El guardaespaldas**, Montand en **Círculo rojo**, Simón en **Crónica negra** y, sobre todo, Jeff Costello en **El silencio de un hombre** (crónica fría del suicidio de su protagonista).

Dando un paso más allá, se puede afirmar también que en la dramaturgia de Melville -lo que no deja de ser algo novedoso en el cine negro- la oposición fundamental no se establece entre policías y truhanes (la ambigüedad, como vimos, preside sus relaciones, y sus papeles y métodos son intercambiables), sino entre truhanes (el silencio) y confidentes (la delación). Sólo cuando -como en **Hasta el último aliento**- la policía transgre-

da las reglas del juego y, tendiéndole una trampa, haga hablar a Gu creyéndose éste entre hampones, la oposición con las fuerzas del orden será frontal y la muerte del inspector Fardiano, inevitable.

Una prueba bien expresiva -habría muchas más- de la importancia extraordinaria que, en estas historias, tienen los confidentes para la policía la aporta el inspector Mattei en **Círculo rojo** al confesar a Simón: "*No hay policías sin informadores, como tú sabes*", y la certifica, en este mismo filme, el inspector general de servicios cuando, al examinar el expediente personal de Mattei, solicite, para poder valorarlo de forma debida, la lista de los informadores de éste. Por ello mismo, cuando los confidentes fracasen o no cumplan con su cometido, los policías deberán sustituirlos en su labor de escuchas ya sea instalando micrófonos en las guardias de los asesinos a sueldo (**El silencio de un hombre**), ya sea interviniendo líneas telefónicas (**Crónica negra**), ya sea tendiendo trampas a los atracadores para hacerlos hablar, como en el caso descrito de **Hasta el último aliento**.

Dentro de ese artificioso, extremadamente artificioso, *milieu* los confidentes ocupan -con una función por completo distinta- el mismo espacio que los detectives en el cine negro: la tierra de nadie y de contornos difusos que separa el bien y el mal, la ley y el crimen. En ese territorio donde las fronteras no existen y las certezas se difuminan, deambulan los informadores que, a diferencia de truhanes y policías, no tienen códigos de honor a los que asirse porque también los códigos se difuminan en esos parajes inciertos.

La ambigüedad será, por tanto, la única norma de conducta posible para ellos, una ambigüedad



El guardaespaldas
(L'Ainé des Ferchaux,
1962)



que, dicho sea de paso, preside también las relaciones entre los héroes melvillianos y las mujeres de fría belleza (Christine Fabrega, Nathalie Delon, Catherine Deneuve...) que los acompañan en las ficciones. Durante el desarrollo de éstas resulta muy difícil discernir si es el amor o la comodidad emocional el sentimiento que une las trayectorias de ambos sexos, si bien las imágenes parecen confirmar la ausencia sistemática de la mujer del centro de atención de los protagonistas. No por casualidad, cuando éstos, conscientes de su final, se despidan literalmente de la vida para cubrir la última etapa de su andadura nunca dirigirán la mirada posterior hacia una u otra mujer, sino hacia esa especie de cubil o claustro materno que les ha servido de refugio hasta esos momentos.

La presencia femenina, determinante en el desarrollo argumental de **Bob le Flambeur** (Anne destapa el atraco; la mujer del croupier telefona a la policía

para denunciar la próxima ejecución de aquel) y, en menor medida, de **Deux hommes dans Manhattan** y **El guardaespaldas**, va perdiendo protagonismo narrativo a medida que avanza la filmografía melvilliana hasta desaparecer totalmente de escena (**Círculo rojo**) o pasar a desempeñar un papel muy secundario dentro de ésta. Con la salvedad indicada de **Bob le Flambeur** -donde la visión de Paulo y Anne en la cama, y la conciencia del propio envejecimiento, precipitan a Bob hacia el atraco del casino-, en el resto de los filmes la mujer no es nunca -al contrario de la *vamp* del cine negro americano- la desencadenante de la intriga, sino alguien que aparece durante su transcurso y que, habitualmente, ayuda al héroe en algún momento de ésta: Thérèse, en **El confidente**; Jeanne en **El silencio de un hombre...** El amor, si existe, se encuentra siempre en segundo plano de la relación que une a los personajes de ambos sexos. No hay lugar para sentimentalismos en la tragedia.

