

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Al principio de la escapada. Louis Malle y la nouvelle vague

Autor/es:

Riambau, Esteve

Citar como:

Riambau, E. (1996). Al principio de la escapada. Louis Malle y la nouvelle vague. Nosferatu. Revista de cine. (21):16-21.

Documento descargado de:

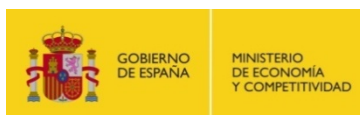
<http://hdl.handle.net/10251/40970>

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**



# Al principio de la escapada

## Louis Malle y la *Nouvelle Vague*

Esteve Riambau

**U**na respuesta inmediata sobre la posible adscripción de Louis Malle a la *Nouvelle Vague* debe ser negativa en primera instancia, pero matizable en estadios posteriores. Existen razones de peso que separan al realizador de **Ascensor para el cadalso** (1957) del núcleo hegemónico del movimiento francés encabezado por François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette o Jean-Luc Godard. Pero, desde el momento en que la realidad del cine es mucho más compleja que las etiquetas que lo encorsetan, la personalidad de Louis Malle encaja perfectamente en el

contexto del cine galo de principios de los sesenta. Desde este punto de vista, la obra del autor de **Fuego fatuo** (1963) gana consistencia por méritos propios en detrimento de la relatividad de los ambiguos márgenes que delimitan la *Nouvelle Vague*.

Malle -nacido en 1932- pertenece a la misma generación que Rivette (1928), Godard (1930), Truffaut (1932) o Chabrol (1930), todos ellos menores que Rohmer (1920), quien, no por ello, deja de pertenecer a la élite incuestionable del nuevo cine francés. Sus orígenes sociales proce-

den, como los de Godard y buena parte de los nuevos cineastas europeos, de la alta burguesía, mientras su formación profesional pasa tanto por el IDHEC como por las ayudantías de algunos de los realizadores franceses de generaciones anteriores redimidos por la generación de la *Nouvelle Vague*. Mientras Jacques Rivette trabajaría con Jean Renoir y Jacques Becker o Bertrand Tavernier y Volker Schlöndorff lo harían con Jean-Pierre Melville, Louis Malle invoca **La regla del juego** (*La Règle du jeu*; Jean Renoir, 1939) y **Les Dernières vacances** (1948) -*opera prima*

de Roger Leenhardt, futuro padre espiritual de los cineastas cahieristas- como sus influencias cinematográficas más destacables e interviene como ayudante de dirección de Robert Bresson en **Un condenado a muerte se ha escapado** (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956).

Tres años después de esta experiencia, Malle escribe en las páginas de *Arts* (30-12-1959) -la revista que había acogido los artículos precahieristas de Rohmer o Truffaut- un texto ditirámico sobre **Pickpocket** (*Pickpocket*, 1959): "El film de Bresson se ordena ante vuestros ojos como un cuadro de Giotto o una cantata de Bach. El arte de Bresson tiene esa fuerza ingenua, ese candor astuto, esa certeza inquieta e inquietante de los grandes artistas de la tradición cristiana (...). Como en las grandes obras de los artistas creyentes, la forma se identifica con el fondo o, dicho de otro modo, el artista sustituye temporalmente a Dios. Durante el tiempo que dura la proyección, Bresson es Dios", escribe Malle con la misma convicción religiosa que Truffaut o Rohmer e idéntica vehemencia literaria. Salvo esta excepción, sin embargo, el autor de **Ascensor para el cadalso** no escribe crítica y eso le excluye del círculo de *Cahiers du Cinéma*.

A pesar de coincidir con ellos en diversas reuniones, Malle no intercambia colaboraciones en los primeros filmes de los redactores de la revista dirigida por André Bazin. A los catorce años ya rueda pequeñas películas en 8 mm. con la cámara de su padre, pero su debut profesional no sólo se produce mucho antes que el de sus coetáneos sino, sobre todo, en circunstancias muy diver-

sas. Acomplejado por el peso económico de su familia, insiste en ganarse la vida con sus propios medios y no duda en enrolarse durante tres años en la tripulación del laboratorio flotante del comandante Jacques-Yves Cousteau. Fruto de esta experiencia por mares de todo el mundo, rueda los cortometrajes **Station 307** (1954) y **La Fontaine de Vaucluse** (1955) y el largometraje **El mundo del silencio** (1956). Tres años antes de la eclosión de la *Nouvelle Vague* en el Festival de Cannes de 1959 -donde se proyecta **Hiroshima mon amour** (*Hiroshima mon amour*; Alan Resnais) y **Los cuatrocientos golpes** (*Les quatre cents coups*; François Truffaut) obtiene el premio al mejor director-, Malle recibe la Palma de Oro con este film en el que consta formalmente como codirector y operador.

