

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Jean-Pierre Melville por Jean-Pierre Melville

Autor/es:
Aguijar, Carlos

Citar como:
Aguijar, C. (1993). Jean-Pierre Melville por Jean-Pierre Melville. Nosferatu.
Revista de cine. (13):64-69.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40874>

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

Los niños terribles
(Les Enfants terribles,
1950)



Jean-Pierre Melville por Jean-Pierre Melville

Carlos Aguilar

El presente trabajo constituye una yuxtaposición de declaraciones efectuadas por Jean-Pierre Melville entre 1961 y 1973, dispuesta con arreglo a un orden más o menos temático. Pretende orientar respecto a determinados aspectos relevantes de la vida y la obra del finado cineasta francés (apuntes biográficos, nacimiento de la vocación, inquietudes personales, rasgos ideológicos, procedimientos profesionales, criterios estéticos, anécdotas significativas), sin ninguna interferencia por parte del firmante a fin de que el lector interesado pueda extraer sus propias

conclusiones. La selección y el montaje de los textos, inevitablemente subjetivos, de ningún modo ambicionan imposibilitar sucesivos esfuerzos nacidos de un propósito semejante, y menos aún aspiran a cercar de forma definitiva la apasionante y con frecuencia paradójica personalidad artística y humana de Melville; meramente, quieren alcanzar un determinado grado de significación representativa e imparcial. Las declaraciones provienen de las entrevistas publicadas en los libros *Le cinéma selon Melville* (Rui Nogueira, 1973) y *Jean-Pierre Melville* (Jacques Zimmer y Chantal de

Béchade, 1983) y en las revistas *Cahiers du cinéma* (Claude Bey-le y Bertrand Tavernier, 1961), *Cinéma Pratique* (Philippe Pirlard, 1966), *Cinéma 68* (Patrick Bureau, 1968) y *Galerie* (André Parinaud, 1970), y la traducción corresponde al firmante.

Cambié mi nombre de Jean-Pierre Grumbach por el de Jean-Pierre Melville por admiración pura, por deseo de identificación con un autor que me llenaba más que cualquier otro: Herman Melville. Tres escritores norteamericanos marcaron mi adolescencia: Edgar A. Poe, Jack Lon-

don y Melville. Tomé el nombre de Melville muy pronto, antes de hacer cine: hice la guerra con él.

Mi primera aproximación al Espectáculo tuvo lugar en la infancia, y consistió en la lectura de las obras de teatro, ilustradas con fotos, publicadas en la colección "La Petite Illustration". Después, me sentí atraído por el circo. A continuación por el *Music Hall*. Existía en París un lugar sublime, "L'Empire", en la avenida de Wagram, donde actuaron las mayores estrellas mundiales del *Music Hall*: Al Jolson, Jackie Coogan y su padre, Sophie Tucker, Ted Lewis, Harry Pilcer, Jack Smith, Jack Hilton, etc. Yo iba siempre, al igual que al Casino de París y a las *Folies Bergère*, en compañía de mi tío, que era amigo personal de Maurice Chevalier, de Mistinguett y de Joséphine Baker. ¡Aquello era Espectáculo! El *Music Hall* era algo perfecto. En esa época, me interesaba más que el cine, porque tenía diálogos y música. Al igual que el teatro me gustaba porque poseía "lenguaje". El cine no ocupaba más que un tercer lugar en mis preferencias, porque cuando iba a ver alguna película, por la tarde, en mi barrio, evidentemente ésta era muda, y yo me sentía terriblemente frustrado.