3. Sobre el arquetipo y la iconografía

Truhanes, policías, confidentes y gánsters. Apenas hay figuras intermedias en el cine negro de Melville y, cuando éstas existen, su presencia visual es muy limitada y su funcionalidad narrativa no pasa de ser un eco de referencia: a veces importante para el reflejo moral del héroe, como sucede con todos los personajes femeninos a pesar de su escasa presencia en la pantalla (desde la jovencita ingenua y al borde de la prostitución interpretada por Isabelle Corey en **Bob le Flambeur** hasta la asesina sin escrúpulos a la que da vida Catherine Deneuve en **Crónica negra**). Frente a estos personajes secundarios, las figuras centrales que habitan el *milieu* filmico melvilliano componen una galería bien delimitada y dibujada con precisión de miniaturista sobre unas tipologías esenciales.

También en la formulación clásica del cine negro americano, claro está, se pueden definir y

encontrar tipologías. De hecho, los protagonistas de aquel no son otra cosa que destilados esenciales de unos moldes arquetípicos multiplicados hasta la saciedad y rellenos de psicología o, cuando menos, de una cierta arquetipicidad psicológica. Ese "relleno", precisamente, es el que Melville tiende a vaciar y a expulsar de unos personajes que no persiguen tanto adoptar la apariencia de "seres humanos", como constituirse en "representaciones esencializadas" de unos determinados modelos.

Los truhanes y los policías de Melville son figuras recortadas sobre un diaporama grisáceo y casi siempre deshumanizado, aunque en los primeros títulos de la serie todavía existe un espacio de fondo por el que se mueven con relativa facilidad secundarios, figurantes y comparsas cuya presencia contribuye a restituir la apariencia de una realidad viva. Los protagonistas, en cambio, son figuras construidas desde un conocimiento profundo del contexto al que pertenecen, pero idealizadas, estilizadas y convertidas en "personajes melvillianos", como le gusta decir a su creador. No son los hampones de Marsella ni los *flics* de París; son un compendio quintaesenciado de aquellos pasado por el filtro de una tipología re-

presentativa y modelada en términos míticos.

Desprovistos de necesidades cotidianas (no comen, no duermen, no hacen el amor, no tienen amigos), carentes de un pasado que gravite dramáticamente sobre el presente y despojados de servidumbres emocionales explícitas, estos personajes atraviesan la ficción con una indiferencia casi maquinal hacia su entorno y están descritos por Melville desde la exterioridad de su comportamiento: le importa la fisicidad y no la psicología, el gesto más que el verbo, el movimiento más que la motivación. Esta última, sin embargo, nunca está ausente, pero se desvela implícita o sumergida en la articulación del relato, en la geografía -saturada de sentido- que describen las acciones.

Acciones que pivotan sobre la gestualidad y la mirada, que tienen siempre carácter sustancial, que nunca se detienen para explicar el interior de los personajes (la rémora del psicologismo), sino que son, o tienden a ser, imágenes puras y rápidas, resumen expresivo y condensado de una esencialidad abstracta. Esta dimensión se acentúa, y llega hasta el hieratismo más descarado, a medida que Melville avanza hacia la solidificación de su particular universo poético:

un mundo progresivamente mineralizado donde la introspección psicológica en los caracteres deja paso a la exploración microscópica de los movimientos.

Todavía en **Bob le Flambeur**, e incluso en **Hasta el último aliento**, es posible rastrear los trazos de la humanización, las pinceladas (siempre fugaces y austeras, concisas y exactas) con las que el cineasta retrata a sus personajes. Se pueden ver en las interpretaciones respectivas de Roger Duchesne (**Bob le Flambeur**) y Lino Ventura (**Hasta el último aliento**), en las miradas del primero sobre la joven Anne o en la indignación del segundo cuando descubre que la policía lo ha convertido en confidente *malgré lui*. Después, la dialéctica entre el personaje y el arquetipo, entre el hombre y el mito (las dos voces que se escuchan y que a veces se disuelven en la ambigüedad) bascula ya definitivamente hacia los segundos términos de la ecuación.

En las últimas películas (a partir de **El silencio de un hombre**), los rostros parecen ya petrificados, las piezas humanas se mueven como en un tablero de ajedrez y sin apenas autonomía, como condenadas a repetir -de manera reiterativa y cíclica- los mismos gestos, los mismos movimientos, los mismos itinerarios. Allí donde el cine negro americano se detiene en dotar a sus figuras de una consistencia dramática interior, de un discurso psicológico propio que fundamente sus acciones, Melville se ocupa de trazar la silueta con minuciosidad y rigor hiperrealista para vaciarla y abstraerla de su dimensión psicológica. Lo que queda después es la carcasa esencial del mito.

