

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Louis Malle. Aventura, documental, ficción y recuerdos

Autor/es:

Casas, Quim

Citar como:

Casas, Q. (1996). Louis Malle. Aventura, documental, ficción y recuerdos.
Nosferatu. Revista de cine. (21):4-15.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40969>

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



Louis Malle

Aventura, documental, ficción y recuerdos

Quim Casas

El año 1959 fue el del debut en el largometraje de buena parte de los cineastas encuadrados en la *Nouvelle Vague*, es decir, el año de la ruptura, el año del nacimiento del cine contemporáneo. David W. Griffith, Charles Chaplin, Carl T. Dreyer, Fritz Lang, F.W. Murnau, Abel Gance, John Ford, King Vidor, Raoul Walsh, Erich Von Stroheim, Buster Keaton, Frank Borzage, Jean Renoir, Ernst Lubitsch (y tantos otros) habían definido sobre la marcha las normas específicas del lenguaje cinematográfico, solucionando problemas en el mismo rodaje, inventando movimientos de cámara, creando una dramaturgia propia que no

tenía nada que ver con el teatro o la literatura, aplicando el gesto del actor al nuevo medio, experimentando con la luz y las sombras. Era la gran generación de cineastas intuitivos. Con la nueva ola francesa aparecieron los primeros directores dispuestos a reflexionar sobre lo que estaban haciendo, menos intuitivos -porque tenían un bagaje previo, el conocimiento del cine realizado por los autores citados- y más conscientes de las múltiples posibilidades del cinematógrafo.

Una generación no invalida a la otra, por supuesto, sino que son complementarias. La evolución de un arte tan moderno

como el cine se escribe con los clásicos y con los Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Daniel Pollet o el Jacques Demy premusical. Ellos filtraron todo lo aprendido en la cinemateca de Henri Langlois, el dragón que vigila nuestros tesoros en sabia y emotiva descripción de Cocteau, y ofrecieron un nuevo discurso con la cámara, la luz, el color, el blanco y negro, el montaje, el actor, el decorado, la música, el sonido y el silencio. 1959 fue el año de **Al final de la escapada** (*About de souffle*, Godard), **Los cuatrocientos golpes** (*Les quatre cents coups*, Truffaut),

Le Signe du lion (Rohmer), **L'eau à la bouche** (Doniol-Valcroze); Chabrol, el más frenético de todos a la hora de rodar, ya había facturado dos películas en 1958, **El bello Sergio** (*Le Beau Serge*) y **Los primos** (*Les Cousins*), mientras que Rivette, amante de los entramados complejos, tardaría un poco más en estrenar **Paris nous appartient** (1960).

También hicieron su primer largometraje en 1959 cineastas no encuadrados directamente en la nueva ola por cuestiones de edad y formación, aunque sí compañeros de viaje de las huestes cahieristas, caso de Alain Resnais ahondando en la narrativa dolido de la fallecida Marguerite Duras en la magnífica **Hiroshima mon amour** (*Hiroshima mon amour*), o de Georges Franju con el enloquecido y misterioso poema **La cabeza contra la pared** (*La Tête contre les murs*). Fue igualmente un año de buena cosecha para los cineastas franceses que se habían salvado de la reprimenda general impartida desde *Cahiers du Cinéma*. Jacques Tati estrena **Mi tío** (*Mon oncle*), Robert Bresson rueda **Pickpocket** (*Pickpocket*), Jean Renoir realiza casi al mismo tiempo **Le Déjeuner sur l'herbe** (*Le Déjeuner sur l'herbe*) y **El testamento del doctor Cordelier** (*Le Testament du docteur Cordelier*), Jacques Becker cierra su filmografía con **La evasión** (*Le Trou*), Jean Cocteau prepara **Le Testament d'Orphee** (*Le Testament d'Orphee*), Jean-Pierre Melville traza un itinerario negro entre París y Nueva York con **Deux hommes dans Manhattan** y Henri-Georges Clouzot proporciona resquicios de dramatismo a Brigitte Bardot en **La verdad** (*La Vérité*). El panorama, entre clásicos "absueltos" y pro-

mesas en ciernes, aparecía limpio y esperanzador.

Dos años antes de esa explosión jubilosa de nuevos cineastas, en 1957, otro director francés de bagaje bien distinto al de los cahieristas hizo su debut en el formato largo. Era Louis Malle. El film, **Ascensor para el cadalso**. Se trataba de su primera película de ficción, ya que antes había co-realizado dos cortos y un largometraje documental con el equipo submarino del comandante Jacques-Yves Cousteau. Durante un tiempo, Malle vivió adherido a la alborozada marcha de la *Nouvelle Vague*. Si en algunos textos sobre el movimiento se citan como colindantes con el mismo los nombres del plúmbeo Roger Vadim, el empalagoso Claude Lelouch o ese modesto hacedor de productos comerciales de acción llamado Philippe de Broca, ¿no sería también lógico incluir a Malle que, entre otras cosas, trabajó con técnicos, guionistas y actores parcial o plenamente identificados también con la nueva ola, caso de Henri Decae, Jeanne Moreau, Jean-Paul Belmondo y Daniel Boulanger?