Tuve mi primera cámara, una Pathé Baby con manivela, en Enero de 1924. Yo entonces tenía seis años y vivía en la Chausée d'Antin, por tanto mi primera película la rodé en esta calle, desde mi ventana. Aparecía el *Bebé Cadum*, los coches circulando, un perrito que pertenecía a una mujer encantadora que vivía en la acera de enfrente... En fin, todo lo que encontré delante. Pero pronto me dí cuenta de que las películas que hacía no me interesaban demasiado. Prefería con mucho las películas de los

demás. Entonces me desembarazé de mi Pathé Baby. En cambio, jamás me deshice de mi Pathé Baby proyector, porque gracias a él podía ver en casa todas las películas del mundo. El catálogo de películas Pathé Baby, con la sinopsis y una foto de cada una de ellas, era enorme. Incluía *westerns*, todos los cortometrajes de Keaton, de Harold Lloyd, Harry Langdon, Chaplin... que me alquilaban en una tienda de fotografía, Sartoni. Así, cada semana veía cuatro o cinco películas nuevas, de dos, tres o cuatro bobinas. De este modo comenzó mi amor por el cine, la base de mi cultura cinematográfica. De vez en cuando todavía filmaba la gente que pasaba por mi calle, pero sin poner pasión en ello y hasta que cumplí los doce años, época en la que me regalaron una cámara de 16 mm. Pero seguía prefiriendo ser espectador. Mi locura por el cine empezó de verdad con la irrupción del sonoro: empezaba el día a las nueve de la mañana, viendo una película en el cine de la Paramount, y lo terminaba de la misma manera, a las tres de la madrugada. Era una obsesión más fuerte que todo. No podía dominar el deseo de ver películas durante todo el tiempo, todo el tiempo, todo el tiempo.

En 1947, y no me refiero únicamente al aspecto técnico, lo conocía todo acerca del cine, incluso los créditos de las películas, de memoria y por pura pasión. En la adolescencia, repetía continuamente: "*Cuando sea mayor, haré películas*". Para la estupefacción de todo el mundo, porque en aquella época nadie tenía la vocación de cineasta, nadie. Yo fui el único hombre de mi generación que, antes de la guerra, decía continuamente: "*¡Quiero hacer películas!*".

Son necesarios quince años para aprender un oficio. Entre la primera película que se hace y la

primera que se hace después de haber aprendido aquello que es esencial, pasan quince años, como entre *Le Silence de la mer* y *Léon Morin, Prêtre*. Considero que en este plazo he aprendido muchas cosas que desconocían los jóvenes directores franceses, incluyendo a los más sesudos y a los más conocidos. No diré lo que he aprendido, esto se guarda para cada uno, y además es subjetivo. Lo que para mí es una enseñanza quizá no lo sea para otro. Me refiero a lo que he aprendido en el terreno de la inspiración, es decir de la escritura, en el terreno de la técnica, es decir en el rodaje, y en la dirección de actores, un aspecto capital. A fin de cuentas, estas tres cosas lo son todo.

Me han definido como "*el más americano de los realizadores franceses y el más francés de los realizadores americanos*" (1). Es una bonita frase para leer en una crítica, pero no me parece exacto. Hay gente que es tan americana como yo, incluso en Francia, por su forma de hacer películas, y también hay realizadores americanos que son más franceses que yo en sus realizaciones. No se puede establecer nacionalidad a partir de la forma de realizar las películas. No quiero ser paradójico y decir que no me siento impresionado por el arte cinematográfico americano, eso sería erróneo. Es cierto que mis primeras lecciones las he aprendido de sesenta y tres grandes realizadores americanos que, en mi opinión, me han enseñado la profesión (2). No veo muy bien la diferencia entre el cine italiano, japonés, inglés, francés, cuando está bien hecho, y el americano. Se puede hacer la diferencia de cines según las películas estén bien o mal hechas. Y podemos considerar que los sesenta y tres cineastas importantes de Hollywood, en los años 30-40, eran gente

que conocía extraordinariamente bien su profesión, y que hacían un cine clásico pero en absoluto académico. Este cine lo he aprendido al igual que todos los cineastas de mi generación, ya sean italianos, ingleses o japoneses. Nos hemos encontrado frente a una gramática y una sintaxis tan bien elaboradas que no se podían inventar otras. A pesar de ello, todas las tentativas, todas las experiencias, son deseables. Es divertido ver a la gente queriendo hacer un cine nuevo, queriendo revolucionar un tipo de narración que ha resistido a todo. La única cosa verdadera, importante, es que el cine vence a todo esto y siempre vuelve a sus formas clásicas.