Este diseño de los personajes, que más se parece a un molde escultórico que a un retrato, de-



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



manda una filosofía consecuente en la escritura de los diálogos. Ajustados y lacónicos, despojados de toda retórica explicativa, no son solamente deudores de la sequedad y de la concisión cortante de la literatura *hard boiled*, sino que responden a una opción existencial, estética y narrativa fuertemente encarnada en el "modelo melvilliano". En primer lugar, porque nacen de la ética del silencio, esa misma que -ya se ha explicado- rechaza el lenguaje por equiparlo (Melville es un pesimista existencial bastante trágico y torturado) a la mentira que puede cimentar una supervivencia edificada sobre la prostitución moral.

En segundo término, porque aquí el silencio es también una opción narrativa, un mecanismo articulador del relato que funciona como "*un constante no-dicho, un perpetuo fuera de campo del espacio y del tiempo*", siguiendo a Jacques Fieschi, sobre el que se cimentan unas relaciones entre los personajes "*que no ceden jamás a su propia confesión*" (5). Un solo ejemplo entre decenas puede ilustrarlo: cuando Costello (en **El silencio de un**

hombre) regresa al club para matar a la pianista, a la que evidentemente le une un sentimiento complejo que no es sólo de gratitud, y ella le pregunta "*¿Por qué Jeff...?*", el silencioso samurai -que se sabe al final del camino y que, en el fuera de campo de una elipsis, ha vaciado antes el cargador de su pistola- sólo acierta a responder: "*Porque me han pagado*". Es decir, se hace explícita la mecánica del relato, pero se mantiene elidido (sumergido en la ambigüedad) el sentido moral de la acción y la verdadera naturaleza de la relación entre ambos personajes.

En consonancia con la definición mitologizadora de sus héroes, Melville tiende a ritualizar sus movimientos, reiterados con la naturalidad de lo que se ha convertido ya en costumbre ancestral (cada vez que llega a su casa, Bob echa una moneda en la maquina tragaperras que tiene a la entrada), repetidos con precisión maniática (el inspector Mattei alimentando a sus gatos -los gatos de Melville- cada vez que entra en su deshumanizada guarida) o ejecutados una y otra vez con la mecanicidad de un ro-

bot (Costello y Corey, ambos personajes interpretados por Alain Delon, mirando la hora en su reloj). Es ésta una liturgia paralela, como más adelante se verá, a la que preside la reiteración de los espacios y de los itinerarios y que exige del actor -a su vez- un modelo de interpretación volcado hacia el interior.

La dureza seca y áspera de los rostros se corresponde, en este universo de tensiones subterráneas, con la concentración interna de unas emociones que no solamente nunca se manifiestan a través del verbo, sino que tampoco afloran en términos de introspección psicológica. Melville pide a sus actores "*no expresar nada con el rostro como no sea el comportamiento, para que el mecanismo interior del personaje se haga explícito con una parte de misterio*" (6). Esta peculiar dirección de actores, interesada en trabajar lo que el director llama el *underplay*, conduce a una radiografía de la mirada y de la gestualidad en términos puramente "behavioristas" y, por tanto, ajenos a cualquier tentación psicologista.

Ante semejante restricción expresiva, la indumentaria externa de los personajes juega aquí una función cargada de sentido. Melville hieratiza y uniformiza a sus policías y truhanes por la vía del fetichismo: el sombrero, la gabardina, el revólver, los guantes blancos... no son únicamente los signos distintivos -acumulados y reiterados hasta la saturación- de unas figuras sumamente estilizadas y construidas como representaciones arquetípicas, sino también elementos que les definen en su interior. No es casualidad, a fin de cuentas, que Jeff Costello se vaya despojando primero de la gabardina y, más tarde, también del sombrero, cuando se dirige a ejecutar el último acto de su ceremonia particular.