Malle apareció pues en un momento determinante de la his-

toria del cine francés, pero fue enormemente coherente y no quiso aprovecharse de una situación que no era la suya. Ha habido casos en la historia del cine completamente opuestos. John Schlesinger carecía de ligazón con Tony Richardson, Karel Reisz y Lindsay Anderson, es decir, con los jóvenes y no tan jóvenes airados del *Free Cinema*. Con todo, no tuvo remordimientos de conciencia a la hora de forzar una película que pudiera ser encuadrada en ese estilo, **Billy el embustero** (*Billy Liar*, 1963), para ganar algunos escaños más en su meteórica carrera hacia Hollywood, a donde llegaría con la oscarizada **Cowboy de medianoche** (*Midnight Cowboy*, 1969) para olvidarse muy pronto de lo que representó el *Free Cinema*, si es que alguna vez supo en realidad de qué trataba el asunto. Malle podía haber hecho lo mismo con la *Nouvelle Vague*, pero siempre pareció sentirse más cómodo en los márgenes del artesanado que en el coto de la autoría. Partió de presupuestos muy distintos a los de Godard o Rivette -quizás el único director cercano a sus planteamientos en esa época sería Truffaut, que fue siempre el menos radical de los integrantes de la nueva ola francesa-, y su formación previa a



Ascensor para el cadalso

la dirección resultó más aventurera que reflexiva.

Mientras unos publicaban sus primeros papeles cinematográficos en *La Revue du Cinéma* y *La Gazette du Cinéma* antes de la creación de *Cahiers du Cinéma*, Malle se integraba en el equipo de Cousteau, quien delegó en él la realización de un par de cortos, **Station 307** (1954) y **La Fontaine de Vaucluse** (1955). Mientras los cahieristas sentaban las bases de la política de autor, Malle se curtía cámara en mano rodando bajo el agua a bordo del submarino científico Calypso. Mientras Truffaut, Rivette y Charles Bitsch ponían el magnetófono ante ilustres clásicos que acudían a París a promocionar sus filmes, como Alfred Hitchcock y Howard Hawks, Malle ultimaba con Cousteau **El mundo del silencio** (1956) y trabajaba como ayudante de dirección de Bresson en **Un condenado a muerte se ha escapado** (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956). Mientras Godard y compañía realizaban sus primeros corto-

metrajes en las calles de París, Malle rodaba los restos de un naufragio en mares estadounidenses, salía de esta experiencia con los tímpanos perforados y la muerte de un amigo en plena filmación submarina, viajaba hasta Budapest con la intención de realizar un documental sobre la revuelta de octubre de 1956, se paseaba por las productoras parisinas con un guión autobiográfico que nunca cuajó -sí lo harían posteriormente argumentos basados en sus experiencias más íntimas, caso de **El soplo al corazón** (1971), **Lacombe Lucien** (1974) o **Adiós, muchachos** (1987)- y terminaba creando su propia compañía, Nouvelles Éditions de Films, con el fin de desarrollar el proyecto de **Ascensor para el cadalso**.

El cine francés hervía con razón (hoy debería contemplarse con la necesaria perspectiva, pero también con una cierta nostalgia, aquel flujo de ideas, proyectos y personalidades, aquel debate constante sobre lo que representaba el cine

como medio de expresión autónomo, debate del que estamos indolentemente huérfanos desde hace demasiados años) y Malle, como agazapado en la sombra, dibujaba las bases de una obra rigurosa que haría de la multiplicidad temática y genérica su mejor estilo, por mucho que haya sido tildado en más de una ocasión de cineasta carente de estilo. Ahí estaba, en el París cinematográfico soliviantado por los *Cahiers* mientras Jean Seberg vendía periódicos norteamericanos en los *Champs Élysées* y Raoul Coutard la seguía en *travelling* sentado en una silla de ruedas. Malle había preferido, hasta entonces, encerrar a Maurice Ronet en un ascensor y someter a Jeanne Moreau, mujer de provincias en su segundo largo, **Les Amants** (1958), a la bulliciosa vida social de la capital.

La respuesta de la industria y de la crítica no había sido pareja. **Ascensor para el cadalso** conseguía el Premio Louis Delluc y refrendaba así la prometedora entrada en escena



El mundo del silencio



de Malle, que poco antes había asistido impávido a los festejos de un Festival de Cannes que concedió la Palma de Oro al documental con Cousteau. Pero su primer trabajo de ficción dividió a la crítica influyente. Godard y Rohmer, por ejemplo, lo cuestionaron duramente. Rohmer arremetió en su crítica (1) contra los excesos literarios de la película, salvando sólo "las escenas del ascensor, que nos ofrecen un pequeño resumen no muy indigno de la infraestructura de *Un condenado a muerte se ha escapado*". Georges Sadoul, en el lado opuesto, la defendió a capa y espada. A tan discutido y discutible historiador pertenece, sin embargo, una de las definiciones que mejor cuadra con Malle: "Personal, concienzudo, original, se ha renovado de film en film" (2). Sobre todo concienzudo. Ahí, en la minuciosidad, radica buena parte del estilo invisible del autor de *Fuego fatuo* (1963). La aparición de Les

Amants hizo reconsiderar la opinión que en *Cahiers* se tenía de Malle. Una larga y encendida crítica de Doniol-Valcroze en la revista (3), una entrevista realizada por Truffaut para *Arts* y la publicación de un extracto del guión como parte de un dossier dedicado a las nuevas perspectivas del cine francés (4), acercó posturas en un momento crucial para la (buena) puesta en funcionamiento de la *Nouvelle Vague*.