Le *Silence de la mer* impresionó mucho a cierto número de jóvenes, lo suficiente para que, más adelante, les sugiriera la idea de

hacer sus propias películas. Es decir, que como no tenían demasiado dinero se dijeron que podían proceder "como Melville". Se inspiraron en mi modo de rodaje "económico", pero es el único punto en común que hemos tenido. Además, cuando lograron rodar su segunda o tercera película ya se empaparon de intelectualismo, cosa que desprecio profundamente. Pero como tenían que decir que procedían de alguna parte, decidieron decir que yo era su padre espiritual, que yo era el padre de la *nouvelle vague*. Enseguida, me encontré encabezando una enorme familia... de hijos ilegítimos, que no he querido reconocer.

El *Western* es el cine, es la forma más perfecta de espectáculo cinematográfico. Un buen *Western*, en color y en *scope*, es algo extraordinario, pese a aquella

monstruosidad titulada **Johnny Guitar**. Los guiones de todas mis películas policíacas son *westerns* trastocados de ambiente. Es difícil hacer algo que no se parezca a un *western*.

Para un cineasta, el secreto de la fabricación de su obra es una cosa sagrada. Un pintor no dice nunca cómo ha logrado obtener, a partir de una mezcla de azul y gris, un tono determinado para el cielo. Yo creo que un creador, un creador de verdad, no debe divulgar las cosas que ha aprendido a lo largo de los años. Un creador de cine es un manipulador de sombras, que trabaja en la oscuridad. Crea por medio de trucos. Yo me doy perfecta cuenta de la fantástica deshonestidad que hace falta para ser eficaz. Pero es preciso que el espectador no advierta jamás hasta qué punto todo está trucado. Hace falta que quede maravillado, que sea nuestro prisionero.

El cine es un oficio donde hace falta ser ambicioso, que no es lo mismo que arribista. Mejor dicho, más que ambicioso, que yo no lo soy, se trata de poner ambición en lo que se hace. Esto, para un creador, me parece una cosa absolutamente sana, toda una virtud. No se debe rodar por rodar. Yo soy muy feliz por haber escogido este oficio, y por ejercerlo. Por eso procuraré siempre ser fiel a este ideal de ser ambicioso cuando comienzo una película. No de ser ambicioso entre película y película, sino ambicioso en el momento en que doy el primer golpe de manivela, diciéndome: "¡Es preciso que esta película guste!".

No es deshonoroso el ser comercial. Lo que es absurdo, desde mi punto de vista, es hacer películas que no encuentren el auditorio debido. Hacer películas que consiguen 60.000 entradas es grotesco, incluso si con ello nos



El guardaespaldas
(L'Aîné des Ferchaux,
1962)

convertimos, para los críticos, en la figura máxima entre los realizadores. Yo quiero hacer películas que gusten al público, pero permaneciendo fiel a mí mismo, siendo lo que soy y sin hacer concesiones.

Un creador de cine debe aportar su universo. Esto es capital. Si un creador de cine carece de un universo, no tiene gran cosa que decir y no será más que un realizador que diga "Acción" y "Corten".

Hacer pornografía en el cine no me interesa, es infantil. La mayoría de las veces los realizadores de estas películas tienen algo que no funciona bien en ellos mismos. Estoy en contra de esa forma de cine. Estoy por la violencia en el cine. Del tipo de Arthur Penn en *La jauría humana* o de John Sturges en *La hora de las pistolas*. Pero si se va demasiado lejos, como en los deshonrosos y monstruosos *westerns* italianos, entonces me convierto en censor, porque es gratuito. El horror por el horror, la sangre por la sangre. El exceso siempre es un defecto.