Los citados elementos -iconos recurrentes en el género- aparecen desprovistos aquí de cualquier función realista o naturalista para convertirse (en ocasiones por vía metafórica) en imágenes condensadas de un estado de ánimo, de una premonición o de un sentimiento moral, pero -sobre todo- en vehículos de la mitificación: *"el héroe de mis películas negras es siempre un héroe armado. Lleva siempre un revólver. Un hombre armado es casi un soldado y por eso debe llevar uniforme (...). Además -aquí hablo para el cine-, un hombre que dispara con un som-*

brero puesto es mucho más impresionante que otro que lo hace con la cabeza descubierta" (7).

Bajo estos hábitos omnipresentes, el héroe melvilliano se contempla a sí mismo -frecuentemente a través de los espejos- con cierta delectación narcisista: se ajusta la gabardina, reacomoda el sombrero y moldea la inclinación de su ala, recompone el ademán y emprende, casi siempre, el último itinerario que lo conduce hacia una muerte asumida. Hay en éste, y en muchos otros movimientos de los personajes, una mirada autocontemplativa del actor sobre su propia imagen, un juego de complicidad y de distancia simultáneas que es inherente a la puesta en escena: *"un juego basado sobre una especie de desdoblamiento sutil entre el aspecto convenido del personaje y la interpretación que le da el actor en el interior mismo del filme"* (8).

Si las películas negras de Melville son la representación estilizada de un mundo abstracto y lleno de ambigüedad, los héroes de estas ficciones atraviesan sus imágenes en representación permanente. Lo hacen revestidos de una iconografía sometida a un grado extremo de formalización estereotipada y tendente a inscribir a sus figuras arquetípicas en el interior de una dramaturgia

fatalista que no es otra sino la de la tragedia.

4. Sobre la tragedia y los itinerarios

"La más importante de estas partes es la organización de los hechos, pues la tragedia es mimesis no de hombres, sino de acciones y de vida". Como si quisiera llevar hasta sus últimas consecuencias las prescripciones de la *Poética* de Aristóteles, Melville -que ha confesado varias veces buscar en su obra *"una forma moderna de la tragedia"*- organiza sus historias concediendo más importancia a los vericuetos -por otra parte previsibles- del argumento, a las acciones y a los itinerarios seguidos por sus personajes que a los personajes mismos, juguetes de un destino que los maneja a su antojo.

Desprovistos de pasado y con un futuro tan breve como el metraje del filme, los héroes melvillianos poseen la misma suerte de *fatum* que los personajes de la tragedia griega, son protagonistas de unos hechos que acaban por dominarlos completamente, que, en realidad, les dominan ya desde el comienzo del filme (*"he jugado y he perdido"* -dirá Gu-). Su discurrir por la pantalla se convierte de este modo en una especie de línea recta que los conduce de la nada a la nada sin solución de continuidad, sin posibilidad alguna de escapatoria: la afición al juego de Bob hará fracasar el atraco al casino; la necesidad de lavar su honor impedirá a Gu llevar a cabo su huida; Maurice morirá al intentar impedir el asesinato de Silien que él mismo había encargado a un matón...

En contraste con el cine negro americano, que considera al hombre como un sujeto predestinado al mal, en el cine de Mel-



El silencio de un hombre
(Le Samourai, 1967)



ville será la conciencia de la culpabilidad del ser humano -como repite hasta tres veces el inspector Mattei en **Círculo rojo**- el punto de partida inicial de esa línea recta trazada por los personajes. Estos caminan como robots desde la "culpa", la soledad y el fracaso (varios de los filmes comienzan con el truhán encarcelado en prisión) hasta el "castigo" en un itinerario donde luchan menos por su supervivencia -a la que han renunciado desde su aceptación voluntaria del silencio- que por poder ejercitar -como apunta Melville en el prólogo de **Círculo rojo**- su único derecho: "*escoger el modo de morir*" (Peter Cowie). La muerte del protagonista a manos de la policía se convierte de esta forma en el último acto de un ritual orquestado por él mismo y cerrado finalmente sobre su propio cadáver.