Si en algo coincidió Malle con los miembros del movimiento, fue en la renuncia a lo que podríamos llamar formación académica. Desde muy temprana edad empezó a realizar filmes con la cámara de 8 mm. de su padre, al que terminó convenciendo para que le dejara matricularse en el IDHEC, escuela de cine que durante un tiempo debió compaginar con los estudios de Ciencias Políticas, ya que sus progenitores no compartían tamaña voca-

ción por el celuloide. Malle pertenecía a una familia de clase alta y había pasado buena parte de su juventud devorando libros. El cine era entonces para él un desafío, una aventura: "No hace falta decir que en el IDHEC no me enseñaron nada. El cine no se aprende en una escuela. Antes de acabar el segundo curso tuve la oportunidad de sustituir a un amigo a bordo del *Calypso*, el barco de Jacques-Yves Cousteau. Al principio me sentí muy desorientado, aislado por completo del mundo real, pequeño intelectual acostumbrado a verlo todo a través de los libros. Necesité muchos meses para adaptarme. Después pude llevar una vida extraordinaria. Cousteau me concedió su confianza. Desde muy joven debí asumir grandes responsabilidades. Allí fue donde aprendí los aspectos técnicos del oficio: la filmación, el montaje, el sonido. También allí empecé a vivir entre gente de origen so-

LOUIS MALLE

cial muy distinto del mío. *Entraba, de un solo golpe, en la realidad de las relaciones humanas*" (5).

En un principio, Malle no debía de tener muchos problemas económicos para iniciar la aventura cinematográfica. El semanario *L'Express* realizó una encuesta en 1952 a varios estudiantes de cine y realizadores primerizos. La pregunta era la siguiente: "*¿Qué película haría usted si tuviera 100 millones de francos?*". La respuesta de Malle no deja lugar a dudas sobre su confortable posición social: "*Yo los tengo*". Fue el único que respondió así a la pregunta (6). Después, cuando empezó a trabajar en el cine, independizarse del poder económico familiar fue una auténtica obsesión. Malle llegó a ocultar sus orígenes cuando ingresó en el IDHEC, para que no le consideraran un niño bien que hacía cine gracias al dinero de su papá; alquiló un pequeño apartamento en el barrio de Pigalle

y ganó su primer sueldo cinematográfico recién cumplidos los veinte años al trabajar para Cousteau.

Los viajes al fondo del mar de Malle, tan alejados de las experiencias fantasiosas del televisivo almirante Nelson, colmaron todas las expectativas itinerantes y aventureras que el cineasta había forjado en su niñez. Quizá por ello deberíamos equiparar a Malle con los cineastas intuitivos, los clásicos, que hemos citado anteriormente: nunca reflexionó en sus comienzos sobre el cine como medio de expresión, sino que se sirvió de él para experimentar sensaciones que había imaginado leyendo libros de viajes y aventuras. El cine fue, y sigue siendo, una forma de vida para Godard o para Rivette. También lo era para Malle, pero una forma de vida imbuida del carácter mágico y azaroso del cinematógrafo como fuente de misterio: a Malle le debían encantar las películas de Howard

Hawks y otros directores dispuestos a vivir una aventura de conocimiento en cada nuevo rodaje.

Cousteau le dio la oportunidad de convertir su vida en un desplazamiento iniciático por el mapa universal. No sólo aprendió los recursos del oficio de cineasta, sino que conoció el mundo más allá de los libros, los estudios y los prejuicios de su clase social: "*A bordo del Calypso rodé por el mundo durante tres años, por el Mar Rojo, el Golfo Pérsico, el Océano Índico, las Seychelles... ¡En los años cincuenta, las Seychelles eran el fin del mundo! Ahora hay un aeropuerto y la gente llega en vuelos chárter. En aquella época había que ir en avión hasta Mombassa y después, en un barco que sólo pasaba una vez al mes, hasta Mahé, el pequeño puerto de las islas. En aquella naturaleza tropical, exuberante, descubrí una experiencia sensual de la vida, radicalmente opuesta a todo lo*



Zazie en el metro



que me habían metido en la cabeza. Y un malestar: los trópicos son también la miseria, la explotación, el hecho colonial". Malle entraría en la nómina de cineastas que como Walsh (borrachera y nariz perforada en la playa de una isla de los mares del sur) o Werner Herzog (traficante de armas en la frontera mexicana) han buscado en el cine la aventura exterior como forma de expresión interior.