Ante todo, soy espectador. Por eso, hago películas que me gusta ir a ver. Cuando veo una película que se parece un poco a las mías, me gusta. Intento asemejar mis historias, mis personajes, a las películas que me gustaría ver.

Entre los realizadores franceses, me considero el más técnico de todos. Aceptaría encantado pasar un examen con todos mis colegas para determinar quién conoce mejor la técnica. Sin duda soy el único que conoce todas las posibilidades técnicas de la cámara, con excepción, por supuesto, de los operadores que se han pasado a la realización.

Me guardo la posibilidad de hacer una comedia, quizá para más adelante, para cuando lleguen



Círculo rojo
(*Le Cercle Rouge*,
1970)

las vacas flacas. Las cosas más sencillas hacen reír. Un señor muy digno, con sombrero negro, portafolios en la mano, andando por una calle tranquila, se detiene delante de un hotel particular y toca el timbre. Justo en ese momento, se le caen los pantalones ¡ y la sala entera se ríe! El mecanismo para hacer reír, en el mundo entero, es abominable. Cuando debía ser difícil hacer reír a la gente era en la época de Molière, en la corte de Versalles, porque sus contemporáneos, cortesanos de Luis XIV, eran unos *snoobs*. Pero hacer reír al pueblo es lo más fácil que existe. El malentendido a propósito de *Playtime* es que la gente va a verla para reír, cuando es una película de Jacques Tati y no una película para hacer reír. Y es una obra de arte. En Francia ahora tenemos a Louis de Funès, que conoce bien su oficio y que tiene razón. En sus películas, el guionista y el director no tienen importancia. No por azar se ha convertido en la gran estrella cómica francesa.

La cualidad primordial que exige a un héroe de mis historias es que sea un personaje trágico. Quiero que esto se sepa en los primeros cinco minutos de mi película.

No creo en la amistad y menos

en la amistad viril entre hampones. Pero me gusta reflejar ésta en mis películas. Así como la simpatía que tienen los hampones por los policías y los policías por los hampones. Después de todo, los unos existen en relación con los otros, y viceversa.

El vestuario del hombre tiene una importancia capital en mis películas, estoy muy ligado al fetichismo del vestuario. El vestuario de la mujer me importa menos. Cuando es preciso vestirla, la mayoría de las veces es mi ayudante quien se encarga de ello... El héroe de mis películas negras siempre es un hombre armado. Siempre lleva un revólver. Un hombre armado es casi un soldado, y por eso debe llevar uniforme. Un hombre armado es muy diferente de los demás hombres, y le aseguro que tiene tendencia a llevar sombrero. Además, en términos cinematográficos un hombre que dispara con sombrero es mucho más impresionante que otro que lo hace con la cabeza descubierta. El porte del sombrero equilibra un poco el revólver en el extremo de la mano.

No recuerdo quien dijo: "En una película de Godard, Jeff Costello (3), tendido sobre la cama de su habitación, habría leído un libro al que se le hubiera visto la cubierta, y en una de Bresson se

J. P. MELVILLE

habría hecho un café con leche". Esto no me interesa. No me gusta ver a mi héroe enfrentarse con lo que podríamos llamar una función orgánica. Por el contrario, me gusta que se enfrente a otro menester que el de comer, beber o preparar café.

Una escena de amor, con un hombre y una mujer en la cama, es difícil de filmar y todas las que he visto están mal filmadas. Por eso yo no las ruedo nunca.

Parto del principio de que la interpretación es un don, y de ningún modo algo que se aprende. Hacer películas es algo que se aprende, y nunca deja de aprenderse algo nuevo. Pero a interpretar no puede aprenderse. Las escuelas de interpretación son un camelo, más que una estafa. En ellas, los aspirantes a actores sólo aprenden a fingir y a ser falsos.