Si al espectador no le espera ningún tipo de sorpresa sobre el devenir de los héroes melvillianos, otro tanto le sucederá también con los escenarios donde se desarrollan los acontecimientos,

repetidos con maniática insistencia de unas películas a otras sin apenas variación. El club nocturno (guardia de los gánsters), la habitación claustrofóbica (refugio del héroe) y el lugar donde se comete el atraco o, en su defecto, donde se lleva a cabo la persecución constituyen los decorados en los que, de forma alternativa, se desarrolla la acción; en algunos casos, también, la comisaría de policía adquiere un papel protagonista como encrucijada donde fuerzas del orden y truhanes dirimen sus estrategias de acuerdo con los códigos del honor respectivos. En este supuesto, el carácter ritual y sacralizado de la representación se pone de relieve asimismo desde un principio, ya que cada personaje se comporta dentro de ese escenario -y del resto, aunque en ellos el ejemplo no sea tan evidente- de acuerdo con el patrón que le ha sido impuesto y que sirve para identificar, al mismo tiempo, el arquetipo al que pertenece: los confidentes cederán siempre ante los chantajes policiales y colaborarán con quienes los extorsionan; los truhanes

guardarán mudo silencio; los comisarios e inspectores interrogarán sin ninguna esperanza de éxito a éstos y chantajearán a aquellos; el resto de personajes -como la pianista de **El silencio de un hombre**- deberá mentir si, conforme advierte el lema melvilliano, quiere seguir viviendo.

Una lógica implacable determina, pues, cada uno de los movimientos de estos personajes, condenados -cual modernos Prometeos, Sísifos o Tántalos- a repetir una y otra vez los mismos actos en las mismas situaciones, aunque el final no varíe nunca ni un ápice y la línea trazada sea siempre, en esencia, la misma. La reiteración de los escenarios por los que éstos transitan demuestra una vez más el carácter determinista de las ficciones, maniáticamente semejantes unas a otras y sólo modificadas por los vericuetos de la intriga en cada caso.

Como si se tratase de un gran maestro ruso de ajedrez, Melville construye sus narraciones a

partir de las combinaciones posibles entre estas piezas cuya equivalencia permanece siempre inalterable, pero cuyo valor depende de su posición en el tablero. Así, por citar un ejemplo, el atraco del casino, de la joyería o del furgón blindado aun siendo, fundamentalmente, siempre el mismo tendrá un significado completamente distinto para cada uno de los protagonistas de **Hasta el último aliento**, **Bob le Flambeur**, **Crónica negra** y **Círculo rojo**. Para Gu se tratará de una simple forma de obtener un dinero con el que comenzar una nueva vida; para Bob, de hacer un gran negocio cuando acecha la vejez; para Simón, de experimentar su creatividad artística; para Jansen, en fin, una manera de sentirse vivo y de poder combatir las pesadillas del *delirium tremens*.

Esta reiteración con la que la acción se concentra en los mismos escenarios, unida a la frecuente omisión narrativa de los desplazamientos físicos de los personajes, al convencionalismo del punto de partida argumental y a la repetición constante de situaciones idénticas (el atraco, el interrogatorio, la persecución...) y de esquemas narrativos da cuenta del grado de formalización extrema que alcanza, sobre todo en su última etapa, el cine de Melville, en el que lo que importa verdaderamente no son tanto las variaciones de los patrones preestablecidos como la manera de tratar los argumentos y, conforme apunta José M^a Latorre en relación con **El silencio de un hombre**, "*los pequeños detalles (que) ponen en primer término su dimensión trágica por encima de la narrativa*" (9). Es precisamente a través de detalles tan insignificantes como una mirada, un gesto, una mueca o una palabra por donde -en un sistema tan codificado como éste- Melville consigue humanizar -siquiera sea fugazmente- a sus personajes, mostrarles cons-

cientes del destino fatal al que se dirigen tan derechos como la flecha hacia la diana y, al mismo tiempo, ofrecer su punto de vista acerca de sus criaturas. Fuera de esos momentos privilegiados, situados generalmente al borde del camino, el deambular de los personajes por los espacios trazados tiene lugar con rutina matemática y sin importar, en definitiva, cual sea la variante argumental que se introduzca en cada una de las películas.

Al actuar de este modo, Melville consigue dar la vuelta a las claves del género y logra que, por ejemplo, la descripción minuciosa y minimalista de los atracos a joyerías (**Círculo rojo**), a furgones blindados (**Hasta el último aliento**) o a casinos (**Bob le Flambeur**), la reconstrucción detallada de las persecuciones (**El silencio de un hombre**), de los asesinatos (**El confidente**) o de las ruedas de reconocimiento (**El silencio de un hombre**)... pasen a un primerísimo plano dentro del filme, adquieran un carácter casi mítico y se conviertan en el gozne alrededor del cual giran -como en la tragedia- argumentos y personajes.

