

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Las películas de Jean-Pierre Melville

Autor/es:
Montmayeur, Yves; Casas, Quim; Angulo, Jesús; Barral, Miguel Ángel; Aguilar, Carlos

Citar como:
Montmayeur, Y.; Casas, Q.; Angulo, J.; Barral, MÁ.; Aguilar, C. (1993). Las películas de Jean-Pierre Melville. Nosferatu. Revista de cine. (13):80-105.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40878>

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:



El silencio de un hombre
(*Le Samourai*, 1967)



PELICULAS MELVILLE

LAS PELICULAS DE MELVILLE

Le Silence de la mer

(*Le Silence de la mer*, 1947)

Respetando el texto, casi al pie de la letra, mediante la voz de uno de los protagonistas como narrador, y los largos monólogos de otro, se cuenta lo ocurrido durante seis meses de 1941, en la Francia ocupada de la segunda guerra mundial. Un oficial alemán, gran admirador de la cultura francesa, se alberga en la casa donde viven un anciano y su sobrina. Desde su llegada a la casa ninguno de los dos le dirige la palabra. Noche tras noche, el oficial entra en la estancia donde transcurren las veladas y habla de su vida, de su familia, de su patria y de lo hermosa que será la fusión de las dos culturas: la francesa y la alemana. El tío y la sobrina se dan cuenta lentamente de los valores humanos de este hombre que es músico y ama las artes, pero su sentido patriótico es más fuerte. El oficial alemán, en un viaje a París, se entera del exterminio de judíos y de las ideas del ejército invasor de destruir lentamente el espíritu de Francia. Vuelve al pueblo y a la casa donde se aloja

para despedirse. Les cuenta, desesperado, lo que ha oído de sus compañeros militares, y sólo entonces, al marchar hacia el frente, la muchacha le dice adiós.

En 1947, Alexandre Astruc escribía: "*A partir de hoy, es posible darle al cine obras equivalentes por su profundidad y su significación a las novelas de Faulkner, a las de Malraux, a los ensayos de Sartre y Camus*" (1). Jean Pierre Melville iba a demostrarlo el mismo año dirigiendo *Le Silence de la mer*. "*Era la primera vez que se rodaba una película de acción con actores y decorados naturales*" (2). Melville olvidó, sin embargo, las películas de Pagnol y de Resnais (*Van Gogh*, 1948).

Ya se sabe lo difícil que es apreciar la conveniencia de una película inspirada por una obra literaria. Melville supo permanecer fiel al libro de Vercors. "*Estaba terriblemente contrariado por la guerra, la hice durante mucho tiempo, marché y creía en ella. Fue una noche leyendo Le silence de la mer en Londres cuando me dije: ¡Qué película más buena!*".

"*Me había gustado tanto este tema que impedi al Comité de Francia Libre de Londres que autorizase a Jouvét a rodarla en Sudamérica. Estaban a punto de dar la autorización, pero no sabían*



PELICULAS MELVILLE

quién era Vercors. Fui yo el que aconsejó que se esperara al fin de la guerra para saber quién era. En realidad fue porque quería dirigirla yo mismo" (3).

La película está marcada por la idea de la carencia, del amor imposible. Es una obra ascética, que rompe con el estilo enfático muy a menudo de moda por la época. Toda la acción se las ingeniará para dar cuenta del drama interior: esta unión imposible corporal y espiritual de dos seres, un oficial alemán (Howard Vernon) y una jovencita (Nicole Stéphane), en casa de la cual se aloja durante la ocupación (tema que Melville volverá a usar en **Léon Morin, Prêtre**). Asistimos a un duelo, entre el monólogo del oficial, que trata de romper el silencio, y el mutismo de la jovencita. La única otra voz de la película es la del tío, narrador de la acción en *off* (J.M. Robain).

Descubrimos, de entrada, en este primer largometraje un cine en el cual las imágenes y su movimiento traducen los ímpetus, el arrepentimiento del corazón y del alma (concretamente en los soberbios contrapicados del rostro de Werner/Vernon iluminado apenas por una mancha de luz).

La cámara hace que los actores vayan al ritmo del texto, señalado por una serie de primeros planos que muestran la importancia reveladora de los rostros y miradas. Como las miradas de la sobrina y del oficial, que se alternan al ritmo del balancín del péndulo.

La interpretación de Howard Vernon es de una sobriedad remarcable (técnica de juego basada en el *Underplay* que Melville desarrollará notablemente a partir de **El confidente**).

En cuanto a la fotografía, firmada por Henri Decaë, trabaja el blanco y negro como si fuera una gama de colores: toques de impresionismo de los paisajes bajo la nieve, iluminaciones interiores matizadas...

"En esta época no se había hecho nada en blanco y negro en Francia. Se hacía siempre en gris, que se aproximaba al blanco y negro. El blanco y negro estaba prohibido. Mientras que Decaë y yo queríamos hacer la fotografía americana" (4).

Se percibe igualmente en esta primera obra de Melville ese deseo del autor de crear un cine que no produzca más que la cantidad exacta de energía necesaria a su movimiento: ausencia de *travellings*, supresión de caracteres espontáneos y aleatorios...

Melville tuvo grandes problemas para regularizar su situación después del rodaje ilegal de **Le Silence de la mer**, pero volverá a permanecer fiel a sus principios, concretamente a la utilización de escasos medios, en la época en la que los sindicatos imponían efectivos más importantes (cuando el costo medio de un largometraje era de 50 millones, el rodó en 27 días **Le Silence de la mer**, con 6 millones; sin dinero, no compró los derechos de la célebre novela de Vercors), acabando por convertirse en productor y teniendo relativamente pronto sus propios estudios. Estas actitudes influenciaron a todos los "jóvenes turcos" de la *nouvelle vague*.

NOTAS

1. *La Caméra stylo*, Alexandre Astruc.
2. *Le Cinéma selon Melville*, Rui Nogueira.
3. Claude Beylie y Bertrand Tavernier en *Cahiers du cinéma*.
4. Claude Beylie y Bertrand Tavernier en *Cahiers du cinéma*.

Yves Montmayeur

Traducción del francés: Kepa Bermudez Eceiza

Los niños terribles

(*Les Enfants terribles*, 1950)

Paul, herido por una bola de nieve que le lanza Dargélos, debe guardar cama atendido por su hermana Elisabeth. En "la habitación", que es su universo, comparten extraños ritos y juegos. Tras la muerte de la madre de ambos, sus amigos Gérard y Agathe son admitidos a compartir la vida de los dos hermanos. Agathe y Paul se enamoran, pero





Elisabeth, tras heredar dinero de un millonario americano con el que se casó y que falleció el mismo día de la boda, se lleva a los tres a vivir con ella. Reconstruyen "la habitación" mediante unas mamparas, y Elisabeth, celosa, consigue impedir el amor de su hermano con Agathe. Paul se suicida, Agathe se da cuenta de la maquinación de Elisabeth y ésta se mata disparándose un tiro. Al caer derriba las mamparas y "la habitación" queda destruida.

Hay películas que quedan grabadas al fuego en la memoria. No importa el tiempo que haya pasado desde su primera visión. Permanecen imborrables sus contornos escénicos, su atmósfera, su luz, la gestualidad de los actores, algunas miradas, algunos movimientos de cámara, detalles aislados de un conjunto nada neblinoso que activa la espoleta del recuerdo más placentero. **Los niños terribles** es una de esas películas. La ví por primera vez hace diecisiete años, exactamente el 19 de octubre de 1976. Se acababa de estrenar comercialmente en el Estado Español, precedida de su exitosa reposición en los circuitos de arte y ensayo de París y Nueva York. Tenía mucho más de Jean Cocteau, escritor al que admiraba, que de Jean-Pierre Melville, cineasta del que sólo había visto dos o tres películas muy poco relacionadas con **Los niños terribles**. Desde aquel lejano octubre de 1976, en plena borrachera expansionista de las películas en versión original, sólo he vuelto a ver el film de Melville y Cocteau una vez más. De esta segunda proyección no recuerdo ni el día, ni el lugar, nada. La primera fue la buena, la que

impactó. Hoy, diecisiete años después, mis recuerdos de **Los niños terribles** siguen activados por esa espoleta mágica que filtra en la memoria lo que debe perdurar y lo que debe desaparecer.

Recuerdo la habitación donde los dos hermanos, Nicole Stéphane y Edouard Dhermitte, han construido su mundo refugiándose del exterior. Recuerdo el semblante débil de Dhermitte, aquejado de una extraña y romántica enfermedad tras recibir en el corazón el golpe de una bola de nieve lanzada por un compañero de clase. Recuerdo la voz poderosa y penetrante de Cocteau, leyendo frases enteras de su novela y haciéndolas encajar en el devenir claustrofóbico del relato. Recuerdo la iluminación en blanco y negro de Decaë, el vestuario entre sofisticado y afectado de Dior, la música de Bach y Vivaldi, el rostro forzosamente inexpresivo de Dhermitte y la entereza gestual de Stéphane.

Muchas veces se ha escrito que **Los niños terribles** está en la frontera entre lo sublime y lo ridículo, y nunca una definición de estas características ha casado mejor con una película. Si ese tono fronterizo ya estaba presente en la novela, Melville y Cocteau lo acentuaron aún más haciendo que los dos niños protagonistas del relato estuvieran interpretados por actores adultos, lo que le confiere al film, de manera más radical, ese tono de sueño surreal que se sitúa fuera de toda percepción convencional. **Los niños terribles** es el retrato acuoso de dos niños que se negaron a crecer, pese a tener envoltorios carnales adultos se-

gún los designios de sus autores. El incesto y la homosexualidad amamantan a la historia, la poesía epidérmica de Cocteau le otorga relieve surreal, la puesta en escena de Melville halla nuevas dimensiones en lo enfermizo del relato.

Cocteau escribió *Les Enfants terribles* en 1929, entre su pieza teatral sobre "Edipo rey" y el monólogo *La voz humana*, tras sufrir una de sus varias intoxicaciones de opio y a punto de dar rienda suelta a sus ideas sobre el cinematógrafo con *Le Sang d'un poète* (1930/32). Cuando preparó la adaptación de *Los niños terribles*, su trayectoria como director estaba en punto muerto tras los varapalos recibidos por *La Bella y la Bestia* (1946) y *L'Aigle a deux têtes* (1947). Melville, por su parte, era un debutante maldito tras *Le Silence de la mer* (1947). No quería dar pistas autorales ni ser identificado con género ni corriente alguna, y su amistad con Cocteau (aparece también en una escena de *Orfeo*, 1949) le permitió sorprender a propios y extraños con estos 107 minutos de poesía filmica de otro mundo. Cocteau brindó el argumento, escribió la adaptación y los diálogos, hizo de narrador, cofirmó el guión e impuso a su protegido Edouard Dhermitte. Melville dirigió, produjo, colaboró en el guión y se encargó de la dirección artística. *Los niños terribles* es, parafraseando al poeta, un águila de dos cabezas.