Se trata, a todas luces, de una colaboración técnica al servicio del universo del científico francés y de sus investigaciones submarinas. Pero no debe olvidarse que no sólo se anticipa a la escuela del *cinéma vérité* que encabezarán Jean Rouch y Edgar Morin a partir de 1961, sino que también es el primero de los trabajos documentales posteriormente realizados por Malle en solitario. Mientras

Truffaut, Chabrol, Rivette y Godard todavía escribían en *Cahiers du Cinéma* y un año antes de que Françoise Giroud acuñase el término *Nouvelle Vague* en las páginas del semanario *L'Express* o André Bazin escribiese su artículo-manifiesto "De la politique des auteurs", Malle no era una promesa sino una realidad.

Si el primer film de Malle puede considerarse hasta cierto punto impersonal, **Ascensor para el cadalso** (1957) y **Los Amants** (1958), ya realizados en solitario, también son anteriores a la eclosión de la *Nouvelle Vague*. Mientras ésta se produce como una consecuencia directa de la promulgación de la Ley Pinay-Malraux de 1959 que promueve la aparición de nuevos realizadores mediante el "avance-sur-recettes", la primera etapa de la obra de Malle abarca desde 1956 hasta el rodaje en México de **Viva María** (1965) y comprende, además de **El mundo del silencio**, otros cinco largometrajes -**Ascensor para el cadalso**, **Los Amants**, **Zazie en el metro** (1959), **Vida privada** (1961) y **Fuego fatuo**- que, en distintos ámbitos y diversos grados de intensidad, flirtean con algunos de los estilemas más característicos de la *Nouvelle Vague*.



Les Amants

Malle no se vio obligado a recurrir a la fortuna familiar para poder dirigir sus propias películas. La primera de ellas, **Ascensor para el cadalso**, ya constaba como formalmente producida por su propia empresa, *Nouvelles Éditions de Films*, pero años más tarde confesaría: "Mis primeras películas tuvieron una financiación convencional, mediante el dinero de los distribuidores". La nueva legislación y una estructura endogámica que, en el caso de Malle, se manifestó cuando intervino en la producción de **El joven Torless** (*Der junge Törless*, 1966) como consecuencia de su amistad con Volker Schlöndorff, favorecieron su continuidad, especialmente después del enorme éxito de público obtenido por **Les Amants**. Con la excepción de **Vida privada**, los otros cuatro filmes de este período llevan la marca de *Nouvelles Éditions de Films* según una fórmula, la del director-productor, también empleada por algunos de los exponentes canónicos de la *Nouvelle*

*Vague*, como François Truffaut con *Les Films du Carrosse* o Eric Rohmer con *Les Films du Losange*.

Malle hizo oídos sordos frente a los ataques perpetrados por sus colegas cahieristas contra la figura del guionista y en defensa de la política de los autores. La totalidad de sus cinco primeros largometrajes son adaptaciones literarias -pecado venial en el que también incurrierían Truffaut y, con menor frecuencia, Rivette y Chabrol-, pero cuatro de ellos reinciden con la participación de coguionistas como Roger Nimier (**Ascensor para el cadalso**), Louise de Valmorin (**Les Amants**) o Jean-Paul Rappeneau (**Zazie en el metro** y **Vida privada**). Malle no llegó a la provocación de Bertrand Tavernier, consistente en rehabilitar la figura de Jean Aurenche y Pierre Bost, las cabezas de turco utilizadas por Truffaut en su panfleto "Une certaine tendance du cinéma français", pero siempre reivindicó el papel del guionista.