Hay dos aspectos fundamentales en esta etapa de aprendizaje. El primero es el factor documental, género al que Malle acudiría en múltiples ocasiones a lo largo de su obra. El segundo es su participación como asistente de dirección en **Un condenado a muerte se ha escapado**, no tanto por el aspecto formativo-Malle, según propia confesión, ya había aprendido el oficio con Cousteau- como por las ideas que pudo extraer de la creación artística y per-

sonal viendo trabajar diariamente a Bresson. "Entré en contacto con Bresson, un hombre al que siempre he admirado mucho. Me propuso que hiciese de ayudante en **Un condenado a muerte se ha escapado**, pero encargado especialmente de los detalles técnicos 'ya que viene del documental'. Mi trabajo consistía en hacer que la madera se rompiera bien, que la cuchara se doblara bien, que la cuerda escondida en el colchón pareciera una cuerda... Yo le envidiaba, le miraba, él estaba solo, seguía su camino, un hombre paciente y orgulloso. Al cabo de algunas semanas le dije: 'Sólo usted sabe lo que hace. Yo le admiro, pero usted no me necesita. Y me gustaría estar en su lugar'. Me contestó: 'Le comprendo muy bien, yo nunca he sido ayudante'".

El acercamiento de Malle al documental es similar, salvando temas e intenciones, al realizado por Ingmar Bergman.

Hay un par de películas en este sentido que refuerzan esta idea. Bergman rodó en 1969 un documental en blanco y negro sobre la isla de Farö, escenario de su obra cumbre, **Persona** (*Persona*, 1966). Diez años después regresó a la isla e hizo en color **Farö-Dokument**, 1979. El cineasta sueco analiza la evolución del espacio físico y anímico a través del tiempo transcurrido. Los personajes que en el primer film querían partir de la isla y buscar nuevas oportunidades en la gran ciudad, se han integrado ya en la comunidad cuando Bergman recalca en Farö para realizar el segundo documental. La cadencia, incluso determinados movimientos de cámara sobre figuras concretas del paisaje isleño, es idéntica en ambas películas, pero el tiempo intermedio, ese lapso temporal de diez elípticos años en la vida de Farö y en la trayectoria bergmaniana, otorgan su razón de ser a los dos filmes.

LOUIS MALLE

Malle hizo algo similar aunque en un solo título, **God's Country** (1985). En 1979 llegó con su cámara y su equipo de sonido a una pequeña localidad norteamericana. Filmó y grabó a los personajes, dejando que hablaran sobre las secuelas de la guerra del Vietnam, la dureza del trabajo en el campo, la represión moral o las libertades sexuales. Seis años después regresó a la ciudad y rodó con los mismos personajes: aún hay secuelas bélicas, represión social, trabajo duro y el convencimiento de que el gobierno Reagan es un desastre. Al igual que en Bergman, ese espacio temporal de sólo seis años actúa como radiografía de un contexto determinado, la América profunda, espacio geográfico, económico y sociopolítico que interesó mucho a Malle en sus distintas estancias norteamericanas. No debe olvidarse que precisamente entre sus dos viajes a **God's Country** realizó **Alamo Bay (La bahía del odio)** (1985), un film sobre la represión que sufren los vietnamitas a manos de nostálgicos

del Ku-Klux-Klan en una localidad pesquera.

Malle dirigió numerosos filmes de evidente carácter documental, perfecta demostración de que su acercamiento al género no fue casual ni tangencial: los citados con el equipo de Cousteau; una sintética demostración del esfuerzo sobrehumano de los ciclistas en **Vive le Tour!** (1962); visiones complementarias de la India en **Calcuta** (1969) y la serie de televisión **L'Inde fantôme: réflexion sur un voyage** (1969); la deshumanización del trabajo en cadena en una fábrica de automóviles en **Humain, trop humain** (1972); un breve retrato de la actriz Dominique Sanda en **Close Up** (1976); **God's Country** y **And the Pursuit of Happiness** (1986), crónica sobre la inmigración en Estados Unidos, a los que deberíamos añadir varios proyectos frustrados, como un documental sobre la Amazonía, otro sobre la guerra de Argelia y un film con Pierre Kast entre la ficción y el documento, "La Ma-

chine", centrado en un grupo de supervivientes incas que se establecen en la cordillera de los Andes junto a varios europeos perseguidos por herejía. Pero la naturaleza del documental según Malle va más allá de los parámetros definibles del género, por otro lado tan flexibles y amplios como los que puedan concertar Dziga Vertov, Jean Vigo, John Grierson, Robert J. Flaherty, Joris Ivens, Leni Riefenstahl, Jean Rouch, Chris Marker, Alain Resnais o el Luis Buñuel que se acercó a la tierra sin pan de Las Hurdes. La mencionada **Alamo Bay (La bahía del odio)** es un documento ficcionado, con actores y con narrativa convencional, pero que emerge de la necesidad del director por documentar experiencias y hechos concretos que a él le impresionan y que pertenecen a una realidad ajena. Y ¿no son documentales sobre el tiempo y el espacio teatral, sobre la teatralidad de la vida y, por qué no, del cine, las dos películas que Malle hizo estrechamente con André Gregory, **Mi cena con André**