Quim Casas

Quand tu liras cette lettre / Labbra proibite

(*Quand tu liras cette lettre /
Labbra proibite*, 1953)

Thérèse Voise renuncia a entrar en el convento para poder dedicarse a cuidar a su hermana Denise y atender el negocio de papelería de sus padres, cuando las dos quedan huérfanas. Max, joven mecánico desaprensivo, viola a Denise y ésta intenta suicidarse. Thérèse pretende obligar a Max a casarse con Denise, pero él intenta, por su parte, conquistar a Thérèse. Esta duda de sus intenciones cuando él le propone huir juntos a Tánger. Max le roba a Thérèse el dinero de sus

abuelos, pero cuando huía es atropellado por el tren que pensaba coger. Thérèse, tras asegurar el porvenir de su hermana, entra definitivamente en el convento.

Ni la crítica de su tiempo ni el propio Melville fueron en absoluto benevolentes con esta película. Jean-Pierre Melville quería demostrar a sus colegas que no era ningún aficionado, sambenito que le era invariablemente asignado seguramente por el hecho de que sus películas eran productos de bajo presupuesto en las que él mismo se encargaba, además de la realización, del control de la producción y de la confección del guión. Fue por ese deseo, según confesiones propias, por lo que se embarcó en una producción franco-italiana basada en un guión con el que no tuvo nada que ver. Nunca quiso descargarse, sin embargo, de la responsabilidad final de esta película, con cuyos productores aseguró no haber tenido el mínimo problema y de cuyo guión diría más tarde: "*Cuando se lee el guión, uno se da cuenta de que es brillante, de que está tan bien hecho que se diría que es Dios mismo el que lo ha escrito y en absoluto se puede pensar en la menor modificación*" (1). Quien esto escribe no es de la misma opinión, aun cuando puede sonar a osadía al no haber tenido acceso mas que a la plasmación final en celuloide. Y es que la historia escrita por Jacques Deval (al que se puede ver también como intérprete en el papel de juez de instrucción) desborda por su acumulación excesiva de desgracias, a veces encadenadas casi de forma truculenta, toda posibilidad de contar con imágenes una historia creíble a partir de ella. Melville se vió así enfrentado a un melodrama de mucho cuidado, al que no pudo (o supo) dar un enfoque equilibrado. La desmesura de la historia lo domina todo y al realizador no le queda otro remedio que apuntar, aquí y allá, algunos brillantes detalles que impiden a la postre que el naufragio se consume en su totalidad. En sus poco más de cien minutos somos testigos de tres accidentes mortales, una violación, un intento de suicidio, crisis de vocación religiosa y de identidad personal de todo tipo. El guión no deja resquicio a la ironía o al distanciamiento. Me temo que poco tenía Melville que hacer con él. Su refugio no puede ser otro mas que la más o menos acertada utilización de recursos estilísticos que dominaba muy bien. Un abundante uso del montaje paralelo nos muestra el contraste entre unos personajes que no tienen más punto de unión entre sí que la aparición en sus vidas de un descerebrado personaje (muy bien interpretado por Philippe Lemaire), cruce de gigo-ló, truhán de poca monta y boxeador aficionado. Ejemplo claro es el que nos presenta a las tres mujeres objeto de la codicia de Max: tras mos-

trársenos a la joven Denise en la cama, arropada maternalmente por su hermana mayor Thérèse, ésta se nos aparece desnudándose púdicamente con un rostro cruzado por la angustia y un claro misticismo resignado; paralelamente, Irene, que está muy lejos de la inocencia de Denise y el pudor de Thérèse, se agita en la cama mientras contempla los brazos, el torso, la piernas desnudas de Max en una fotografía. Destacable es también el laconismo con el que Melville filma la ya citada sucesión de desgracias, lo que hace de brida en esta encabritada historia: las noticias en *off* de los dos accidentes automovilísticos, la elipsis utilizada para contarnos la violación, la seca filmación del accidente final en la estación... Si la historia en sí tiene mucho de maniquea, Melville consigue darle jugosos toques de ambigüedad jugando con las miradas de sus personajes: las de Irene y Max, dos personajes movidos por un deseo indisoluble; Max y Thérèse, consumidos por el mismo deseo, pero aquí férreamente controlado por una mujer empeñada en mantener (y lo hará hasta el final) su figura de una pieza. Quizás no siempre ayudan los intérpretes, lo que no impide que sea en esos momentos donde la historia adquiere una turbia profundidad de la que el guión original parece carecer. Aunque su interpretación es bastante irregular, ahí queda para mitómanos la sublime presencia de Juliette Greco, la musa de los existencialistas y demás pobladores de los ya entonces míticos cafés de la *Rive Gauche* parisiense, permanentemente vestida de negro, hierática y solemne.

NOTA

1. Entrevista con Claude Beylie y Bertrand Tavernier en *Cahiers du cinéma*, n. 124. Octubre, 1961.

Jesús Angulo

Bob le Flambeur

(*Bob le Flambeur*, 1955)

Desde hace varios años, Bob, un delincuente cincuentón gran aficionado al juego, no ha tenido suerte y apenas ha obtenido ganancias. Cuando un día encuentra a Anne, una jovencita a punto de caer en la prostitución, le da dinero y la acoge en su casa. Pronto Anne y Paulo, un joven que admira a Bob y es hijo de uno de sus amigos, se enamo-

ran. Bob sigue su vida y su amistad con un comisario de policía, y un día decide organizar un robo en el casino. Prepara el golpe con todo detalle y en complicidad con un buen equipo coordinado por él. Pero aquella noche en el casino empieza a ganar, por primera vez en su vida hace saltar la banca y se olvida de su papel en el robo, con lo cual el golpe fracasa y todos son detenidos. Había ganado 800 millones de francos, la misma cantidad que pensaban obtener con el robo.

Aunque es posible encontrar elementos de los denominados *noires* en la equívoca *Quand tu liras cette lettre, Bob le Flambeur*, rodada tres años después y estrenando estudios propios, constituye el primer título de género policíaco de Jean-Pierre Melville y señala la eclosión, asombrosamente madura, de un estilo al que, por una vez, no será exagerado ni entusiasta calificar de inconfundible. Al respecto, hay que señalar que aquello que más deprecia llama la atención de **Bob le Flambeur**, a tenor sobre todo de su fecha de producción y de los anteriores trabajos del director, es la solidez de su acabado y la perfección de su caligrafía, factores que la convierten en un ente autónomo valioso en y por sí mismo, al margen de la relación que pueda establecer con cualquier obra posterior. No es éste, pues, un mero ensayo o film de transición, y asombra cómo el, hasta el momento, solitario adaptador, que no ilustrador, de Vercors y Cocteau, de futuro artístico todavía incierto, irrumpe en un género popular que en Francia atraviesa por momentos de revitalización (*Rififi* de Jules Dassin ha sido un bombazo, al comisario Maigret le han salido todo tipo de competidores, el académico Cocteau se dispone a prologar la *Petite Histoire du Roman Policier* de Fereydoun Hoveyda, etc.), y se las arregla para establecer los cimientos de toda una gramática personalísima, ajena a modas y clichés. Melville recordará cómo, mientras elaboraba el guión de **Bob le Flambeur** en 1950, experimentó el impacto de la visión de *La jungla del asfalto*, el clásico instantáneo de John Huston... ¡lo que le motivó a replantear toda la historia a la búsqueda de un tono lo más alejado posible, incluso diametralmente opuesto, al del film estadounidense! (1). Es patente que estamos ante un caso excepcional de realizador que, a la par que admite hacer cine buscando complacer a un público lo más amplio posible (2), sabe mostrarse rigurosamente fiel a unos principios éticos y estéticos. Hasta cierto punto, es fácil comprender las polémicas que suscitará un personaje de esta clase, la veneración de parte de la *nouvelle vague* y el desprecio de ciertos estudiosos susceptibles de confundir individualismo con pedantería.



El autor define **Bob le Flambeur** como una carta de amor dirigida a la ciudad de París, operación que repetirá con Nueva York en **Deux hommes dans Manhattan**; pero la película es también, de forma igualmente explícita, el retrato de un tipo humano con elementos en común con el mismo Melville y que, progresivamente estilizado, va a convertirse en el personaje emblemático de toda su filmografía, así como una reflexión entre ambigua y maliciosa, casi una fábula, sobre el peso de un destino que se manifiesta a través de paradojas. Con una economía de medios rayana en el documental y un tino para el detalle que evidencia los estrechos lazos sentimentales existentes entre el cineasta y su materia prima (y que convierte en superfluo y redundante el texto en *off* del novelista Auguste Le Breton, contratado como reclamo publicitario al tratarse del autor de la novela *Riffifi*), **Bob le Flambeur** pertenece a ese selecto grupo de cintas que, llevando las pretensiones de linealidad a las últimas consecuencias, se explican con cartesiana nitidez ya desde los primeros fotogramas. Amanece en un Montmartre poblado de heterogénea fauna nocturna y Bob, Roger Duchesne, el jugador sin demasiada suerte, hace un alto en el camino de vuelta a casa para poner al mal tiempo buena cara en el espejo que cuelga de un escaparate. "*Una bonita bocaza de granuja*", le comentará el hombre a su reflejo, haciendo sonar a broma lo que es una declaración de principios en toda regla. Melville, astuto y cargado de recursos, se ha tomado su tiempo antes

de llegar a este punto, difuminando a Bob, primero, entre humaredas de tabaco y algún que otro contraluz y siguiéndole, luego, de espaldas, con la doble finalidad de subrayar su completa pertenencia al medio en el que se desenvuelve (Bob es así, de entrada, uno de tantos miembros de la comunidad noctámbula, un arquetipo sociológico), y de obligarnos a singularizarle justo en el instante de emprender lo que, en cierta ocasión, Kafka describiera como la más peligrosa de las tareas: reencontrarse y rehacerse delante de una imagen clavada en un pedazo de cristal. En consonancia con los aires de comedia, entendida como obra profana (la tragedia, recordemos, es terreno de dioses y entidades sobrehumanas, y aquí vamos a movernos a ras de tierra) y sin ninguna relación con la parodia o la caricatura, que Melville ofrece como alternativa a la labor de Huston, el panorama carece de tintes sombríos o dramáticos, optándose, en cambio, por una desenvoltura de raíz cosmopolita (de la que no es ajena la apreciable música de Eddie Barclay y Jo Boyer) con suaves dosis de nostalgia. Melville no oculta, pues, que trata de ámbitos y criaturas que le son queridos. Falta una década para el hieratismo de **El silencio de un hombre**, y su Montmartre posee igual o más capacidad de evocación que el de, por ejemplo, Minnelli, mientras Bob, con su anacrónico vestuario a lo Bogart y su fisonomía de cincuentón triste pero sereno, experto en encajar la derrota con ironía, ha sido minuciosamente calculado para despertar la ternura del espectador.