En **Ascensor para el cadalso** coincide el interés por la serie negra que también manifestarían Truffaut -**Tirez sur le pianiste** (*Tirez sur le pianiste*, 1960)-, Godard -**Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, 1959)- o Chabrol -**A double tour** (1959)-. El punto de partida es una novela de Noël Caille que plantea un doble asesinato. El protagonista es el primer sospechoso del crimen que no ha cometido, pero la coartada que le exime de éste le acusa, a su vez, de aquél del cual es realmente culpable. A pesar de algunos estigmas propios de los nuevos cines -la excelente banda sonora de Miles Davis, los largos *travellings* que siguen a Jeanne Moreau por las calles de París o la conducta irresponsable de una cierta juventud-, el primer largometraje de Malle está más cerca de la tradición policíaca francesa que de la ruptura que Godard imprimirá al género. **Ascensor para el cadalso** debe mucho a Jean-Pierre Melville, pero su influencia sobre **Al final de la escapada** es reducida.



Zazie en el metro



**Les Amants**, su segundo largometraje, vuelve a anticiparse a la *Nouvelle Vague* desde un punto de vista mucho más temático que estilístico. La infidelidad conyugal -ya presente en **Ascensor para el cadalso**- también sería abordada por Godard -**Una mujer casada** (*Une femme mariée*, 1964)- y Truffaut -**La piel suave** (*La Peau douce*, 1964)-, pero el planteamiento de Malle vuelve a estar más cerca del pasado -la burguesa aburrida heredada de diversos filmes de Michelangelo Antonioni- que de la actitud formal que adoptarán sus coetáneos generacionales. El impacto que **Les Amants** produjo en su época fue estrictamente coyuntural. La aparente osadía erótica de unas imágenes que hoy aparecen como absolutamente candorosas generó un desorbitado éxito de público, pero también provocó el siguiente comentario malicioso de Alfred Hitchcock, notarialmente re-

producido en el órgano oficial de la *Nouvelle Vague*: "*Confieso no haber comprendido demasiado bien dónde quería ir a parar el realizador. Me sorprendió mucho ver, al salir de la sala, a la gente que hacía cola y se disponía a pagar para ver cosas que perfectamente habrían podido hacer en su casa y gratis*" (1).

**Zazie en el metro** es el primer film que Malle realiza después de la eclosión de la *Nouvelle Vague* y acusa directamente esta circunstancia. Basado en una novela de Raymond Queneau, adopta el punto de vista de una niña para reflejar el carácter absurdo del mundo de los adultos. En aquel momento, 1960, es muy reciente el impacto provocado por **Los cuatrocientos golpes**, y la influencia de la primera parte de la biografía de Antoine Doinel parece inmediata, pero la filmogra-

fía posterior de Louis Malle demuestra una asiduidad en el tema de la infancia -desde **La pequeña** (1978) hasta **Adios, muchachos** (1987)- por lo menos equiparable a la de Truffaut.

Por otra parte, **Zazie en el metro** se distancia del melodrama para reflejar un mundo que parte de una visión entrañablemente provinciana, cercana a la de Jacques Tati en **Mi tío** (*Mon Oncle*, 1958) -un film en el que Louis Malle fue invitado a participar como operador-, y de una estética equidistante entre el cómic y unos recursos cinematográficos que se alejan de los parámetros de la *Nouvelle Vague*. El uso de colores primarios y una ruptura de la sintaxis ortodoxa podría tender vínculos hacia la estética godardiana de los sesenta, pero el verdadero carácter precursor de **Zazie en el metro**, en lo que se refiere al uso de

LOUIS MALLE

grandes angulares, los acelerados o los saltos de *raccord*, se manifiesta especialmente en relación a los dos filmes de Richard Lester protagonizados por los Beatles -**¡Qué noche la de aquel día!** (*A Hard Day's Night*, 1964) y **¡Socorro!** (*Help!*, 1965)- o a determinadas obras de Federico Fellini. **La dulce vida** (*La dolce vita*, 1959) -a la que se alude directamente en el plano de los dos amantes en la fuentes anterior, pero **Zazie en el metro** incluye algunas escenas que anticipan elementos de **Fellini Ocho y medio** (*Otto e mezzo*, 1963) y **Giulietta de los espíritus** (*Giulietta degli spiriti*, 1965). No en vano, Fellini y Malle acabarían realizando sendos episodios de **Historias extraordinarias** (1967), mientras la pequeña protagonista de **Zazie en el metro** sentencia inequívocamente: "La Nueva Ola, ¡lechales!".

