

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Louis Malle y el documental

Autor/es:
Balagué, Carlos

Citar como:
Balagué, C. (1996). Louis Malle y el documental. Nosferatu. Revista de cine.
(21):22-29.

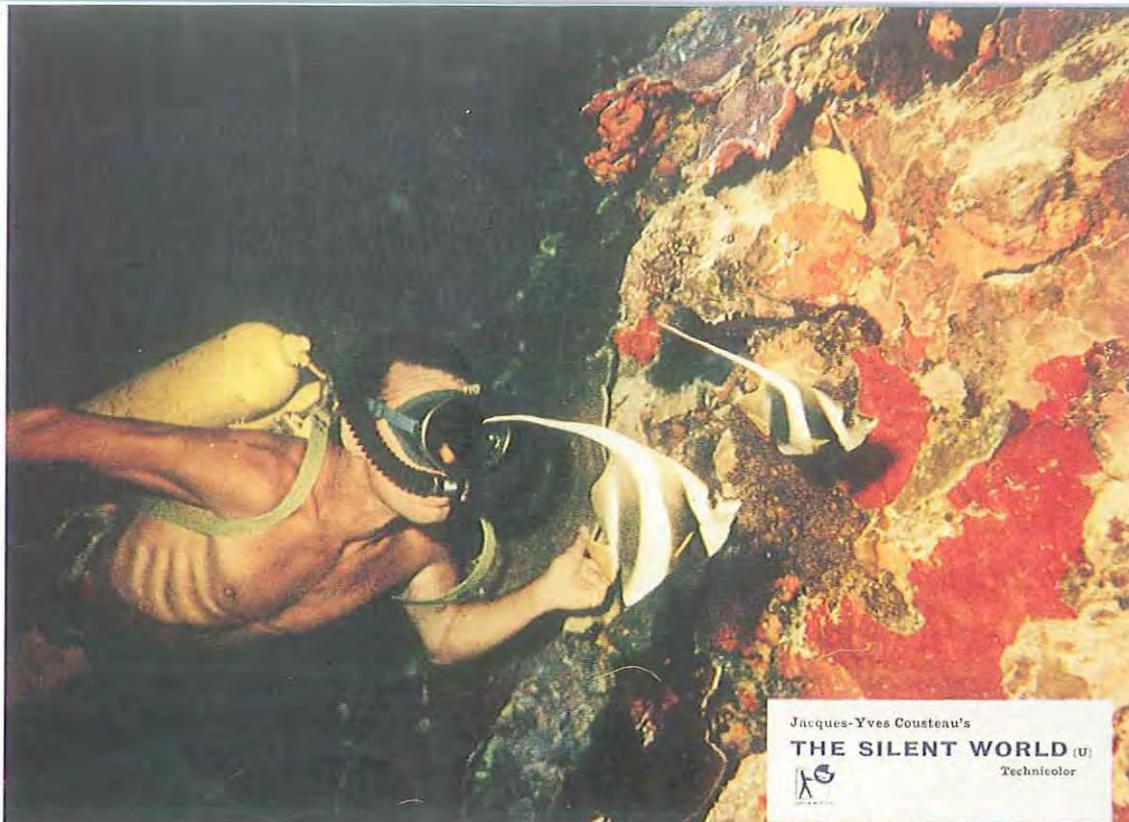
Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40971>

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:





Louis Malle y el documental

Carlos Balagué

En repetidas ocasiones, al hacer balance de su obra, sorprendía Malle a su entrevistador sacando a relucir alguno de sus anónimos documentales. Es el caso de **L'Inde fantôme: réflexion sur un voyage** (1969), en el libro de Philip French (1). Encontraba en ellos una capacidad emotiva, una limpieza en la mirada sin afeites ni manipulaciones, que le aproximaba a lo que entendía debía ser el cine. Incluso en ocasiones los llegó a considerar el embrión o punto de partida de alguno de sus mejores logros; sin ir más lejos, **Vania en la calle 42** (1994). Desgraciadamente nuestro conocimiento de una etapa de difícil acceso, restringida por problemas de distribución, se limita entre noso-

tros a **Calcuta** (1969), obviando una parte importante de su filmografía con nueve cintas y un metraje próximo a las quince horas.

Nunca se trató de una actividad marginal, ocasional, ni desde luego alimenticia, sino que abarcó casi treinta años de profesión y tuvo un camino paralelo a la ficción. Así, lejos de los servilismos que a veces le imponía la industria, desarrolló, casi a hurtadillas, una nada despreciable aportación al cine documental con una clara incidencia, a partir de los setenta, en el resto de sus películas argumentales. Como si tanteara las posibilidades de un material todavía por investigar, asume una reflexión sobre el medio que tiene mucho

de búsqueda de la necesaria libertad para seguir filmando. Curiosa paradoja en un cineasta que debuta codirigiendo **El mundo del silencio** (1956) junto a Jacques-Yves Cousteau (2); documental situado en las antípodas de los principios que años más tarde reivindicaría para el género.