En ocasiones hay cierto consenso en torno a posibles lecturas en clave moralista de los films del autor de **Círculo rojo**, que, imagino, se deben al análisis apresurado de obras tan abstractas como la ahora citada o **Hasta el último aliento**, o son residuos de viejas campañas de desprestigio. **Bob le Flambeur**, por transparente, constituye una pieza importante a la hora de decidir sobre tan engorrosa, y un punto estéril, cuestión. Si ya resulta insólito encontrar moralistas con tanto cariño (¿complicidad?) por los pecadores, en el drama de Bob se combinan una serie de matices, que acaso resulten familiares a los adeptos al pensamiento oriental, y de una trascendencia inimaginable en una pedrestre crónica de delito fracasado servida con pretensiones edificantes. Arquetipo del truhán, Bob tiene mucho pasado, escaso presente y menos futuro, y mantiene el equilibrio vital a costa de la observación de una cadena de pequeños rituales -el periódico en Pigalle, la moneda que gasta en su tragaperras privado, los mensajes para la portera, la mesa en Le Carpeaux, etc.- que sin duda tienen la misión de dotar al tiempo de un carácter cíclico, siempre renovable, y de afirmar su identidad en el ilusorio, frágil escenario donde habita. Como el grueso de los héroes de Melville, Bob es un hombre que se oculta y, a pesar de que el amor parece ocupar un segundo plano en la trama, es su encuentro con Anne (Isabelle Corey), y no el hallazgo de la combinación de la caja fuerte del casino, el verdadero desencadenante de la acción. La presencia femenina forzará a Bob a remover en su pasado y, al final, a reconocer que ha envejecido y a desear otro tipo de vida. Dispuesto a obtener por la fuerza lo que la suerte no le ha dado mediante el culto, Bob intenta sustituir los ceremoniales del jugador por los del ladrón (filmados con idéntica minuciosidad), las cuevas de Montmartre por los salones del casino, en una maniobra tan radical, máxime basándose en una impostura, que ha de acabar hundiéndole. Bob miente y "se" miente, ignora cuál es su papel en el cuadro general de la realidad y, desde esta perspectiva, el clímax de la película, la partida final de la que no puede escapar, pone en escena un drama psicológico de envergadura: la pugna febril entre aquello que uno cree ser y aquello que verdadera e irremediablemente es. Melville, amargo, sabe que toda farsa tiene sus límites, y Bob ya ha estado a punto de flaquear durante el baile con Anne. En el diálogo con el comisario (memorable Guy Decomble) que cierra el film, le veremos recuperar parte de la sorna de que hiciera gala delante del espejo -significativo, también amanece-. Bob, la criatura de vida irregular, ha vuelto al sitio que le corresponde: el universo, el de Jean-Pierre Melville, y el otro no tiene miramientos a la hora de preser-

var el orden, por muy caprichoso e injusto que nos parezca.

NOTAS

1. Esta y otras reflexiones del director sobre su trabajo han sido extraídas del imprescindible *Le cinéma selon Melville*, de Rui Nogueira.
2. Citado por Manuel Navacerrada en la introducción a su estudio "Jean-Pierre Melville: entre la ambigüedad, la soledad y la repetición", en *Dirigido por...*, n. 3.

Miguel Angel Barral

Deux hommes dans Manhattan

(*Deux hommes dans Manhattan*, 1959)

A Moreau, periodista de la agencia France Press, le encargan buscar al diplomático Fèvre-Berthier, delegado francés en las Naciones Unidas. Acompañado de su amigo Delmas, reportero gráfico, inicia la búsqueda de tres mujeres que estaban relacionadas con el diplomático. Una de ellas, Judith Nelson, actriz, tras intentar suicidarse, les confiesa en su lecho del hospital, que el diplomático ha muerto, de muerte natural, en la casa donde ella vive. Efectivamente, allí está el cadáver al que Delmas, falseando algo la situación, hace unas fotos con el fin de elaborar un escandaloso reportaje. Anne, la hija del diplomático, que ha estado siguiéndolos, y Moreau, intentan que Delmas no venda las fotografías en las que aparece el cadáver en el lecho de la actriz. Los dos amigos llegan a luchar físicamente. Delmas, borracho, tras perder la amistad de Moreau, tira los negativos a una cloaca, riéndose entre lágrimas, y perdiendo así la posibilidad de ganar mucho dinero.

Dentro delcurrir cronológico de la obra de Jean-Pierre Melville, **Deux hommes dans Manhattan** representa una especie de chocante anomalía, de inesperado *Detour* (por citar el título de un film de Edgar G. Ulmer que bien puede significar la quintaesencia del planteamiento Serie B aplicado al *thriller*). A veces fastidiosa, a veces simpática, con frecuencia ambas cosas a la vez, se sitúa, sin duda inconscientemente y sin perspectiva histórica, en una borrosa tierra de nadie dentro

PELICULAS MELVILLE

del bloque filmográfico que su autor dedicó al Cine Negro: ni prorroga, en técnica o espíritu, el previo **Bob le Flambeur** (embrión ciertamente notable del venidero estilo melvilliano de *thriller*), ni anticipa, salvo en muy lejana y relativa medida, la década 1962-1972 que englobó la plena madurez del género policíaco en la obra de Melville, un conjunto filmico perfectamente coherente y característico, que sólo decepcionó en su última manifestación, **Crónica negra**. A distancia, pues, de ambas opciones, **Deux hommes dans Manhattan** más que otra cosa parece un irreflexivo empacho cinéfilo, garabateado en lugar de trazado, y propio antes de un adolescente compulsivamente enamorado del Cine Negro norteamericano, carente de cualquier clase de rigor o sentido autocrítico, no digamos de dinero, y literalmente abrazado a su cámara de juguete, que de un cineasta bien asentado en la Industria, con más de cuarenta años a la espalda y cinco sólidos largometrajes, ya, en su haber.

El protagonismo, por única vez en su filmografía, del propio Melville apoya, además, tal parecer, porque impele a interpretarlo desde un punto de vista autometafórico: un periodista francés intentando desentrañar un caso en Manhattan / un cineasta francés procurando encontrar un estilo personal a partir del cine norteamericano. Divertidamente, ese estilo no había que buscarlo en ninguna parte, porque Melville había dado con él tres años antes, en **Bob le Flambeur**... Más diver-

tidamente todavía, es Melville mismo quien, a ojos vista, menos confía en su capacidad de actor, como demuestra el hecho de que, obsérvese, en el montaje recortó todo lo posible la mayor parte de los planos en que aparece, con frecuencia incluso antes de terminar de pronunciar sus propios diálogos, que pasan a sonar en *off* en el contraplano correspondiente...

Ironía última, **Deux hommes dans Manhattan**, aun dentro de su carácter involutivo, pudo haber arrojado un resultado satisfactorio, y hasta consistente. Ahora bien, para ello, y a falta de una mínima elaboración teórica, estética y argumental, habría tenido que asumir, hasta el fondo y sin mayores complejos, su estricta y desmañada condición de juguete mitómano-adolescente, o, en su defecto, enfocarlo todo desde un prisma soterradamente enloquecido. Mas, por desgracia, la película desarrolla sus pueriles premisas conceptuales con una gravedad contraproducente, que la sitúa en el borde mismo de la autoparodia involuntaria: Nueva York nunca ve la luz del sol, y se reduce a luminosos de neón y *Night Clubs*; todas las mujeres son deseables y (sobre)viven, de una manera u otra, gracias a sus facultades físicas (prostitutas, actrices, mantenidas, cantantes, bailarinas, cabareteras); todos los hombres son nobles y viriles, figuren a un lado u otro de la ley; el Jazz suena obsesivamente, lo requiera o no la secuencia... todo a partir de una trama prototípica, que rinde pleitesía al muy "negro" mito del Perdedor.



Para colmo de males, Melville carece, al menos aquí, de la destreza, o picardía, profesional que sus maestros revelaron a la hora de superar las limitaciones presupuestarias, y, en los casos más gloriosos, hasta de aplicarlas en beneficio de la propia película. Motivo por el cual **Deux hommes dans Manhattan**, realizada con una pobreza de medios casi angustiosa y donde pueden detectarse todo tipo de improvisaciones, necesita desesperadamente apoyarse en el diálogo y subrayar la vertiente documentalista, con todo lo que ello implica en cuanto a monotonía rítmica y visual.

No obstante, del abrupto y totalmente ciego voluntarismo que desprenden las imágenes de **Deux hommes dans Manhattan**, en última instancia, emerge una conclusión no ya entrañable sino de todo punto positiva: la realización de una película muchas veces obedece al mero y puro hecho de no renunciar a filmarla, sobre todo en los casos en que no ha habido tiempo para prepararla y/o se carece de los medios necesarios. Puesto que tan particular (irracional, si se quiere) tipo de tozudez define la especialísima mentalidad del auténtico hombre de cine.

Carlos Aguilar

Léon Morin, Prêtre/ Leon Morin, prete

(*Léon Morin, Prêtre / Leon Morin, prete*, 1961)

Las tropas italianas han ocupado, durante la segunda guerra mundial, el pequeño pueblo francés de donde es párroco Léon Morin. Barny, joven viuda de un comunista, nos cuenta la historia. Ella va a confesarse y le cuenta al sacerdote sus dudas de fe y sus dificultades para ser creyente. Morin se da cuenta del espíritu cristiano de Barny, que constantemente presta su ayuda a todo el mundo e intenta ayudarla con lecturas y conversaciones. Una vez liberado el pueblo por las tropas aliadas, Barny y el sacerdote se ven con más frecuencia por las clases de catecismo a las que asiste la hija de ella. Un día Barny, dándose cuenta de que ama a Léon Morin, le pregunta qué ocurriría entre ellos de no ser él sa-

cerdote. Morin se va sin contestar y al cabo de un tiempo anuncia su traslado a otra parroquia, mientras que Barny regresa a París a dar clases en un instituto. Se despiden con la frase de Léon Morin que le dice que si no vuelven a verse en este mundo será en el otro.