5. Sobre la formalización y la escritura

Si el espacio narrativo predilecto de la tragedia melvilliana es la descripción microscópica de acciones que el cine negro clásico tiende a narrar apoyándose en la función agilizadora de la elipsis y en un montaje analítico sobre un ritmo trepidante, sus consecuencias más inmediatas serán la obsesión por la precisión topográfica de los itinerarios y la dilatación del tiempo filmico para aproximarse al tiempo real. La primera encuentra una ilustración bien representativa en las persecuciones callejeras y subterráneas de **El silencio de un**

hombre, donde la preocupación de Melville por la función narrativa del espacio y por la exactitud urbana de las localizaciones parece una derivación, dos años después, de la exhaustiva cartografía trazada por Eric Rohmer en **Place de l'Etoile** (10).

Por esta misma razón, la importancia y la funcionalidad de los detalles no sólo es dramática y de naturaleza trágica, como ya se ha explicado, sino también narrativa. De hecho, es la exploración minuciosa de los detalles la que se superpone a la dinámica de la acción o, mejor dicho, es esta última la que se subordina a la primera. El robo de la joyería en **Círculo rojo** o el asalto al tren de **Crónica negra** llevan esta prioridad hasta la frontera límite con la abstracción. En ambos casos, la narración se detiene y se desentiende del curso del relato en una descripción minimalista de acciones (algunas de ellas ínfimas o meramente funcionales) encadenadas unas detrás de otras con fría y distanciada mecánica.

Probablemente, la misma frialdad con la que Melville filma la violencia. No hay rastro de sangre, ni fognazos, ni ralentís, ni coreografía de movimientos, ni complacencia de ningún tipo en la representación del asesinato. La brusquedad sonora de los disparos, la seca contundencia de un corte de montaje, la carencia absoluta de emociones en la ejecución, la ausencia de todo rasgo de espectacularización, provocan, en cambio, una sacudida que no deja espacio para la reflexión y que produce escalofríos. Esta manera de retratar la violencia (que constituye el rasgo menos manierista de todo su cine) se detiene con exactitud fotográfica y mecánica en los detalles imprescindibles, pero se halla en las antípodas de la delectación morbosa o del subrayado enunciativo.



A su vez, la puesta en escena de Melville carga de sentido todos y cada uno de aquellos detalles (filmados como una acumulación incesante de clímax narrativos casi moleculares) de forma que la narración alcanza una lógica de carácter determinista, cuya férrea cohesión interna no tarda en desvelar una dimensión casi litúrgica. Esta construcción, que aparece condensada en el interior de los atracos y de las persecuciones, puede extenderse al conjunto narrativo de cada película y desvela la forma de la tragedia anunciada de antemano; algunas veces, incluso, en los primeros planos del filme. La mirada desencantada de Bob sobre la imagen que le devuelve un espejo "irisado" y "sucio" al comienzo de **Bob le Flambeur**, el reflejo de Maurice en un espejo "roto", como su pasado, en la segunda secuencia de **El confidente** o el "fondo negro" y "premonitorio" que se abate sobre Jeff Costello cuando se mira al espejo, la primera vez que sale de casa, en **El silencio de un hombre**, confrontan ya

a estos personajes con su inevitable destino.

Por otra parte, la concentración temporal de la acción conduce directamente hasta la dilatación del tiempo fílmico en el interior de cada una de esas *set pieces* (ya sean atracos, ya sean persecuciones) a las que Melville se entrega con tanta fruición. Como detecta Jacques Fieschi, este procedimiento "*instaura un sublime contraste entre el respeto hacia el tiempo real (...) y la artificialidad concertada de la representación*" (11); y esto sucede en el interior de un género que, *a priori*, se caracteriza por su velocidad narrativa y por su capacidad para conferir espectacularidad a situaciones parecidas. Véanse como contraste los dinámicos y puntillistas atracos (tan diferentes entre sí) de **Atraco perfecto** (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956) o **Rififi** (*Du Rififi chez les hommes*, Jules Dassin, 1955).

Esa misma dilatación (que en el asalto al tren de **Crónica negra**

se expande ya hasta la frontera de la duración real) está presente también en toda la articulación narrativa. De hecho, la dilatación temporal fundamenta la ritualización de las acciones; el valor moral del silencio refuerza la carga de sentido depositada sobre la gestualidad (12) y la presión dramática que se deriva de la acumulación obsesiva de los clímax conduce a la desdramatización implícita en la estructura de la tragedia. El círculo (no necesariamente rojo) se cierra con plena coherencia.