Fuego fatuo



(1981) y **Vania en la calle 42** (1994)? ¿No es **Adiós, muchachos** la recreación ficcional de un documento personal, de una verdad íntima? ¿No se acerca Malle al decadente mundo de Atlantic City con la perspectiva casi de etnólogo en la película del mismo título fechada en 1980, de igual manera que documenta minuciosamente los ambientes del Nueva Orleans de principios de siglo a través de la óptica de un fotógrafo, el documentalista visual por excelencia previo al cineasta, en **La pequeña** (1978)? ¿Dónde empieza y dónde termina el cine documental de Malle? ¿En qué punto se funde con la realidad reconstruida en el plató de rodaje? Malle lo tenía más claro que nadie. Al hablar sobre la controversia suscitada por **Lacombe Lucien**, en el sentido de que no atacaba con dureza al colaboracionista protagonista, Malle esgrimía que "*fiel a la trayectoria de mis documentales, evitaba emitir un juicio sobre Lucien, prefería mos-*

trar el comportamiento del personaje con todas sus contradicciones e incluso, en cierto modo, tratar de comprenderlo". El documental es el cine de la comprensión.

Distanciado desde sus mismos inicios del núcleo esencial de la *Nouvelle Vague*, alejado de cualquier postulado teórico, beneficiado de una situación de bonanza comercial y administrativa -entre 1958 y 1961 debutan 97 nuevos realizadores en Francia, gracias a las ayudas especiales promovidas desde el Ministerio de Cultura dirigido por André Malraux- y respetado tras los galardones de sus primeras obras, Malle puede situarse en una cómoda zona intermedia del cine galo de la época: no es tan radical como los valores más cotizados de la nueva ola, pero tampoco realiza películas de consumo al gusto mayoritario. Excelente funambulista que sabe moverse por un alambre poco transitado, Malle tiene

así tiempo para desarrollar una filmografía aparentemente esquivada, en la que los relatos de ficción, los documentales, las adaptaciones literarias y la exhumación de recuerdos de infancia van alternándose hasta conseguir un todo compacto. Malle es, a su modo, tan coherente como Chabrol y sus *thrillers* y melodramas sobre la burguesía de provincias, como Rivette y su fascinación por el complot y el destino, como Godard y su exploración de los géneros codificados. Huelga decir que es, también, mucho más atrevido y personal que el resto de directores que, sin pertenecer a la *Nouvelle Vague*, se beneficiaron igualmente de la excitación del momento, caso de los ya citados Vadim, Lelouch y De Broca, de Claude Sautet (mejor considerado hoy que entonces), Alain Cavalier, Jean Becker, Michel Deville, Jacques Deray, Robert Enrico o el que fuera coguionista de varios filmes de Malle, Jean-Paul Rappeneau.

LOUIS MALLE

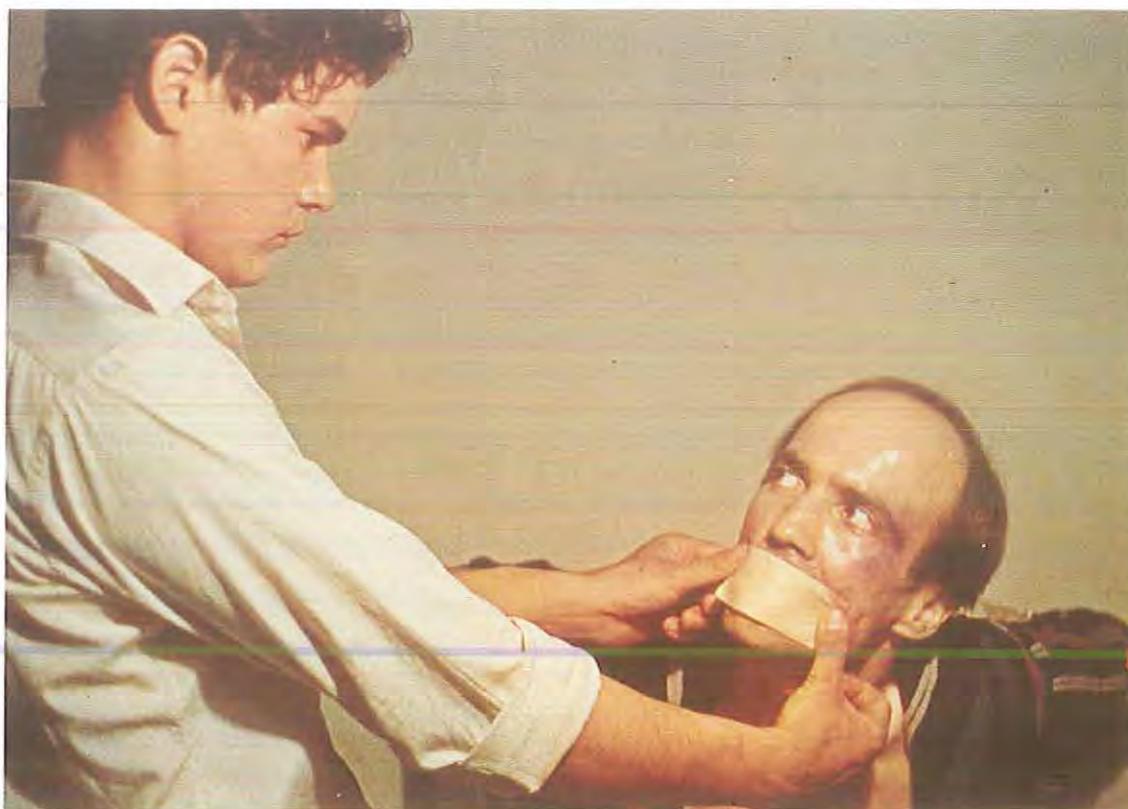
Tres aspectos, de tema, de resonancia y de estilo, destacan en su filmografía, de la que no me parece aconsejable establecer grandes divisiones entre su etapa francesa y la norteamericana. Como Lang o Lubitsch, Malle se desenvolvió bien en territorio hollywoodiense y, pese a las lógicas injerencias de los productores -las tuvo menos porque no trabajó para grandes estudios: **Crackers** (1983), financiado por la Universal, fue el único film conflictivo-, creó un férreo ligazón entre las dos etapas y no se limitó a aceptar encargos alejados de sus intereses cuando habitó cerca de la meca del cine. El primer aspecto remarkable es la voluntad de trascender sus propios recuerdos de infancia y adolescencia a través del cinematógrafo, de reproducir en celuloide algunos de los pasajes más dolorosos e íntimos de su vida. Para un cineasta que empezó adaptando novelas y relatos cortos -Noël Calef en **Ascensor para el cadalso**, Dominique Vivant en **Les Amants**, Noël Coward en