En primera instancia, **Léon Morin, Prêtre** diríase un cruce entre una tradición literaria típicamente francesa (esto es, aquella consistente en contar pasiones, a ser posible sin consumar, entre un representante de la iglesia católica, hombre o mujer, y una persona de convicciones ateas) y la primera película de su realizador, **Le Silence de la mer** (historia de amor soterrada, tratamiento intimista, valoración de los aspectos costumbristas y psicológicos, ambientación rural durante la época de la Ocupación... para despejar las últimas dudas, el protagonista de dicha "Opera prima", el gran Howard Vernon, efectúa aquí una fugaz colaboración, encarnando nuevamente a un oficial del ejército alemán). Todo ello basándose, por supuesto, en una novela de prestigio, titulada de igual modo, escrita por Béatrice Beck y galardonada con el Premio Goncourt en 1952.

El resultado es un melodrama innegablemente digno y soportablemente plúmbeo, emparentado (excesivamente emparentado, incluso) con determinada, e inconfundible, corriente del cine francés de todos los tiempos, entre poética e interiorista, que no sin ironía, y generalizando demasiado, se ha convenido en denominar *Cinéma de qualité*. Repleto de apuntes formales posteriormente desarrollados, pulidos y perfeccionados en la filmografía del director, la mayor virtud del film radica en los términos cinematográficos, al tiempo sutiles y claros, loables, mediante los cuales describe la fricción entre atracción física y desacuerdo anímico que atormenta a la pareja protagonista (un ejemplo: el primer encuentro tiene lugar con ambos personajes situados a sendos lados de la rejilla del confesionario, sistema estrictamente visual de indicar la radical imposibilidad de comunicación que marcará la sustancia de la historia), y su defecto fundamental, precisamente, radica en el hecho de que tal conflicto no logra trascender sus propios límites, cobrar una dimensión universal que deje atrás su primigenia condición de anécdota personal y concreta; inconveniente de gravedad, porque **León Morin, Prêtre**, en el seno de su naturaleza noble y asumiidamente melodramática, plantea una cuestión tan apasionante como el papel que puede desempeñar la sugestión personal y emocional a la hora de experimentar una conversión de tipo religioso.

Ahora bien, **León Morin, Prêtre** también puede



abordarse desde otro ángulo, más subrepticio, hartamente revelador y acaso jamás previsto por Melville. Se trata de estudiar si de alguna manera entronca con el bloque filmográfico más frecuentable e imperecedero de su autor, es decir con sus películas policíacas. Y efectivamente así es, por poco que se observe el film y se conozca la obra de Melville: el sacerdote sobriamente encarnado por Jean-Paul Belmondo, en esencia, viene a suponer una especie de trasunto de los característicos antihéroes de los *thrillers* de Melville (Alain Delon, Lino Ventura, el propio Belmondo), por el hecho de definirse como se define a través de la relación, materialmente insostenible, que establece con una mujer; Léon Morin, en su condición eclesiástica, rechaza la posibilidad de vínculo amoroso con la angustiada Barny, al igual que los gánsters melvillianos prescinden de contactos auténticos con el sexo opuesto (apenas algún fugaz intercambio erótico) al prohibírselo, desde un prisma estético, la devoción que sienten por su dios particular, es decir el Hampa, entendida desde la perspectiva abstracta, idealizada y hombrista privativa de la poética melvilliana. Y el hecho de que con cierta frecuencia el realizador parezca identificarse preferentemente con el punto de vista de Barny antes que con el del cura témome que se trata de un espejismo provocado por la magnífica interpretación de Emmanuelle Riva, inolvidable en su introvertida expresividad y sobradamente capaz de trascender

la concepción del personaje inicialmente dispuesta por Melville.

En el seno del *thriller*, del melodrama o de cualquier otro género, la perspectiva de Jean-Pierre Melville sobre la relación entre hombre y mujer siempre es idéntica. La belleza cinematográfica, para él, ama la soledad masculina.

Carlos Aguilar

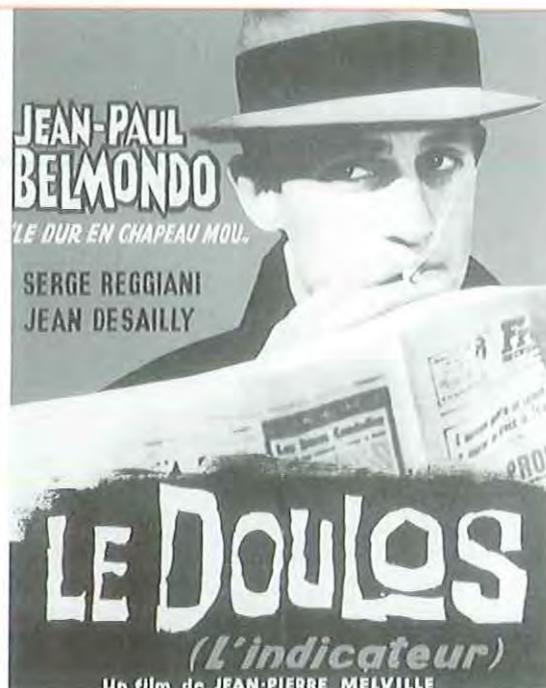
El confidente

(Le Doulos / Lo Spione, 1962)

Maurice, tras cuatro años de cárcel, sale en libertad. Un perista, supuestamente amigo suyo, tiene las joyas y el dinero de un importante robo. Maurice lo mata, se queda con el botín que entierra en un lugar determinado y empieza a preparar un nuevo golpe del que hace partícipes a su amante Thérèse y a sus amigos Jean y Silien. Este realiza una serie de llamadas y entrevistas que lo hacen aparecer como confidente (*doulos* en argot) de la policía y traidor a sus cómplices. Pero final-

mente, Maurice descubre que fue Thérèse quien lo traicionó e intenta impedir la venganza que había planeado contra Silien. Los tres amigos mueren en el tiroteo final.

Séptimo largometraje de Jean-Pierre Melville (y uno de sus mayores éxitos comerciales, por cierto), al igual que el anterior, **Léon Morin, Prêtre**, producido entre Georges de Beauregard, por parte francesa, y Carlo Ponti, por parte italiana, y del mismo modo que aquel protagonizado por un Jean-Paul Belmondo sin nada que ver con el fastidioso y reiterativo saltimbanqui en que se convertiría poco después, **El confidente** reviste una trascendencia crucial tanto dentro de la trayectoria de su autor como en la historia del cine policiaco francés, o *Polar*, y no tiene sentido separar un aspecto del otro a la hora de abordar su crítica. Antes al contrario, situar **El confidente** en su contexto representa casi un deber, puesto que ello arroja conclusiones sabrosísimas, de lo más reveladoras: pese a algunos parangones tan superficiales como insignificantes, esta película se aparta con energía (y hasta desprecio, cabría deducir del esfuerzo aplicado en el propósito) de la corriente a la sazón predominante dentro del *thriller* francés, léase el enfoque propuesto por la *nouvelle vague*, para, en cambio, establecer un estilo nuevo y personalísimo de *Polar*, anticipado en realizaciones previas del autor -sobre todo **Bob le Flambeur**- y característico desde entonces en la obra de éste, en la cual, por tanto, inauguró una etapa nueva. Reconociendo influencias



patrias, o puntos en común, únicamente con algún título de Jacques Becker -**Touchez pas au grisbi** (1954) y, sobre todo, el extraordinario **La evasión** (*Le Trou*, 1959), considerado por Melville como "*Le plus grand film français de tous les temps*", y no sin razón- en menor medida de la "Opera Prima" del hijo de éste, Jean -**Un tal La Rocca** (*Un nommé La Rocca*, 1961), no por casualidad protagonizado por Belmondo y escrito por José Giovanni, coguionista de **La evasión** y futuro colaborador de Melville- vagamente en **Rififi** (*Du Rififi chez les hommes*, 1955) de Jules

PELICULAS MELVILLE





Dassin y en **A todo riesgo** (*Classe tous risques*, 1959) de Claude Sautet, sobre guión, igualmente, de Giovanni. Sin despreciar cierto eco, aunque en prudentes e irónicas dosis, del toque "canalla" popularizado durante la década anterior por los primeros *thrillers* protagonizados por Eddie Constantine, digamos **Cita con la muerte** (*La Môme vert-de-gris*, 1953) de Bernard Borderie, **La que se va a armar** (*Ca va barder*, 1954) de John Berry o **Este hombre es peligroso** (*Cet homme est dangereux*, 1954) de Jean Sacha.

Este estilo nuevo y propio de *Polar* al que hemos aludido bien puede resumirse, gráficamente y aun a riesgo de simplificar en demasía, reuniendo el significado de los momentos en que los dos protagonistas de **El confidente** ven su rostro reflejado en sendos espejos, peculiar e involuntario examen de conciencia, especie de interrogación sobre "el estado de las cosas" personal, recurrente en la filmografía de Melville. El uno tiene lugar hacia el principio y muestra al ex-presidiario Maurice (formidable Serge Reggiani) mirándose en un espejo roto por la mitad; el otro aparece en la última secuencia, y recoge al confidente Silien (Belmondo) herido de muerte, corrigiéndose el porte del sombrero frente a un espejo de pared, hasta desplomarse sin vida.

En el primer caso, tendríamos la referencia cinematográfica, una sobria y callada remodelación de esos planos que, reconocible o subconscientemente, evocan autores, planteamientos y hasta películas concretas. Al respecto, recuérdese, por ejemplo, que en **Falso culpable** (*The Wrong Man*, 1957), de Alfred Hitchcock, el rostro de

Vera Miles quedaba reflejado fugazmente en un espejo, roto a consecuencia de la pelea entre ella y Henry Fonda; el sentido de aquella imagen hitchcockiana más o menos es reproducido por Melville: se trata de sugerir, de forma estrictamente visual, que la psique de determinado personaje sufre una escisión, está destrozada.

En el segundo caso, se trataría de un íntima, fetichista personalización de estos mismos, y admirados, recursos, la cual, por fortuna, desdeña arrojarse entre coartadas intelectuales, guiños para iniciados, distanciamientos más o menos críticos, inoperantes sarcasmos o reflexiones acerca de esto, aquello y lo de más allá: el hecho de que el espejo, en cuestión de segundos, deje de reflejar al protagonista, pase de constatar su existencia a negarla, literalmente a desmentirla, sintetiza con bella y purísima precisión el nihilismo consustancial al *thriller* melvilliano.