**Vida privada**, el único largo-

metraje realizado por Malle durante este período que parte de un guión original, rinde un doble tributo a la figura de una estrella cinematográfica. Anticipándose una vez más a uno de los títulos indiscutiblemente asociados a la *Nouvelle Vague*, **El desprecio** (*Le Mépris*; Jean-Luc Godard, 1963), Malle realiza un film sobre el cine dentro del cine con Brigitte Bardot como protagonista. Su personaje es el de una estrella de cine enamorada de un director de teatro, que se ve abocada a un suicidio que constata la fragilidad de los mitos bajo la presión de la prensa y el público.

El tema del suicidio reaparece también en **Fuego fatuo**, el siguiente largometraje de Malle realizado en 1963 a partir de una novela de Pierre Eugène Drieu La Rochelle. Más cerca del final nihilista de **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*; Jean-Luc Godard, 1964) que del halo romántico que rodea

**Jules y Jim** (*Jules et Jim*; François Truffaut, 1961), este film narra, en clave minimalista, el inexorable avance de un personaje -un vez más, como en **Ascensor para el cadalso**, interpretado por Maurice Ronet- hacia el suicidio. Las referencias a un pasado diluido en alcohol y una inequívoca advertencia -"Mañana me mato"- anticipan la revisión sistemática que el protagonista emprende de su propia vida pocas horas antes de quitarse la vida. La música de Erik Satie -similar a la que Orson Welles utilizará para **Una historia inmortal** (*Une histoire immortelle*, 1968)- pautan el recorrido de un personaje que abomina de la droga, la familia, la burguesía y el activismo político antes de oprimir el gatillo de una pistola que le apunta al corazón.

Como su personaje, Malle viaja a continuación a Argelia y también a Tailandia, donde deja una pequeña impronta ci-



Fuego fatuo



nematográfica con el cortometraje **Bons baisers de Bangkok** (1964). Pero su siguiente escala geográfica en México, donde rueda **Viva María** con dos de sus musas -Jeanne Moreau y Brigitte Bardot- marca también un punto de inflexión en el curso de su obra, esa renuncia más o menos festiva que todos los realizadores integrantes de los "nuevos cines" experimentan en algún momento de su carrera tras una beligerancia más o menos contundente. Sin embargo, en el caso de Malle no es tanto una claudicación definitiva como un paréntesis del que, lentamente, surgirá un cineasta que se supera a sí mismo y que, con el tiempo, consigue llevar algunos de los postulados de la *Nouvelle Vague* hasta sus últimas consecuencias.

Mientras que para la mayoría de sus componentes los Estados Unidos son sólo un mito, una referencia en la pantalla, Malle será el único de los realizadores

franceses -junto con el luxemburgués Barbet Schroeder- que desarrollará una filmografía plenamente norteamericana sin por ello renunciar a sus convicciones de independencia creativa. Junto con otros filmes más discutibles, **Atlantic City U.S.A.** (1980) y, sobre todo, **Mi cena con André** (1981) y **Vania en la calle 42** (1994) son algunos de sus trabajos más arriesgados. Al igual que Bertrand Tavernier -no en vano ése es el apellido del protagonista de **Ascensor para el caldoso-**, Malle alterna el cine de ficción con el documental tejiendo una mirada sobre la realidad mucho más compleja y llena de matices. Fustigador de la moral burguesa y de la intolerancia social, el cineasta francés seguiría manteniendo esta actitud a través de sus análisis del incesto -**El soplo al corazón** (1971)-, el colaboracionismo -**Lacombe Lucien** (1974)-, el racismo -**Alamo Bay (La bahía del odio)** (1985)- o la desintegración de la familia en **Herida** (1992).

Malle es, a todas luces, un inmediato precursor de la *Nouvelle Vague* que sintonizó con su espíritu sin por ello dejarse absorber por sus aspectos más circunstanciales. Los filmes que realizó en aquel período fueron eclipsados por los de sus colegas pero, con los años, el cine del realizador de **Adiós, muchachos** iría adquiriendo una mayor intensidad y coherencia. Visto en la actualidad, **Zazie en el metro** acusa el paso del tiempo con mayor gravedad que **Los cuatrocientos golpes** o **Al final de la escapada**. **Vania en la calle 42** se perfila, en cambio, como uno de los filmes más sólidos de los noventa, una década donde la navegación a contracorriente resulta mucho más ardua que en la de los sesenta.

#### NOTA

1. Hitchcock, Alfred a Bitsch, Charles: "Entre trois films". *Cahiers du Cinéma*, número 92. Febrero, 1959. Página 26.

LOUIS MALLE