Los principios de un feroz documentalista

Cómo llega Malle a contactar con Cousteau para incorporarse al proyecto de **El mundo del silencio** debe mucho a la casualidad. Parece que el oceanógrafo francés se dirigió al IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos) para recabar la colaboración de al-

gún alumno interesado por trabajar durante las vacaciones en un documental sobre la fauna marina. Ante su sorpresa la oferta laboral no encuentra eco alguno entre los estudiantes con la excepción del joven Malle que, cansado de la excesiva carga teórica de las asignaturas que se cursan, no duda en aceptar la aventura que supone para un joven de veinte años zarpar a bordo del Calypso (3). Cuando termina el verano, Cousteau tiente al novel ayudante con la posibilidad de rodar juntos un largometraje que debe llevarles a explorar los fondos submarinos del Mar Mediterráneo, Golfo Pérsico, Mar Rojo y Océano Índico. Para entonces Malle está decidido a no volver a las aulas del IDHEC y seguir al comandante del Calypso en un proyecto que todos tachan de poco viable, pese al notable crédito industrial del científico galo junto al soporte de la National Geographic Society.

Aunque Malle admiraba de Cousteau su aportación tecnológica a las cámaras submarinas y alguno de sus primeros documentales, había entre ambos notorias diferencias respecto al tratamiento que debía darse a las imágenes. Frente a la redundancia explicativa que pretendía el comandante, abundante en comentarios y acotaciones musicales, el autor de *Milou en mayo* (1989) apostaba por huir de cualquier atisbo humanista, de liberar a la película de la molesta rigidez del cine argumental. Pero Cousteau acabó imponiendo sus criterios, relegando a su co-realizador a funciones meramente técnicas que al menos le permitieron familiarizarse con el empleo de cámaras y moviolas.

La carrera comercial y artística de *El mundo del silencio*

vino a desmentir a sus muchos detractores: contra pronóstico gana la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1956, donde otro documental, *Le Mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot, ganó el Premio Especial del Jurado; también logra el Oscar al mejor documental y coloca a sus responsables en una privilegiada situación que Malle intenta rentabilizar para debutar con su primer largometraje.

Calcuta: un nuevo punto de partida

Once años más tarde, después de una ecléctica andadura con siete largos y un medimetro, haber dirigido a la mayoría de estrellas del cine francés (Brigitte Bardot, Alain Delon, Jean-Paul Belmondo, Maurice Ronet, Jeanne Moreau, Philippe Noiret), decide con *Calcuta* volver a sus orígenes e iniciar una nueva carrera.

Las razones que le llevan a dar un giro imprevisible a su cine e iniciar una experiencia más propia de un debutante van ligadas a un delicado momento personal y profesional, a una aguda crisis de ideas, muy evidentes en *Le Voleur / Il ladro di Parigi* (1966) y su episodio de *Historias extraordinarias*

(1967): "*Cuando rodaba Le Voleur / Il ladro di Parigi -quizá esto se siente un poco en el film- me aburría, me divertía menos que otras veces, y empecé a decirme que mi trabajo era rutinario, y de repente me dio mucho miedo... En ese momento cambió toda mi vida: estaba casado y me divorcié, dejé mi casa y cambié de vida muy bruscamente. Por eso decidí ir a la India, porque era lo más opuesto a mí, y decidí hacer Calcuta así, porque era lo contrario de lo que había rodado hasta entonces*" (4).

Aprovechando un viaje a la India para presentar varias de sus películas, decide lanzarse a la aventura de filmar la realidad de un país que se le asemeja fascinante recurriendo a la técnica del cine directo. Sobre la marcha y en un corto espacio de tiempo consigue el dinero junto a una mínima infraestructura en 16 milímetros, formada por el operador Étienne Becker -hijo del realizador Jacques Becker- y el técnico de sonido Jean-Claude Laureux. Entre enero y junio de 1968 atraviesa la Asia Meridional con la cámara al hombro, recogiendo el material más variopinto, donde lo meramente periodístico se acumula junto a imágenes que tie-



Calcuta

nen un interés añadido, como si formaran un bloque autónomo, dotado de una rara unidad que se corresponde con la cronología del rodaje in situ en las calles de Calcuta.