Definamos pues el Cine Negro de Jean-Pierre Melville como la inquebrantable fusión entre una serie de neurosis adquiridas y unas cuantas obsesiones propias. Admitamos que el llorado cineasta francés estuvo perfecta, legítima y artísticamente autorizado a reinterpretar desde su personal prisma los arreatadores (para él, para nosotros, para siempre) modelos norteamericanos del género, si a ello le impelía su sensibilidad cinéfila. Conste lo acertadamente que elegía las citas literarias o culturales que encabezan sus películas, por todo lo que encierran, a la vez, de anticipo y de recapitulación, de síntesis y de respetuosa reverencia (en este caso recurre a Louis-Ferdinand Cèline y su desgarrador "*Hay que elegir:*

mentir o morir"). Y destáquese que en **El confidente** se despreocupa un tanto de los aspectos argumentales -posiblemente con objeto de emular, también en eso, a todos aquellos clásicos del *thriller* norteamericano que hicieron de la inextricabilidad de la trama un elemento más de la película, por ejemplo **Forajidos** (*The Killers*, 1946) de Robert Siodmak, **El sueño eterno** (*The Big Sleep*, 1946) de Howard Hawks o **Retorno al pasado** (*Out of the Past*, 1947) de Jacques Tourneur-. En lugar de ello prefiere trabajar la ilustración dramático-visual del concepto, y lo hace de forma tan afortunada que el tono de fantasmagoría estética que mantiene de principio a fin -con una mención especial para el relieve que presta al Jazz, subrepticio salvo en su declarado homenaje al mítico Cotton Club neoyorquino, y para los antológicos planos secuencia, el que abre el film, probablemente como cita de **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958) de Orson Welles, y el que tiene lugar en una comisaría similar a la que aparece en **Las calles de la ciudad** (*City Streets*, 1931) de Rouben Mamoulian- adecuadamente magnificado por unos diálogos *Bigger Than Life*, convierten el visionado de **El confidente** en una especie de ininterrumpida, homogénea, deliciosa y rematadamente compartible experiencia onírica.

Carlos Aguilar

El guardaespaldas

(*L'Aîné des Ferchaux / Lo sciacallo*, 1962)

Como consecuencia de una nueva derrota en el ring, Michel Maudet decide abandonar el boxeo y se emplea como guardaespaldas y secretario de Dieudonné Ferchaux, un anciano banquero que se ve obligado a abandonar París. Ferchaux, años atrás, en Africa, ejecutó a tres hombres de raza negra. Maudet y Ferchaux van a Estados Unidos, donde éste consigue cien mil dólares. Pero al no conseguir más dinero, y verse el banquero amenazado de extradición tras el suicidio de su hermano, pretenden seguir hacia Venezuela donde parece que Ferchaux dispone de un fondo en una caja fuerte. Entre los dos hombres se instala una relación extraña de amistad-odio. Michel conoce a Jeff, un barman y a su amigo Suska, que pretenden robar el dine-



ro de Ferchaux. Conoce también a Lou, una bailarina de *strip-tease* y decide huir con ella. Para ello le roba dinero a Ferchaux, pero, arrepentido, regresa para encontrarlo apuñalado por Jeff y Suska. Ferchaux, moribundo, intenta darle a Michel el número de la combinación de su caja fuerte. Pero Michel, llorando, no quiere escucharlo.

El guardaespaldas prosigue, en primer lugar, desarrollando el tema del vagabundeo, incluso de la búsqueda sin finalidad real de dos hombres en Manhattan, en el seno del inmenso espacio mítológico de U.S.A.; el de las líneas rectas puras de los edificios, pero también el de la América de las rutas sin fin, de paisajes que se extienden del norte al sur (Louisiana), de motel en motel (¿una *road movie* premonitoria?).

La película es también la odisea trágica de una pareja agobiante que se agobia, que se pierde en el espacio por falta de espacio vital.

Un joven -Jean-Paul Belmondo- y un viejo -Charles Vanel-. El joven: exparacaidista, antiguo boxeador por falta de lo necesario, dispuesto a todo porque no es bueno en nada. El viejo, banquero perseguido por la reinstrucción de un informe de ex-verdugo colonial.

Ex-aventurero en busca de una jubilación que no logrará. Los dos chacales como los definía Vanel/Ferchaux, tan desenvueltos y cínicos el uno como

PELICULAS MELVILLE



el otro (el chacal es también Anubis, el dios egipcio que cuida de los muertos y que les vela durante el viaje hacia el otro mundo, simboliza la muerte y los vagabundeos del difunto); sus avatares comunes los acercarán casi creando un parecido de parentesco (explicación del título).

Un pariente creado a golpe de colmillo y de zarpazo, el viejo lobo desconfiando del lobatillo (haciéndole incluso pasar varias pruebas con el fin de determinar si pertenece a su raza, sirviéndose del dinero más o menos como cebo).

Tras esta apariencia de película policíaca, inspirada libremente en la novela de Simenon (1), sólidamente dirigida, Jean-Pierre Melville prosigue su meditación sobre la ambigüedad hipotecaria del ser humano, sobre la traición y el mito de la amistad viril (sin excluir la alusión homosexual, que nace de la coraza de Vanel/Ferchaux; mostrando Belmondo/Modet con el torso desnudo como un gigoló su paquete: "*somos como dos viejos amantes*"). El cineasta mira como se deshace la pareja en verdaderas escenas de una mirada entomológica. Todos los cuidados que aporta durante la puesta en escena sirven para desvelar mediante pequeños toques qué hay de humanidad detrás de las máscaras de los cabrones. El viejo se hace lamentable y patético; el joven parece sensible (el amor que profesa al romance de Sinatra) y está lleno de remordimientos (relativos al abandono de su joven amiga).

Los juguetes de Jean-Pierre Melville son los

hombres, y el juego (donde nadie gana) es la base de la amistad viril (como en **Bob le Flambeur**). Las emociones de los personajes ya no aparecen tan metidas bajo la máscara de los actores (Vanel y Belmondo, excelentes los dos en su moderación y mutua pena), y al contrario no dejan de salir y de mostrarse plano a plano (Belmondo/Modet finalmente sólo busca ser reconocido por Vanel/Ferchaux como uno de los suyos: "*¿Qué piensas de mí?*", le pregunta. Por otra parte, cuando muere Ferchaux, Modet se hace Ferchaux).

Si la película es buena es porque la vulnerabilidad de los personajes aparece por todas partes (mirada maternal de Ferchaux a su delfín, ternura devuelta por Modet).

El intimismo, en **El guardaespaldas**, lejos de ser demasiado llamativo no es un valor moral. Melville en esta película no idealiza, ni sublima, ni moraliza. Se contenta con filmar a los personajes que ama.

NOTA

1. "*No me gustaba su guión. Cultivaba la inverosimilitud. No había rigor en la construcción, ni en el diálogo*". Texto de Vanel en *Monsieur Vanel*, Robert Laffont.

Yves Montmayeur

Traducción del francés: Kepa Bermudez Eceiza

Hasta el último aliento

(*Le Deuxième Souffle*, 1966)

Gu (Gustave) se evade tras ocho años en la cárcel por el robo a un tren y se reúne con su hermana Manouche. Esta, con la ayuda de Alban, su guardaespaldas, y de Théo, un marinero que puede llevar a Gu a Italia, intenta ayudarlo a huir. Pero la falsa documentación necesaria es muy cara y para poder pagarla, Gu acepta intervenir en un importante robo que prepara Ricci, dueño de un cabaret en Marsella. El robo se lleva a cabo con éxito, pero mueren dos policías, y el comisario Blot culpa a Gu de esas muertes. Consigue detenerlo y simula que Gu es el delator de Ricci. Gu se escapa, intenta desmentir la acusación de delator pero toda la policía lo persigue y muere en un tiroteo. Un periodista recoge la información que demuestra que Gu no delató a Ricci.

Pese a que la aproximación de José Giovanni -aventurero y delincuente menor que tras cumplir su segunda condena se convirtió, a los 34 años, en escritor, introduciéndose en la profesión cinematográfica tras la adaptación filmica que de

su novela *Le Trou* realizara Jacques Becker en 1959, retitulada **La evasión** en España, primero en calidad de guionista y a partir de 1966 como realizador, sin abandonar por ello la literatura- al género policíaco reivindique siempre un realismo en primer grado (no en balde el autor conoce demasiado bien de lo que habla...) y, por el contrario, la de Jean-Pierre Melville opte obsesivamente por la más idealizada de las estilizaciones, entre la una y la otra existen las suficientes concomitancias (la confusión ética entre hampones y policías, en absoluto reñida con un respeto mutuo; la amistad viril; el fatalismo; los diálogos escuetos; el sentido percutante y jamás gratuito de la violencia; cierta concepción crepuscular de los personajes; la sexualidad elíptica; el hombrismo) como para que una colaboración profesional entre ambos resultara, cuando menos, tan previsible como fundada. Tampoco sorprende demasiado que **Hasta el último aliento** comience con una secuencia donde unos presidiarios escapan de la cárcel, porque el homenaje a **La evasión** diríase poco menos que obligado en el encuentro Giovanni-Melville, al tratarse para el uno de la historia, autobiográfica, a la que debe toda su carrera posterior, para el otro de una película particularmente admirada. Por cierto que no puedo vencer la tentación de reproducir aquí el comienzo del artículo que precisamente Melville dedicó a tan loable obra maestra, tras la muerte de Becker, en *Cahiers du cinéma* (número de mayo del 60), arroja demasiada luz sobre sus propios *thrillers* y me parece particularmente lúcido y compartible: "*Jacques Becker tenía 52 años cuando su maes-*

PELICULAS MELVILLE



tría, su madurez, le impulsaron a hacer este film inmenso, en el que se tratan todos los aspectos esenciales del hombre: la dignidad, el valor, la fraternidad, la inteligencia, la nobleza, el respeto y la vergüenza. Sólo existen dos marcos posibles para semejante aventura: la guerra y la prisión, puesto que -y pido perdón a las señoras (a las que amo mucho)- sólo en esas dos circunstancias el hombre está sin mujer, aun cuando piense en ella sin cesar, y únicamente puede sublimarse fuera de sus deseos, de su libido y de sus complejos. En la guerra o en la cárcel, el más guapo no hace el amor más que el más feo, el más emprendedor más que el más tímido, el más cínico más que el más tierno. Y es esta ausencia de competencia, de rivalidad, lo que hace a los hombres verdaderamente viriles".