Me encanta el *Underplay*, es decir, los actores que no expresan nada con el rostro, salvo el comportamiento, para que la gestión interior del personaje se explicita con una parte de misterio. Este modo de trabajar fue empleado por Fred MacMurray hacia 1933-34; era el primer actor que no hacía nada. Me gustaba.

Es preciso que los actores se sientan bien en una película, esto es indispensable. Que ni la técnica, ni los diálogos, ni la historia les estorben. Un actor que se siente molesto es un mal actor, porque no es dueño de su memoria, de sus movimientos, de sus reflejos.

Durante todo mi periodo experimental, que comprende desde *Le Silence de la mer* hasta *Deux hommes dans Manhattan*, la estrella no tenía lugar en mi cine, porque yo buscaba un lenguaje. A continuación, desde que trabajé con Jean Paul

Belmondo, contraí la enfermedad de trabajar con estrellas, y fue agravándose, hasta el punto de que debo reconocer que a partir de entonces las estrellas son los co-creadores de mis películas.

No tomo a los actores por máquinas, no les pido tan sólo que me obedezcan, sino que sean buenos profesionales y que hagan delante de la cámara lo que yo hago detrás de ella. Me gusta que sean puntuales, que se tomen su trabajo en serio y algunas veces, por qué no, a lo trágico. Hay una boda entre el actor y el realizador, y esta boda tiene éxito o no lo tiene. Pero yo a los actores no les digo: "*Haced esto de esta manera, y no de esta otra*". No. Hablo con ellos antes del rodaje, porque considero que lo que se hace con una estrella en el plató es prácticamente nada, todo está preparado. Una estrella es el actor que hace el protagonista porque tiene ese algo de extraordinario que justifica su elección. Una estrella es una persona con la que he hablado mucho tiempo antes de empezar a rodar la película. A quien he tenido la oportunidad de comunicar todo lo que he comprendido del personaje que le voy a pedir que interprete. Ya lo sabe todo antes de rodar el primer plano de la película, ya la he vestido como yo

considero oportuno. Por eso, cuando comienza la filmación sólo hablo con la estrella para decirle quien va a tener enfrente para interpretar cada escena, y por qué he escogido a esa persona y no a otra, sea desconocida o prestigiosa, *amateur* o profesional. De las estrellas francesas, me encantan especialmente Jean-Paul Belmondo, Alain Delon y Lino Ventura. Cuando les propongo algo, aunque no estén totalmente de acuerdo, enseguida me dicen: "*De acuerdo*". Después hablamos del guión, del color, de la forma en que vamos a tratar la historia, y entonces es

cuando realmente nos ponemos de acuerdo. Esto no significa que sean dóciles. Porque si lo fueran no serían estrellas, y por tanto no me interesaría trabajar con ellas. Y rodar con una estrella para mí significa un placer inmenso. Son especiales. Seguridad, certeza en el gesto. Gestos exactos, precisión para sostener un vaso, para empuñar un revólver. Y, sobre todo, saber andar. Y esto no se aprende. Sin la cámara delante, sin que nadie les mire, se mueven igual que cuando les ruedas.

A medida que envejezco, ya nada cuenta para mí salvo mi profesión y, en consecuencia, mi obra: mi obra inmediata, en la que pienso día y noche. Desde que me levanto, comienzo a pensar en la película que estoy haciendo -y siempre estoy haciendo una, aunque no esté rodándola- y durante la noche, cuando me adormezco, sigo pensando en ella.

Odio totalmente el mundo presente. Soy un hombre de esta época porque me sirvo de la técnica de esta época para trabajar, pero no me gusta esta época, no me gusta nada de lo que pertenece a esta época.