Desde las primeras proyecciones decide, junto a su montadora habitual Suzanne Baron, separar los copiones correspondientes a la capital de Bengala Occidental y plantearse una cinta independiente del resto, incluso contrapuesta a la futura serie de televisión que guarda una estructura aneja a los informativos en la pequeña pantalla. Casi por azar, el montaje viene dictado desde la moviola: simplemente se trata de pulir determinados aspectos, funcionales muchas veces, atendiendo a conservar el orden de los bloques. Curiosamente **Calcuta** puede verse como un viaje en progresión, iniciativo incluso, donde lo sensual y ritual predomina sobre cualquier tipo de discurso sociológico, político, tan en boga dentro de las coordenadas históricas de los setenta con multitud de ejemplos en-

tre la escuela de documentalistas cubanos, hasta llegar a la mera militancia de **La hora de los hornos** (1968), del argentino Fernando Solanas.

Documental atípico que no precisa de introducciones previas ni redundantes comentarios en *off*, crea en el espectador una sensación de desconcierto, caos, intencionada confusión, como si nos abandonaran a las corrientes humanas de sus calles, plazas, ríos, con sus ocho millones de habitantes, hacinados por las esquinas, circulando delante nuestro como si asistiéramos a un torrente de miradas, actitudes, gestos captados sin ningún tipo de furtividad que obligan al espectador a dejar de lado su privilegiada actitud, de aparente superioridad, para pasar a ser un *voyeur* observado por sus propias víctimas. Sin necesidad de servirse de manidos recursos de montaje, todo cobra a nuestros ojos una dimensión que nos desborda incluso antes de que unos escuetos comentarios, breves y concisos como un libro de viajes, nos

lleven por el río Ganges, las fiestas de Saraswati, los campos de yute, el Club de golf, el parque de Maidan, una manifestación de estudiantes y las estremecedoras instantáneas captadas en el Barrio de Nawrah con su leprosería. Todo sucede de forma imprevisible, como si camináramos sin rumbo. Nunca el autor acude al montaje para subrayar, reconducir ni encadenar acciones efectistas, o darles un armazón falsamente argumental. Solamente se trata de hacernos llegar un punto de vista polivalente, nada maniqueo ni panfletario, que le permita estar cerca de su vieja idea del cine directo tímidamente explorada con **Vive le Tour!** (1962), cortometraje sobre el *Tour* de Francia y su entorno, que nos muestra desde un ángulo distinto a los noticiarios de la época los vericuetos del certamen ciclista (5).

Dividida en siete capítulos con una duración de 378 minutos, **L'Inde fantôme** va acompañada de un título que da sentido a la serie: "Reflexión sobre



L'Inde fantôme:
reflexión sur un voyage



un viaje". Emitida por la segunda cadena de televisión francesa entre los meses de julio y septiembre de 1969, los títulos de sus episodios nos advierten sobre las intenciones del autor: *Descente vers le sud*, *La Cámara imposible*, *Choses vues à Madras*, *La Religión*, *Les Indiens et le sacré*, *La Tentation du rêve*, *Rêve et réalité*, *Les Castes*, *Regards sur les castes*, *Les Étrangers en Inde*. En *marge de l'Inde* y *Bombay*. *L'Inde future*. Planteada atendiendo al principio dialéctico que debe tener toda información en televisión, se abordan cuestiones que *Calcuta* debió dejar de lado, como el viejo contencioso de las castas, la función de la religión o cierto mestizaje cultural propiciado por una pequeña parte de la población que ha hecho del inglés su segunda lengua.

El punto de vista urbano se extiende a otras ciudades como Madras y Bombay con el soporte de la voz del propio Malle, que cuenta sus impresiones a un hipotético diario.

Contrariamente a *Calcuta* prima la información sobre cualquier tipo de planteamiento cinematográfico, incluyendo entrevistas a ciudadanos que abordan los múltiples cambios operados en la sociedad india. Tampoco la experiencia televisiva era nueva para Malle, que en 1964 había rodado un reportaje sobre la vida diaria en Bangkok, dentro de la serie *Cinq colonnes à la une* (6).

El documental como ficción

Después de terminar *El sople al corazón* (1971), trabaja durante un año en una historia sobre la formación y actuación de los grupos paramilitares en México junto a un encargo de la B.B.C. sobre la vida en la selva del Amazonas. Por diversas circunstancias quedan interrumpidos y aprovecha el paréntesis para retomar la experiencia de *Calcuta* aplicada a dos borradores sobre la población francesa. Tanto *Humain, trop humain* (1972), documento sobre los obreros de la cadena de montaje de la

factoría Citroën en Rennes, como *Place de la République* (1972), entrevistas simuladas como encuestas a vecinos del popular barrio parisino, componen un díptico en principio antagónico, sin aparente relación temática, que permite al realizador servirse de técnicas del cine directo para profundizar en ciertos comportamientos humanos, abundantes en gestos y palabras monocordes, a menudo mecánicos, deshumanizados. La visión que se desprende del espacio industrial de Rennes y del entorno proletario de la Place de la République, fértil en parados y jubilados, no resulta nada gratificante: alienación y soledad se dan la mano como si anticiparan un debate que todavía estaba por llegar a principios de los setenta. Curiosamente ambos documentales formaron un programa doble en las salas cinematográficas.