Ultima película en blanco y negro de Melville, cuya puesta en marcha requirió tres años preliminares repletos de problemas financieros (en principio iba a producirla Fernand Lumbroso, al igual que **El guardaespaldas**, y finalmente acabó haciéndolo el propio hermano de éste, Charles) y legales (Denys de la Patellière también quería adaptar al cine esta novela, aparecida en 1958, e igualmente con Lino Ventura, mas para el papel del inspector), **Hasta el último aliento** mantiene la práctica totalidad de los rasgos que distinguieron los anteriores *thrillers* de su realizador, desde los fundamentales hasta otros apa-

rentemente accesorios: adoración por el Cine Negro norteamericano años 40/50; equilibrio cromático entre blancos, negros y grises; puesta en escena con predominio de los planos largos y admirable coordinación entre el movimiento de la cámara y el de los actores; ausencia casi total de secuencias diurnas; relevancia de los objetos en general y de los espejos en particular; contrapunto entre ambientes lujosos y miserables; banda sonora de inspiración jazzística; aparición de algún *Night Club* con espectáculo a cargo de mujeres jóvenes y atractivas; sentido trágico de la dramaturgia; fascinación estética por las figuras de los gánsters; vestuario intemporal; desprecio de cualquier amago de contextualización socio política... No por ello, empero, cae en la reiteración o la redundancia, aunque sin duda se arriesga, amén de incurrir en alguna ingenuidad argumental por culpa, precisamente, de apartar la credibilidad, y entiéndase ésta en la acepción más prosaica del término, tal como lo hacía Melville. Por el contrario, **Hasta el último aliento** propone un sutil reajuste del punto de vista filmico dispuesto para **El confidente** y **El guardaespaldas**, que consiste, a grandes rasgos, en ensombrecer algo más, si cabe, el tono y la entraña. De este modo, el psicologismo de los films antedichos, de por sí parco, se trueca en caracteres esquemáticos e inconscientemente monomaniacos, el hincapié esteticista se reduce en favor de una cierta aspereza visual, la economía narrativa deja paso a una densi-





dad expositiva que no teme hacerse farragosa (y de ahí la respetable duración original de 150 minutos, que en su día fue reducida por la distribuidora española a... ¡106!), la historia deviene mucho más descarnada y, sobre todo, la violencia ahora es más seca, y por ende resulta más alucinante, aterradora y expresiva. Algo de todo esto presagiaba, bien mirado, el relevo de Jean-Paul Belmondo, protagonista de las tres películas anteriores de Melville, por Lino Ventura...

Cabe aventurar que esta superior tenebrosidad formal e interna pueda deberse a Giovanni (tanto por lo que implica partir de una novela suya como considerando que él mismo participó en la adaptación cinematográfica), habida cuenta de la crudeza de la literatura de éste y considerando que los siguientes *thrillers* de Melville, ya sin Giovanni dentro, aliviaron la desabrida tónica de **Hasta el último aliento**. No me cabe la menor duda, en cambio, de que la idea de construir la totalidad del argumento alrededor de la temática de la delación sí que tuvo que partir de Giovanni, pues ésta representa una de las obsesiones típicas de su obra (obviamente por haberla sufrido en carne propia, pues el personaje encarnado por Philippe Leroy en **La evasión** supone un trasunto suyo). Sirvan como muestra al respecto las siguientes, y bien viscerales, líneas del capítulo final de su novela *Los aventureros* (publicada en 1960 y llevada al cine en 1967 por Robert Enrico, de forma infiel pero admirable): "*Manu miraba a los delatores y pensaba que él pus haría explotar la piel de sus caras y luego chorrearía por sus ojos y su boca, a lo largo de sus cuerpos, y la gente se apartaría de ellos*".

De cualquier forma, lo que parece fuera de cuestión es que **Hasta el último aliento** aúna perfectamente la personalidad, el talento, la inspiración y el trabajo de sus artífices, representando dentro de la filmografía "negra" de Melville simultáneamente una película característica y un aparte diferenciado. Razón más que suficiente para concederle más atención de la que se le ha prestado por lo común, incluso a la hora de abordar el *thriller* melvilliano, en particular, y el *Polar*, en general.

Carlos Aguilar

El silencio de un hombre

(*Le Samourai / Frank Costello faccia d'angelo*, 1967)

Jeff Costello recibe el encargo de matar al dueño de una sala de fiestas, por una importante cantidad de dinero. Antes de hacerlo visita a su amiga Jeanne para convencerla de que sea su coartada. Realiza el encargo, pero la pianista de la sala de fiestas lo ve cuando salía, y, aunque más tarde es detenido, consigue salir en libertad gracias a la declaración de Jeanne y a la de la pianista que finge no reconocerlo. El comisario encargado del caso sigue sospechando de él y ordena que lo vigilen. Costello no sólo no consigue cobrar de los



que le hicieron el encargo, sino que recibe un tiro en un brazo cuando pretenden matarlo. Se zafa constantemente del acoso de la policía y consigue vengarse de los que lo traicionaron, matando al jefe del grupo cuando iban a hacerle un nuevo encargo. Vuelve a la sala de fiestas y cuando amenaza a la pianista, varios policías ocultos le disparan, matándolo. El comisario descubre luego que el cargador del arma de Costello estaba vacío.

Un sábado del mes de abril. Seis de la tarde. Jeff Costello, el asesino a sueldo que interpreta Alain Delon, se encuentra tumbado sobre la cama de su espartano apartamento. El plano es fijo, general. En la estancia no hay ningún color vivo. Los contornos se vislumbran en penumbra. Sólo oímos el sonido de un canario enjaulado, el sonido que asociaremos al personaje. Costello fuma un cigarrillo. Lo intuimos por el resplandor que aparece y desaparece al fondo del encuadre. Sobreimpresa en la imagen aparece una frase pretendidamente extraída del *Bushido*, el libro de los samurais: "La profunda soledad de un samurai sólo es comparable a la de un tigre en la jungla". El personaje de Costello ha quedado definido en su calma, su soledad y su silencio, el silencio de un hombre (magnífico y acertado título de la versión española). El propio Melville, además, explicó muy bien lo que diferencia a sus personajes de otras figuras cinematográficas o literarias, tomando como ejemplo esta secuencia de apertura. "Alguien dijo en una ocasión -comentaba el autor- que en una película de Godard Jeff Costello, tendido sobre la cama de su habitación, habría leído un libro y el espectador vería su cubierta, y en una de Bresson se habría preparado un café con leche. Esto no me interesa. No me gusta ver a mi héroe enfrentarse a lo que podríamos llamar una función orgánica (...). Quiero sensibilizar al espectador de la intimidad del héroe sin mostrar como come en la mesa". Dos días después, un lunes del mes de abril. Costello pone fin a su silenciosa aventura en un gesto ritual, provocar su propia muerte, que es tremendamente coherente





con su forma de vida. Porque **El silencio de un hombre** es una película sobre el rito cotidiano de la supervivencia de un asesino a sueldo, moderno y hierático samurai de nuestro tiempo que se mueve como un tigre por los metros y arrabales de París. Nadie como Melville ha filmado con tanta serenidad y sosiego los gestos y acontecimientos más rutinarios. Sólo Bresson, aunque pueda parecer una contradicción con lo expuesto por el cineasta, hizo algo similar en **Pickpocket**, por otro lado un film de puesta en escena y moral bien distintas a las de **El silencio de un hombre**. En la película de Melville suceden pocas cosas. Su argumento es límpido, escueto y unidireccional: un asesino es contratado para matar a un hombre, prepara a conciencia su coartada, involucra en ella a su amante Jeanne (Nathalie Delon), realiza pulcramente su trabajo en la trastienda de un club nocturno (1), es detenido por la policía, sale libre tras una noche de interrogatorios y careos, es traicionado por los hombres que le contrataron y debe huir de estos y del inspector de policía (François Périer) que, receloso, estrecha el cerco sobre él. No hay, en principio, sentimientos, solo gestos físicos. Melville filma, como si su cámara fuera un microscopio de lente aséptica, la minuciosa preparación del crimen, la forma en que Costello despista a la policía, cómo cura pacientemente su herida en el brazo, el trabajo de dos policías que colocan un micró-

fono en el apartamento del asesino y la persecución policial por los corredores del metro parisino, secuencia de tiempo espléndido que se convierte en uno de esos momentos álgidos que Melville prodigó en sus últimas películas (la larga escena del atraco en **Círculo rojo** o la del descenso de un helicóptero hasta un tren en **Crónica negra**).

Si Melville, de nombre real Jean-Pierre Grumbach, tomó prestado su seudónimo artístico del ilustre autor de *Moby Dick* y *Bartleby, el escribiente*, el protagonista de **El silencio de un hombre** tiene idéntico apellido al del famoso gángster italo-americano Frank Costello. De sobras es conocida la fascinación de Melville por el cine norteamericano en general, y por el género negro en particular. Sin embargo, sus *thrillers* de estructura más prototípica poco tienen que ver con el cine policíaco de la era clásica o con el realizado en Hollywood por la misma época -**El silencio de un hombre**, 1967, coincide en el tiempo con películas como **Bonnie y Clyde** (*Bonnie and Clyde*; Arthur Penn, 1967), **A quemarropa** (*Point Blank*; John Boorman, 1967), **Bullit** (*Bullit*; Peter Yates, 1968) o **El detective** (*The Detective*; Gordon Douglas, 1968), films de inflexión profunda para un género en transformación-

Melville utiliza códigos genéricos y estilísticos:

el asesino a sueldo, el inspector de policía que no da tregua a su presa, el submundo urbano, la gabardina y el sombrero, el interrogatorio, la persecución por las calles y metro de París. Pero su mirada no va más allá de esta realidad dramatizada. Muy al contrario, prefiere quedarse en lo esencial del género y con ello realizar depurados ejercicios de estilo, someros, repetitivos y maquinales, en ese intento manifestado públicamente por el director de hacer cine comercial sin traicionarse a sí mismo. Su sentido de la observación, su ritualidad y su sentido práctico poco tienen que ver con lo que se entiende generalmente por cine negro clásico. **El silencio de un hombre**, film despojado de todo rasgo sentimental (la relación entre Costello y Jeanne es glacial y el apunte de admiración hacia la pianista que no le delata queda abortado por la fuerza de las circunstancias), es un buen ejemplo de la importancia de Melville en el género; un director que antepuso la innovación a la devoción.