Un grado tan alto de formalización no puede operar, claro está, sobre una representación de servidumbres realistas, y Melville lo ha repetido hasta cansarse: "*Yo no hago realismo. Hago un cierto fantástico que no aparece siempre en primer grado*" (13). El admirador sin límites del cine americano, y de **La jungla del asfalto** en particular, no busca tanto la restitución de una realidad como la recomposición de la imagen soñada y mítica de esa realidad: una opción

J. P. MELVILLE

coherente con la estilización extrema a la que somete los escenarios y los decorados en sus películas.

Las comisarías de policía no son como las francesas, sino imitación de las comisarías que aparecen en los modelos americanos -el despacho del inspector en **El confidente** es una réplica exacta del filmado por Mamoulian en **Las calles de la ciudad** (*City Streets*, 1931)-, alguna que otra cabina telefónica o las ventanas de guillotina con estores de láminas metálicas tampoco existen en su país y las escaleras de incendio en las fachadas de los edificios son una reproducción del paisaje urbano neoyorquino (se pueden ver al fondo de una ventana en **El silencio de un hombre**). El decorado ambiental de la serie negra melvilliana es un eco del cine (de la fantasía) que alimenta a su creador.

No existe, sin embargo, una simple voluntad mimética en la multiplicación de estas referencias. El universo estético por el que se mueven truhanes, policías y gánsters se alimenta de los fetiches icónicos amados por Melville (desde el vestuario del héroe hasta los decorados por los que transita), pero estos elementos arrancados al mito se recomponen después "*sobre un fondo abstracto, un mundo desierto incluso cuando está habitado*" (14). Y ese mundo, en consecuencia, no es el reflejo realista del *milieu* o de la verdadera *pègre* francesa, sino la representación estilizada de un conjunto de códigos dramáticos y de convenciones espaciales que el cineasta utiliza valiéndose de ellas como si se tratara de "*las cortes europeas o los ambientes burgueses de los que Shakespeare se servía para contar sus historias*" (15).

Y puesto que el referente estético del cine negro melvilliano no

es la realidad del hampa francesa, parece obvio que su reflejo en la pantalla tampoco siga pautas cromáticas o sonoras de vocación naturalista. La búsqueda intensiva de la estilización y el deseo de componer un universo autónomo desgajado de lo real conducen al director a disecar, progresivamente, los tonos de los colores. Una trayectoria que arranca en los azules y amarillos mineralizados de **El silencio de un hombre**, que prosigue con los registros apagados, mates y poco brillantes de **Círculo rojo** para desembocar en el cromatismo átono y casi totalmente vaciado, a punto de disolverse en la agonía mortuoria, que parece impregnar al más manierista de todos los trabajos: **Crónica negra**.

De hecho, cuando Melville rueda su segundo filme en color (**El silencio de un hombre**), declara ya su sueño de poder hacer algún día "*¡una película en colores en blanco y negro!*" (16): una orientación en consonancia con su idea personal de la "esencialidad", con su permanente búsqueda de unas formas más preocupadas por extraer el sentido profundo de la representación que por proporcionar a ésta un anclaje realista.

Lo mismo sucede con la utilización de la banda sonora, que Melville considera como "*la música de sus películas*" y que le lleva a elaborar todo el sonido en los estudios porque allí puede "*reconstruir las perspectivas auditivas respetuosas de lo esencial*" (17). Por tanto, no son los planos sonoros o los ruidos ambientales de la realidad los que integran el espacio auditivo del universo fílmico melvilliano, sino el destilado esencial de todo ello, aunque para conseguirlo se necesite falsear con criterios expresionistas la banda sonora cuantas veces sea necesario: los pitidos del tren que se escuchan

en diversos momentos tras los pasos de Gu en **Hasta el último aliento** o el sonido del mar que se oye, junto al canto del colibrí, mientras la habitación de Jeff Costello, al comienzo de **El silencio de un hombre**, flota visualmente en un plano evanescente.