Vida privada (1961), Drieu La Rochelle en **Fuego fatuo**, Georges Darien en **Le Voleur / Il ladro di Parigi** (1966), Edgar Allan Poe en **William Wilson** (episodio de **Historias extraordinarias**, 1967)-, poder trasladar a la pantalla sus propias experiencias se reveló una suerte de ejercicio liberador largamente aplazado: recuérdese que antes de **Ascensor para el cadalso** estuvo varios meses intentando vender un guión autobiográfico, "*la historia de un estudiante que vive una pasión desgraciada*".

Tres son los filmes definitivos de este estilo minucioso y autobiográfico de Malle. El primero de ellos, **El soplo al corazón**, retrotrae a uno de los períodos decisivos de su vida, cuando tuvo que abandonar el colegio y permanecer en su casa al sufrir un soplo cardíaco. Malle tenía entonces trece años y pasó mucho tiempo recluido en el hogar familiar, recibiendo clases particulares y devorando, según sus propias palabras, todo libro que

su hermano Bernard pusiera a su alcance. Fue entonces, a tan temprana edad, cuando leyó a Gide y Nietzsche: "*Leí La voluntad del poder. A los quince años, Nietzsche produce un efecto extraño*". La película trata de un personaje, Laurent (Benôit Ferreux), que se encuentra en esa extraña situación, ingrávida, detenida en el tiempo, viendo desfilar el mundo a través de las ventanas de la casa, sin amistades de su edad y desarrollando una lógica fascinación por su madre italiana (Lea Massari), el personaje de ficción que Malle introduce entre la bruma de sus recuerdos.

Las otras dos películas, **Lacombe Lucien** y **Adiós, muchachos**, reconstruyen las experiencias de guerra, por llamarlas de alguna forma, del joven Malle, en la primera de forma más globalizadora, en la segunda de manera más íntima. **Lacombe Lucien** surge de un torbellino de recuerdos "*muy vivos de la liberación de Montceau-les-Mines: el desfile,*