Hay en **El silencio de un hombre** detalles espléndidos, de puesta en escena (la forma que tiene Melville de asociar a los dos cazadores, el inspector de policía y el hombre que ha contratado y traicionado a Costello, montando seguidos dos planos de ambos con el mismo *raccord* de movimiento) y de guión (Melville muestra signos de identidad parejos entre asesinos y policías: el manajo de llaves que Costello utiliza para robar coches es idéntico al que emplean los dos inspectores para entrar en el apartamento del protagonista y colocar el micrófono). Pero uno de los rasgos fundamentales del film, junto a esa apreciación desapasionada de la geografía parisina, radica en el trabajo de Henri Decaë, el director de fotografía predilecto de Melville. Su función es limpiar el lienzo de la pantalla de todo color apasionado y brillante, impedir cualquier estallido de luz. No hay colores vivos, solo una sutil gama de grises salpicada de tonos azules y verdes casi difuminados, que convierte los decorados de la película (la habitación de Costello, la comisaría, el piso de Jeanne, el interior del club nocturno, los pasadizos del metro) en espacios en sombra, tan atonales como la misma personalidad del protagonista, que sólo encuentra un repentino pero fugaz haz de luz en el apartamento lujoso e hirientemente blanco de Valérie, la pianista negra. Los contrastes físicos, estéticos y éticos son básicos en una película como **El silencio de un hombre**, ecografía de una vida en sombras.

NOTA

1. John Woo, en su muy curiosa **The Killer**, reto-

ma esta idea del asesino a sueldo que realiza uno de sus "contratos" en un club nocturno, donde también actúa una pianista que fascinará al protagonista. Woo rinde otros tributos a Melville: el hieratismo de su protagonista, similar al de DeLon, o la relación entre el asesino y el policía, parecida a la de **Crónica negra**.

Quim Casas

El ejército de las sombras

(*L'Armée des ombres*, 1969)

El ingeniero Philippe Gerbier enviado a un campo de concentración en la Francia ocupada durante la segunda guerra mundial, planeaba la fuga cuando es trasladado a una zona ocupada por la Gestapo. De allí se escapa matando a un centinela, y llega a Marsella, donde, en compañía de Félix y "Le Masque" mata al que lo traicionó. Félix es detenido y torturado, y Mathilde, miembro también de la Resistencia, organiza su evasión, pero fracasa. Entonces Jean-François, antiguo compañero de Félix, se entrega para así poder darle a Félix la pastilla de cianuro que acabará con sus torturas. Los alemanes detienen a Mathilde, y ante el temor de que no pueda resistir al chantaje al que la someten, amenazándola con deportar a su hija, tres de sus compañeros, Gerbier entre ellos, deciden eliminarla y así lo hacen.

Ocho años después de su segunda incursión en el mundo de la Resistencia (**Léon Morin, Prête**, 1961), Melville aborda la que será su última, y la más lograda, película en torno a una época de la historia de Francia que él mismo vivió como protagonista. Su filmografía en esos años le había llevado por los terrenos del *thriller* y esto no pasa desapercibido en el tono de **L'Armée des ombres** (1969), que se convierte así en un auténtico *thriller* bélico. Acercando la novela de Joseph Kessel a sus propias vivencias, valores como la lealtad y la traición se entrelazan en un mundo en el que la supervivencia y la fatalidad son caras de una misma moneda. Su constante búsqueda de la tragedia en su estado más puro le lleva a recrear una serie de personajes condenados de antemano. Nadie se engaña. Todos saben cual va a ser su final y la

soledad es su inexcusable compañera de viaje desde el momento en que cualquiera de sus "cómplices" hoy puede mañana ser su perdición. Mathilde, un espléndido personaje, símbolo de todas estas contradicciones como ningún otro, es buen ejemplo de ello. Fatalidad que no dejará escapar a uno solo de los "héroes" de esta historia. La visión que de la Resistencia muestra **L'Armée des ombres** es ambigua y profundamente amarga. Ni rastro de heroísmos vacíos y grandilocuencia patrioter. Sus personajes se mueven por un difuso sentido del deber que en muy pocas ocasiones se ve explicitado. Y cuando esto ocurre, siempre hay en él un incierto distanciamiento. Si asistimos al acto en el que el general De Gaulle condecora a Luc Jardie, el jefe de la Resistencia, dicho acto huye de toda enfatización. Tal parece que se tratase de un trámite. No hay grandes acciones heroicas. Sus personajes se mueven de refugio en refugio, siempre acechados con un mal disimulado miedo pegado a sus retinas. Cuando Gerbier y Jardie se toman un respiro con su viaje a Londres, éste no dura mucho. Después de ver a ambos personajes sumidos en la relativamente tranquila vida cotidiana londinense, apenas rota por los bombardeos alemanes que ya han pasado a formar parte de ella, la cámara seca y concisa nos muestra la detención de Félix. De nuevo volvemos a Londres, donde la noticia de la detención señala el final del paréntesis para Gerbier. Montaje paralelo que demuestra que aún queda mucho tiempo para que se cumpla el anhelo que Jardie expresa al propio Gerbier: *"Para los franceses la guerra habrá acabado cuando puedan leer Le Canard Enchaîné y ver películas como Lo que el viento se llevó"*.

Ese siempre hábil dominio del montaje paralelo está en el origen de la consecución de una acción, en la que la tensión se apoya en lacónicas imágenes, siempre a años luz del menor asomo de efectismo. Si se nos muestra un campo de concentración, éste parece tener hasta cierta placidez. El sufrimiento está en el rostro de los personajes, no en cualquier manido catálogo de horrores nazis. La ejecución del traidor que ha llevado a Gerbier a su primera detención es fría, hasta se podría decir que austera. La de Mathilde, al final de la película, no lo será menos. Las torturas de Félix, primero, y Jean-François, después, a manos de la Gestapo nunca son explicitadas en pantalla. Las conoceremos por los rostros ensangrentados de ambos. La fuga, en fin, de Gerbier a comienzos del film, tras clavar el machete en la garganta de su guardián, es el colmo de la contención. Las relaciones entre los miembros de la Resistencia son voluntariamente distantes, porque no puede ser de otra forma. Los hermanos Luc y Jean-

François no llegarán nunca a saber que luchan en el mismo bando. La atracción que Mathilde ejerce sobre los que acabarán siendo sus cuatro verdugos, una atracción cargada de ambigüedad, apenas provoca un par de momentos de emoción. La acción es, a su vez, contenida hasta en las secuencias de mayor tensión, que van desde la detención de Félix hasta la segunda fuga de Gerbier. Melville penetra en el duro mundo de la Resistencia con una profundidad difícil de soportar. Más allá de gestos y mensajes mira a sus protagonistas el fondo de sus miradas. Una de las claves para conseguirlo es su formidable dirección de actores. Los gestos, los ojos, los movimientos de Lino Ventura, Simone Signoret, Paul Meurisse, Jean-Claude Brialy o Paul Crauchet nos dicen mucho más que las voces en *off* que martillean regularmente la película.

Jesús Angulo

Círculo rojo

(*Le Cercle rouge / I senza nome*, 1970)

Vogel, delincuente que viaja custodiado por el comisario Mattéi, se escapa y huye campo a través. Al mismo tiempo, Corey, otro delincuente, sale de la cárcel y tras quitarle dinero a Rico, un antiguo cómplice que no le ayudó, compra un coche y huye de los amigos de Rico. Ambos delincuentes coinciden y siguen juntos. Planean un golpe que efectúan con la ayuda de Jansen, un antiguo policía alcohólico. Mattéi no deja de perseguir a Vogel, y, finalmente, gracias a Santi, dueño de un cabaret, y disfrazándose de perista dispuesto a comprar el producto robado, consigue acabar con los tres delincuentes.

En 1955, la película **Rififi** (*Du Rififi chez les hommes*), inicio de la etapa francesa de Jules Dassin, descubrió para el *thriller* europeo, en particular, y las coproducciones de aventuras y acción, en general, el filón de los argumentos sobre atracos contra entidades teóricamente inexpugnables (a ser posible bancos de rango nacional, joyerías hipersofisticadas y museos que guardan piezas únicas), los cuales, pese a partir de una elaboración milimétrica, siempre acababan fracasando por culpa de algún detalle, bien *in situ*,

bien poco después de perpetrarse. Esta moda -en la cual reincidió el propio Dassin, con **Topkapi** (*Topkapi*, 1964)- gozaría de excelente salud industrial y popular durante los años sesenta, y dentro de ella, curiosa y significativamente, Jean-Pierre Melville decidió inscribir su realización **Círculo rojo**. Pero en modo alguno de forma oportunista, ni tampoco exactamente para proponer su personal perspectiva de un mini-género que, además, había arraigado en su Francia natal con especial ahínco, y que, encima, acababa de proporcionar al *Polar* dos de sus más justificados éxitos, **Adios, amigo** (*Adieu, l'ami*, 1968) de Jean Herman -extraordinaria película, con una potente, inolvidable, reunión, en el sentido jazzístico del término, entre Alain Delon y Charles Bronson- y **El clan de los sicilianos** (*Le clan des siciliens*, 1969) de Henri Verneuil, precisamente adaptada de una novela del mismo autor del libro que inspiró **Rififi**, Auguste Le Breton. A la luz del resultado, más bien diríase que Melville procedió con la intención de servirse de las propiedades, popularmente admitidas, del antedicho género para corregir, robustecer y perfeccionar la reorientación de su cine policíaco que tres años antes se había planteado en **El silencio de un hombre** (*Le Samourai*).

La estrategia seguida al respecto confirma el enorme talento del autor, y además señala capacidad para aprender de la experiencia, espíritu de autosuperación. Consiste, primeramente, en in-

tensificar el fatalismo litúrgico de **El silencio de un hombre** mediante un consistente enriquecimiento del aspecto argumental y de los elementos e implicaciones de la trama, sustituyendo al mercenario ineludiblemente (auto)encarrilado hacia un destino trágico, de aquella, por la alianza entre tres fuera de la ley de diferente signo (recién puesto en libertad, uno; fugado del tren que le conducía a prisión, otro; ex-policía, el tercero), pero hermanados por características físicas y éticas y por un objetivo común, del que confían salir victoriosos. Y, después, en mantener la principal innovación que diferenció **El silencio de un hombre** de los anteriores *thrillers* de Melville, esto es la incorporación en el género policíaco del sentido del ritmo, cadencioso y solemne, de la valoración dramática del silencio, y del concepto de la muerte del héroe, literalmente honorable, instaurado por el cine japonés. Y si bien **El silencio de un hombre** comenzaba con una cita supuestamente extraída del *Bushido* ("No hay soledad más profunda que la del samurai, a no ser, quizá, la del tigre en la selva") y **Círculo rojo**, por su parte, hace lo propio con unos versos del legendario reformador religioso indio Ramakrishna, de verdadero nombre Gadadhar Chatterji ("Los hombres, aunque ellos lo ignoren, hagan lo que hagan, sigan los caminos que sigan, inevitablemente llegará el día en que quedarán apresados en el interior del círculo rojo"), dudo mucho que Melville ignorase que **Círculo rojo**, igualmente, significa la traducción literal de *Hi-*





nomaru, la palabra que designa el símbolo solar de la bandera... japonesa.