Soy un solitario que vive con su esposa y sus tres gatos, y cuya regla básica consiste en no frecuentar la compañía de sus contemporáneos. Tengo un amigo, Jan de Hertog, al que considero como un hermano pero al que no veo nunca: él vive en Florida, y yo en Tilly. No tengo nada que ver con los personajes de mis películas: nadie quiere matarme y yo no quiero matar a nadie. En la vida, lo único que quiero es que me dejen en paz. En el cine, lo único que quiero es contar historias que me interesen. Pero nunca son historias personales. ¡Nunca, nunca, nunca!



Me divierte decir que soy un hombre de derechas, porque todo el mundo dice ser de izquierdas, y eso me exaspera. Detesto seguir a la mayoría. Además, no hay nada tan ridículo como declararse completamente de derechas o completamente de izquierdas, porque ambas cosas son imposibles. Filosóficamente hablando, mi posición en la vida es terriblemente anarquista. Soy extremadamente individualista. Podría decir que soy un anarquista de derechas, si no fuera porque una persona así no puede existir. Aunque la verdad es que no tengo ningún credo político ni religioso. Para mí sólo cuenta la moral y la consciencia, y el primer y único artículo de mi código personal es muy simple: "No hacer nada que pueda molestar al prójimo". Por otra parte, creo que si yo fuera profundamente derechista no podría hacer las películas que hago.

Hasta cumplir los treinta años, el hombre está convencido de tener siempre veinte años. Luego, un día, se mira en un espejo y ad-

vierte que los años han pasado... Tomar conciencia de envejecer es trágico. Equivale a comprender súbitamente que se está solo. La vejez es la coronación de la soledad.

No sé lo que quedará de mí dentro de cincuenta años. Probablemente todas mis películas habrán envejecido terriblemente, y el cine ya no existirá. Yo estimo que la desaparición del cine tendrá lugar hacia el año 2020, y que para entonces ya no existirá más que la televisión.

NOTAS

1. Gilles Jacob en su crítica de **Hasta el último aliento**.
2. En el segundo bloque del libro *Le cinéma selon Melville*, el autor de **Círculo rojo** enumera estos sus sesenta y tres cineastas "de cabecera" (conste que ciñe la selección a norteamericanos que trabajaron de forma significativa antes de la segunda guerra mundial). Concretamente, y por orden alfabético, se trata de Lloyd

Bacon, Busby Berkeley, Richard Boleslawski, Frank Borzage, Clarence Brown, Harold S. Bucquet, Frank Capra, Jack Conway, Merian C. Cooper, John Cromwell, James Cruze, George Cukor, Michael Curtiz, William Dieterle, Allan Dwan, Ray Enright, George Fitzmaurice, Robert Flaherty, Victor Fleming, John Ford, Sidney Franklin, Tay Garnett, Edmund Goulding, Alfred Green, Edward Griffith, Henry Hathaway, Howard Hawks, Ben Hecht, Garson Kanin, William Keighley, Henry King, Henry Koster, Gregoy LaCava, Fritz Lang, Sidney Lanfield, Mitchell Leisen, Robert Z. Leonard, Mervyn LeRoy, Frank Lloyd, Ernst Lubitsch, Leo McCarey, Norman Z. McLeod, Rouben Mamoulian, Archie L. Mayo, Lewis Milestone, Elliot Nugent, Henry C. Potter, Gregory Ratoff, Roy del Ruth, Mark Sandrich, Alfred Santell, Ernest Schoedsack, John M. Stahl, Josef von Sternberg, George Stevens, Norman Taurog, Richard Thorpe, W.S. Van Dyke, King Vidor, William A. Wellman, James Whale, Sam Wood y William Wyler. A continuación Melville comenta que no incluye a Chaplin porque "es Dios, y está por encima de cualquier clasificación" y que descarta a Raoul Walsh y a Cecil B. De Mille por considerarlos sobrevalorados.

3. El protagonista, encarnado por Alain Delon, de **El silencio de un hombre**.

J. P. MELVILLE