Lacombe Lucien

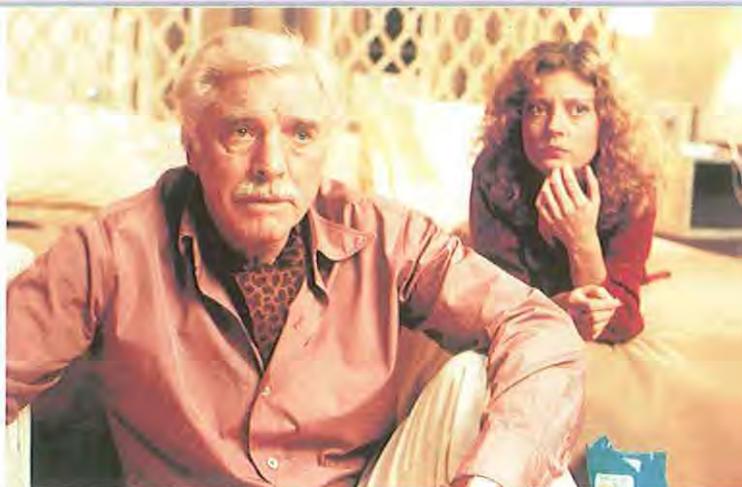


las banderas rojas, los ajustes de cuentas, las chicas acusadas de haberse acostado con los alemanes, paseadas medio desnudas, con la cabeza rapada y un cartel en el vientre en el que se leía: soy una perra de las S.S.". De todas esas sensaciones contradictorias, entre el júbilo de la liberación y el asco de la venganza insensata, Malle extrajo el duro y neutro retrato de un joven colaboracionista. Mucho más autobiográfica, en el sentido estricto de la palabra, es **Adiós, muchachos**, donde la minuciosidad a la hora de reconstruir un episodio concreto de su infancia queda reflejada en una lectura paralela de la película y de las muchas declaraciones del director aparecidas en el momento de su estreno. Malle recuerda con precisión la situación y el film la caligrafía imagen por imagen, sentimiento por sentimiento. Leer una entrevista de Malle de aquella época es visualizar cualquiera de los planos de **Adiós, muchachos**, evocación dolorosa aunque algo estereotipada de la muerte de tres niños judíos que compartieron ense-

ñanzas y alojamiento con Malle en el colegio de carmelitas de Avon, lugar en el que le habían confinado sus padres para alejarle de la crudeza de los bombardeos nazis sobre París.

Adiós, muchachos, ampliamente recompensada con todo tipo de premios internacionales -León de Oro en Venecia, nominación al Oscar para el mejor film extranjero- y nacionales -siete galardones en la entrega de los César-, mostraba a un Malle autobiográfico pero alejado de las polémicas que hasta entonces habían despertado sus obras de carácter más íntimo. Aquí destaca el segundo aspecto de su obra, el de la resonancia social y/o comercial que han tenido algunas de sus películas, resonancia de la que lógicamente se ha beneficiado pero que, al mismo tiempo, ha tendido a distorsionar la imagen del director en relación a determinadas temáticas. El incesto en **El soplo al corazón** y el colaboracionismo en **Lacombe Lucien**, junto al escándalo que provocó la manera de mostrar las relaciones extramatrimo-

niales en **Les Amants** y la contemplación pausada y realista de los avatares de una Lolita de Nueva Orleans en **La pequeña**, espaldarazo comercial para Brooke Shields incluido, habían convertido a Malle en un cineasta incómodo, molesto, incluso sensacionalista, para ciertos sectores sociales. Él nunca persiguió esa consideración. Si en 1978 recordaba con justa ironía las controversias de **Les Amants** ("*¡si se vuelve a ver hoy, resulta una película parroquial!*"), en 1992 realizó con **Herida** uno de los más sugestivos, ascéticos y epidérmicos retratos de una pasión amorosa destructiva, negando cualquier voluntad de artificio y de escándalo, ahondando en los personajes y sus emociones como pocas veces lo había hecho antes, excarbando bajo la piel de los actores, inconmensurables Jeremy Irons y Juliette Binoche, para conseguir un ejercicio de nihilismo cinematográfico que rehuye el morbo o la provocación para adentrarse por los vericuetos de las tragedias magnas. Si Malle fue un cineasta proclive a los temas



escandalosos, no quiso sacar tajada comercial de esa supuesta tendencia. Antes de **Herida** había realizado un ejercicio campestre y renoiriano con **Milou en mayo** (1989), y después se iría a Broadway para escenificar en un teatro frío y agonizante al tío Vania de Chejov. Cualquier otro habría rodado tres películas seguidas en la línea de **Herida**. Malle hizo de la disparidad su mejor estilo y autoafirmación.

Esa disparidad se concreta también en el trabajo de puesta en escena, aleatorio aunque siempre supeditado a las necesidades de la historia: la desnudez de **Fuego fatuo** y **Herida**, consecuentes con su nihilismo; cierto espesor más literario que visual en **Les Amants**, film bastante equiparable al posterior **Jules y Jim** (*Jules et Jim*, 1961) de Truffaut; el estilo atomizado, tal como lo define el propio Malle, de **Zazie en el metro** (1959), un "staccato lleno de efectos, trucos, guiños, en el que la cámara hacía notar voluntariamente su presencia mediante cambios constantes de ritmo, de ángulos, de foco, que el montaje acentuaba"; el estilo falsamente espectacular de una "falsa" recreación de la revolución mexicana en **Viva María** (1965); la luz y el acento crepuscular de **Atlantic City U.S.A.**, que no es otra

cosa que el retrato amable de un gángster senil; la transparencia de movimientos, decorado e iluminación de **El soplo al corazón**, un film sobre el tiempo detenido; la puesta en escena invisible de **Mi cena con André**, una película sobre la palabra y el gesto. Pero es la utilización de la música lo que marca, en algunas de sus obras más importantes, una más amplia voluntad de estilo. Es éste, el soporte musical, el elemento estilístico que me gustaría destacar.