El cine negro de este solitario samurai del celuloide (que se sabe deudor del puritanismo judío y protestante) asume plenamente su naturaleza manierista. La sobriedad ascética de una ejecución precisa y geométrica, el despojamiento casi bressoniano (18) y el alto grado de estilización que levanta sobre una formalización previa ya tan codificada como es la de sus referentes fílmicos americanos, le conduce hasta una liturgia ritualizada de la exterioridad. Una liturgia que se superpone a los modos del género y que coloca al cine de Melville, por consiguiente, en las coordenadas de una representación cuya naturaleza ya no es el melodrama, sino la tragedia, y cuya referencia no son ya los ecos del contexto social, sino la estética de la gestualidad.

Aquí la filosofía vital del *thriller* americano y las convenciones argumentales del *polar* francés se han convertido en un ceremonial ejecutado por sombras tipologizadas, fetiches icónicos, imagería de referencia, códigos ebrios de mitificación y rituales narrativos. Un complejo aparato metalingüístico que, como ha señalado Jacques Fieschi, "*escapa del género nombrando sus raíces*", pone en evidencia su maquinaria, deja al descubierto las convenciones y conduce a Melville hasta el final de su trayectoria "*extirpando y radicalizando la lógica interna del cine negro*". El instrumental utilizado para llevar a cabo esta operación es una puesta en escena que impone la dictadura de la forma con una radicalidad in-



transigente y que, en los ejemplos extremos, "no remite más que a sí misma" (19). Cada película se convierte así en un mecanismo perfectamente autónomo dentro de un discurso cuya coherencia resulta difícil de discutir.

La persecución de semejante ascesis manierista desemboca, es cierto, en la artificialidad y el ensimismamiento formalista de **Crónica negra** (un texto lleno de zooms, subrayados visuales y pinceladas de notoria zafiedad estética), pero deja en el camino una valiosa apuesta genérica que sabe crear, sobre el edificio ya muy compacto del modelo preexistente, un universo bien diferenciado, dotado de espesor y autonomía, de códigos propios y de una visión profundamente pesimista de la existencia. Un microcosmos cerrado sobre sí mismo y levantado sobre un ejercicio de férrea voluntad estilística, donde el montaje se superpone al rodaje y la escritura dicta la puesta en escena.

En definitiva, un paisaje imaginario sobre cuya textura los tra-

zos de un artista paranoico dibujan la esquizofrenia de un mundo enfermizo preñado de ambigüedad.

NOTAS

1. Melville a Rui Nogueira. *Le cinéma selon Melville*. Ed. Seghers. París, 1973. Págs. 115 y 134.

2. "No hay soledad más profunda que la del samurai, salvo, quizás, la del tigre en la selva...". En el texto en pantalla la cita aparece extraída de *El Bushido* (Libro de los samurais), pero Melville ha reconocido que, en realidad, la frase es de su propia invención.

3. José M^a Latorre, "El silencio de un hombre", en *Dirigido por...* n. 98, noviembre de 1982.

4. "Hablan muy poco; se caracterizan por su laconismo, se expresan mediante miradas y gestos antes que por palabras (...); son profesionales de la soledad." José M^a Latorre, "Todos los hombre son malos", en *Dirigido por...* n. 145, marzo de 1987.

5. Jacques Fieschi, "Un héros de la forme", en *Cinematographe* n. 63, diciembre de 1980.

6. Melville a Patrick Bureau, *Cinéma* 68 ns. 128-129, enero de 1968.

7. *Ibidem*.

8. Jacques Zimmer / Chantal de Béchade, *Jean-Pierre Melville*, Ed. Edilig, París, 1983. Pág. 36.

9. José M^a Latorre, art. cit. (*Dirigido por...* n. 98).

10. **Place de l'Etoile** es el cuarto episodio del filme de *sketches Paris vu par...* Otros directores: Jean-Luc Godard, Jean Rouch, Jean-Daniel Pollet, Jean Douchet y Claude Chabrol.

11. Jacques Fieschi, op. cit.

12. José M^a Latorre, art. cit. (*Dirigido por...* n. 145).

13. Melville a Patrick Bureau, op. cit.

14. Jacques Fieschi, op. cit.

15. Melville a André Parinaud. *Galerie*, diciembre de 1970.

16. Melville a Rui Nogueira, op. cit.

17. Melville a Claude Baignères. *Le Figaro*, 4/11/1972.

18. Melville asegura que es Bresson quien "se melvilliza" y que **Le Journal d'un curé de campagne** (1951), tercer filme de Bresson, es deudor de: **Le Silence de la mer** (1947).

19. Jacques Fieschi, op. cit.