La superioridad argumental y conceptual de **Círculo rojo** respecto con **El silencio de un hombre** se refuerza, por último, en el terreno de la estructura filmica, aquí más sofisticada, fuertemente ritualizada, en extremo fascinante. A partir de una sutil concordancia entre la idiosincrasia de los cuatro protagonistas, manifiesta por medio de detalles significativos (todos se conducen como entes sin posibilidad de elección y jamás como seres humanos pertenecientes a una realidad; todos aparecen en un momento determinado en la cama, y ninguno puede dormir; todos carecen de esposa/novia/amante; sus procedimientos son tan intercambiables como la forma de vestir; nada conocemos acerca de su pasado; atienden únicamente por el apellido y jamás oiremos sus nombres; la soledad que arrastran es absoluta, asumida e insuperable), **Círculo rojo** establece una sugestiva construcción geométrica, un *Criss Cross*, donde las líneas (antropomórficas, narrativas, metafóricas) unas veces se entrecruzan, otras se refuerzan, finalmente se aniquilan (tal como advierte y sintetiza, en la primera parte de la película, el plano de las bolas de billar rebotando entre sí en el interior de la mesa de juego). Al tiempo que los significados de estas líneas, morales y es-

téticos, se borran o superponen, y las figuras de tan peculiar gesta asumen, a fuerza de estilización, una dimensión abstracta que, por excitante paradoja, redondea su entidad física.

Ciega y apasionadamente identificado con la personalidad y la suerte de sus personajes, Melville, por extensión, queda cautivado por los intérpretes que los encarnan, y transmite ese sentimiento al espectador, logra que se comparta. Lógico entonces que las interpretaciones que André Bourvil (en una de las escasas ocasiones en que se apartó del género cómico), Gian Maria Volonté (con una caracterización inusual en su filmografía) e Yves Montand efectuaron en **Círculo rojo** difícilmente puedan olvidarse, sin que ello implique que Alain Delon desmerezca entre los tres. Por el contrario, su interpretación es perfecta, y en esto **Círculo rojo** aventaja, también, a **El silencio de un hombre**, donde Delon resultaba demasiado joven y agraciado como para personificar satisfactoriamente el *Ronin* protagonista.

Sobria de planificación (las filigranas técnicas, aunque oportunas y admirables, de **El confidente** y **Hasta el último aliento** ya no tienen cabida en el *thriller* melvilliano...), desembozadamente maníaca y fetichista (el primero de los escasos pla-



nos-detalle que contiene la película muestra los dedos de Delon untando de tiza azul un taco de billar), fotografiada por medio de matizadísimos tonos neutros y provista de una de las mejores secuencias de violencia de todo el *Polar* (la muerte de los tres antihéroes, espeluznante, sobrecogedora en su antiépica sequedad), **Círculo rojo** no se olvida, claro, de reconocer la huella de José Giovanni en el Cine Negro de Melville: algunos detalles argumentales y estructurales recuerdan **Hasta el último aliento**; el comisario Mattei/Bourvil es corso, al igual que Giovanni; el personaje de Montand renuncia a su parte del botín, del mismo modo que Michel Constantin renunciaba a fugarse con sus compañeros, una vez terminado el túnel, en **La evasión**; la sombra de la delación planea sobre el relato... De la misma manera que la película, por fin, logra materializar uno de los objetivos largamente pospuestos por Melville, a saber la inexistencia absoluta de personajes femeninos, con objeto de acentuar el sentimiento de amistad viril, tácita y desdramatizada, existente entre los protagonistas. Por cierto, ¿y si el enorme valor que este elemento encierra en Melville procediera, sin ir más lejos, de su admiración por el auténtico Melville? Después de todo, en la novela más representativa y aclamada de éste, *Moby Dick* (a la que tan poca justicia cinematográfica hiciera el sobrevalorado John Huston), la entrañable amistad que media entre el protagonista Ismael y el taciturno arponero Queeqneg ostenta casi tanta relevancia como la obsesión del capitán Acab por acabar con la ballena blanca...

Penúltimo largometraje de Jean-Pierre Melville, **Círculo Rojo** significa el cenit de la obra de este gran cineasta, la expresión más depurada, elegante y persuasiva de esa personalidad artística que tan mercedamente le ha proporcionado un puesto de honor en la historia del cine francés. Casi veinticinco años después de realizarse, el glacial poder de fascinación que emana permanece incólume, y su inaprensible cualidad continúa desafiando todo amago de emulación, negándose a posibilitar recreaciones, impartiendo una lección vigente a perpetuidad. Habrá que empezar a temerse que Melville -al igual que el F.W. Murnau de *Nosferatu el vampiro* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922) o el Charles Laughton de *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, 1955)- se llevó a la tumba el secreto último de su **Círculo rojo**.

Carlos Aguilar

Crónica negra

(*Un Flic / Notte sulla città*, 1972)

El comisario Coleman es amigo de Simon, dueño de una sala de fiestas, y ambos aman a Cathy que vive con Simon. A

Coleman le encargan resolver el robo a un banco, que fue organizado por Simon, quien ya está tramando un nuevo golpe. Esta vez se trata de apoderarse de un alijo de droga que viaja en un tren. A Coleman lo avisa un confidente, pero Simon consigue escapar sin que el comisario lo descubra. Finalmente, Coleman desenmascara a Simon y es él mismo quien lo mata, tras tenderle una trampa.

En el comienzo de **Círculo rojo**, un carcelero se esconde de sus propios compañeros para proponer cierto atraco a un delincuente que va a ser puesto en libertad (¡qué acierto tan magnífico! para Melville, ya ni en la mismísima cárcel están delimitadas las fronteras entre un lado y otro de la ley); en el transcurso de la conversación, el primero (Pierre Collet) indica "*Si sale bien...*", a lo cual el segundo (Alain Delon), interrumpiéndole, aduce "*¿Y si sale mal?*".

Ojalá pudiera razonarse a partir de este símil el por qué del tremendo fracaso que constituye **Crónica negra**, pues ello significaría que el *thriller* melvilliano "*si sale bien*" conforma un admirable, solidísimo y personal estilo de Cine Negro, y "*si sale mal*" un mero artificio mitómano, patéticamente incapaz de trascender su condición de tal, de encubrir su gratuidad, su inanidad. Mas, por desgracia, esta imagen, sin ser del todo improcedente, no basta para explicar que dentro de una filmografía una obra maestra de la magnitud de **Círculo rojo** pueda seguirse de un engendro como **Crónica negra**, pues ese "*si sale mal*" únicamente atañe a la materialización técnico-artística del concepto, y la película postrera de Jean-Pierre Melville decepciona, aburre e indigna no sólo por la pobreza de recursos que denota su realización. En absoluto. Para empezar, la propia historia carece de cualquier viso de interés, y encima su construcción, el guión, abunda flagrantemente en partes sin aclarar, paréntesis absurdos, elipsis caprichosas y licencias intolerables (sobre todo, la injustificada detención del personaje de Michael Conrad), y el único de sus elementos que podría generar cierta tensión (el policía y el gángster compartiendo el amor de una misma mujer) queda del todo desaprovechado, virtualmente arrinconado, acaso porque a la imposible Catherine Deneuve (vestida por Yves Saint-Laurent, *bien entendu*) no se la creía ni el propio Melville: tanto da que este personaje mantenga relaciones con los dos protagonistas, como que sólo las hubiera mantenido con el policía, sólo las hubiera mantenido con el gángster, o ni siquiera apareciese. En el contexto de la película, nada

de lo que ella haga se traduce en algo, se justifica en la pantalla. Y ya que hablamos de "estrellas" francesas, no creo desvelar ningún secreto espectacular afirmando que Alain Delon es un actor que, cuando aparece inteligentemente encauzado dentro de un planteamiento cinematográfico de acuerdo con sus posibilidades, denota auténtica fuerza, desprende magnetismo, pero cuando ocurre todo lo contrario resulta un narciso inexpresivo, monocorde y de lo más insostenible. **Círculo rojo** y **Crónica negra**, respectivamente, ejemplifican bien esta antítesis.

Quisiera pensar que los defectos relacionados (guión descuidadísimo; desinterés por incorporar el personaje femenino, teóricamente fundamental, en la trama; realización rutinaria) y el visto bueno del realizador, para la secuencia del asalto al tren desde un helicóptero, a unas maquetas irrisorias, indignas hasta de una fiesta colegial, en realidad delatan que Melville apenas creía en este proyecto, e intentó quitárselo de encima de cualquier manera. Sin embargo, el hecho de que el *flic* encarnado por Delon en lugar de prorrogar los espléndidos personajes de policías, taimados y ambiguos, que recorrieron los anteriores *thrillers* de Melville (en especial los que interpretaron Jean Desailly en **El confidente**, Paul Meurisse en **Hasta el último aliento**, Francois Perier en **El silencio de un hombre** y André Bourvil en **Círculo rojo**) recuerde notable y alarmantemente a los chulos con placa que ya entonces comenzaban a inundar las pantallas internacionales -en concreto a partir del éxito de **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971) de Don Siegel, un año anterior a **Crónica negra** - hace temer lo peor, es decir una involución profesional e ideológica de Melville, que vergonzantemente intenta justificarse, de cara al cinéfilo, a base de un generoso despliegue de autoreferencia: el atraco del principio, Riccardo Cucciola mirándose en el espejo, un espectáculo de *Night Club* al que no prestan atención los protagonistas, los atracadores enterrando el botín, el París nocturno, los coches americanos, las gabardinas, la solidaridad entre los hampones, Richard Crenna sacrificándose de forma parecida a Delon en **El silencio de un hombre**...

Mejor será, pues, correr un tupido velo delante de **Crónica negra**, "dejar el tema", e intentar olvidar que esta basura cerró una filmografía tan atractiva y perpetuamente reivindicable/recuperable como la de Jean-Pierre Melville. El esfuerzo que ello requiere es arduo, sin duda, pero el autor de **Círculo rojo** lo merece.

Carlos Aguilar