Amante del *jazz*, Malle fue uno de los primeros en inau-

gurar la moda de los *scores jazzísticos* con **Ascensor para el cadalso**, encargando la música a Miles Davis; poco después, Art Blakey grabaría la música de **Des femmes disparaissent** (1958), de Edouard Molinaro, Duke Ellington escribiría la banda sonora de **Anatomía de un asesinato** (*Anatomy of a Murder*, 1959), de Otto Preminger, Charlie Mingus y el saxofonista Shafi Hadi ejecutarían la de **Shadows** (1959), de John Cassavetes, y Herbie Hancock documentaría jazzísticamente **Blow-up, deseo de una mañana de verano** (*Blow-up*, 1966), de Michelangelo Antonioni. La sonoridad enigmática, a veces melancólica, de la trompeta de Davis, secundado por su cuarteto americano-parisino (el saxo Barney Wilen, el contrabajo Pierre Michelot, el pianista René Urtreger y el batería Kenny Clarke), combina los pasajes descriptivos urbanos con las desazonantes imágenes del protagonista encerrado en el ascensor, rompiendo con los acostumbrados clichés sonoros en materia de



Mi cena con André

cine de suspense. Malle y Davis, que conoció al director a través de una de sus amantes de aquella época, Juliette Greco, se entendieron a la perfección: "Malle me dijo que siempre había admirado mi música y que le gustaría que escribiese la banda sonora de su película. Accedí a hacerlo y fue una experiencia muy instructiva, pues nunca antes había compuesto música para una película. Miraba las copias de las secuencias y tomaba ideas musicales para luego componer y escribir. Dado que la película trataba de un asesinato y suponía que era de suspense, hice tocar a los músicos en el interior de un viejo edificio, oscuro y lúgubre. Pensé que esto daría atmósfera a la música, y así fue" (7).

Malle quedó atrapado por el fulgor de la trompeta de Davis (otros también lo hicieron: la melodía del género del film ha venido siendo utilizada para ilustrar la carátula de uno de los espacios cinematográficos de Televisión Española), y desde entonces fue utilizando la música, mayoritariamente clásica y jazz, como recurso expresivo que sirviera de complemento o contrapunto a las imágenes hasta alcanzar la categoría de indisociable de las mismas. Su desconfianza de los compositores cinematográficos ("usan y abusan de los clichés y eso hace que todas las músicas de película llamadas 'originales' acaben pareciéndose unas a otras") le obligó a hurgar en su propia memoria sonora. Malle nunca abusó de los recursos musicales, pero en algunos casos le sirvieron para llegar donde el actor o la cámara no alcanzaban. El "Sexteto para cuerdas N° 1 en Si Bemol Mayor Op. 18" de Brahms subrayó la alterable emotividad del personaje de Jeanne Moreau en *Les*



Amants. El piano frágil y evanescente de las "Gymnopédies" de Satie reforzó la desazón de Maurice Ronet en **Fuego fatuo**; fragmentos de esta obra pueden escucharse también en **Mi cena con André**. La guitarra espasmódica de Django Reinhardt ofreció un vivaz contrapunto a la controvertida adolescencia sesgada por la guerra de **Lacombe Lucien**. El jazz primigenio de Scott Joplin, la Original Dixieland Jazz Band y Jelly Roll Morton, cuya biografía inspiró en parte la realización del film, dibujan la atmósfera precisa de **La pequeña**. Ry Cooder, quién si no, puso el obligado acento fronterizo en **Alamo Bay (La bahía del odio)**. El saxo de Joshua Redman cerró definitivamente el círculo jazzístico de Malle en **Vania en la calle 42**.

Louis Malle había nacido en Thumeries, el 10 de octubre de 1932. Falleció en Beverly Hills el 23 de noviembre de 1995 siendo, como Roman Polanski, Wim Wenders y Werner Herzog, un ciudadano cinematográfico del mundo. Poco dado a las mitomanías, estaba trabajando curiosamente en una película sobre Marlene Dietrich.

NOTAS

1. Rohmer, Eric: "Premier accessit". *Cahiers du Cinéma*, número 80. Febrero, 1958. Páginas 59-60.
2. Sadoul, Georges: *Histoire du cinéma mondial-des origines*. Flammarion (París). 1967. Traducción al castellano: *Historia del cine mundial*. Siglo Veintiuno Editores (Madrid). 1972. Página 475.
3. Doniol-Valcroze, Jacques: "Le pouvoir de la nuit". *Cahiers du Cinéma*, número 89. Noviembre, 1958. Páginas 43-46.
4. Dossier "Jeunesse du cinéma français". *Cahiers du Cinéma*, número 90. Diciembre, 1958. Páginas 41-46. Contiene extractos de guiones de filmes de Malle, Astruc, Marker, Rouch, Chabrol, Truffaut, Rivette y Kast.
5. Todas las declaraciones de Louis Malle recogidas en el texto están extraídas del libro *Louis Malle par Louis Malle*. Athanor (París). 1978. Traducción al castellano: *Louis Malle por Louis Malle*. Semana Internacional de Cine de Valladolid. 1987.
6. Citado en *Nouvelle Vague: Cien nombres para una nueva ola*. Fundación Municipal de Cinema/Fernando Torres Ed. (Valencia). 1984. Página 68.
7. Davis, Miles y Troupe, Quincy: *Miles. The Autobiography*. Simon and Schuster (Nueva York). 1989. Traducción al castellano: *Miles. La autobiografía*. Ediciones B (Barcelona). 1991. Páginas 221-222.