Utilizando al mismo equipo técnico de *Calcuta*, filma a lo largo de siete semanas dos retratos nada complacientes sobre la sociedad industrializada

del país vecino. Ante la negativa de Simca y Renault, logra de Citroën la autorización para convivir durante dos semanas con los obreros de la fábrica de Rennes en la Bretaña. Prefiere un centro de producción lejos de los conflictos laborales de la Citroën en la región parisina, con una mano de obra autóctona, donde el operario acepta, incluso con entusiasmo, su aportación al engranaje de una multinacional. Como en *Calcuta*, no hay entrevistas ni comentarios. De nuevo volvemos a estar lejos del intento militante o de la consigna a voces.

Humain, trop humain nos conduce por medio de una serie de planos generales subrayados por acordes gregorianos al interior de una nave industrial, casi como si fuera un templo indio, con multitud de asalariados agolpados en la cadena de piezas. Nada parece destacar de un fondo gris, metalizado, de repelente uniformidad, mientras un ruido constante, de cíclica resonancia, parece dar a su trabajo

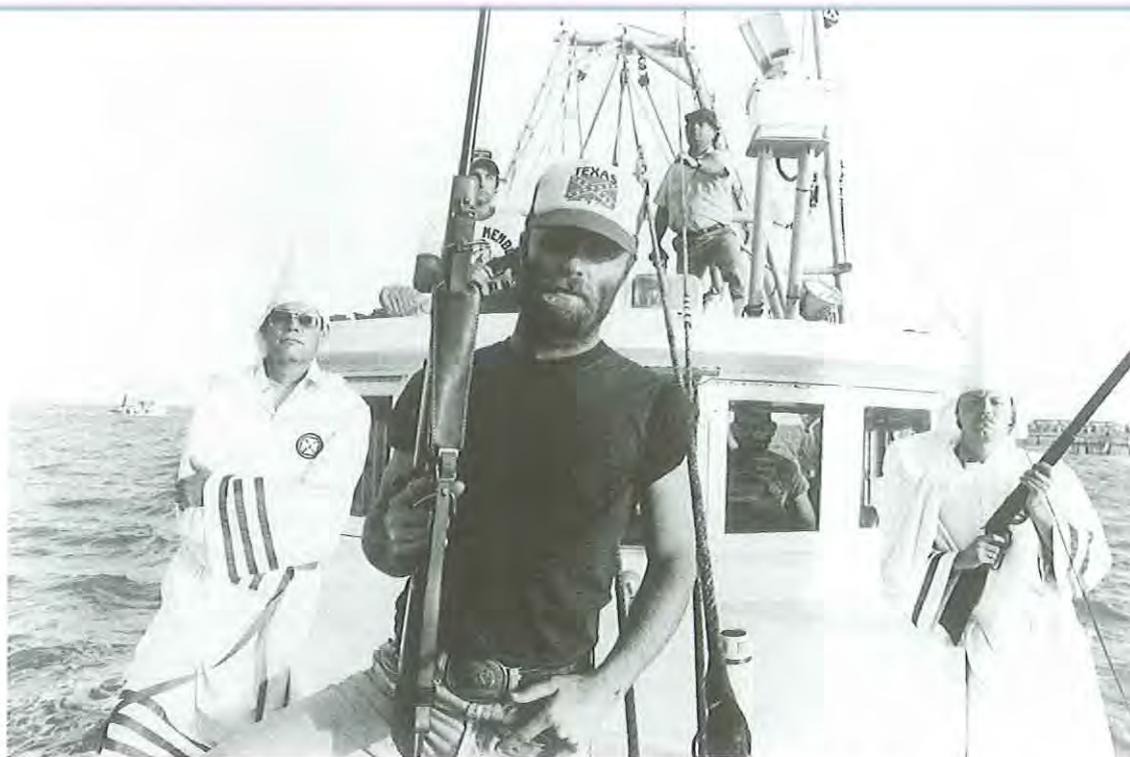
una robotizada apariencia. Meses más tarde, durante la celebración del Salón Internacional del Automóvil de París, la burguesía francesa tiene ocasión de contemplar los nuevos modelos salidos de las manos de los trabajadores de Rennes.

Utilizando las habituales técnicas de cámara oculta, Malle se plantea **Place de la République** como un ejercicio donde a partir del cine directo se pueda crear una situación de ficción que viene dictada por la propia dinámica del rodaje. Para ello recurre a una serie de actores que escenifican en plena calle determinados conflictos dramáticos buscando la provocación de los viandantes. Desde las primeras tomas advierte que algo tan manido, explotado hasta la saciedad en televisión, sirve más bien poco a sus objetivos. Tanto la falsa disputa de una pareja como la imagen de un hombre abandonado encima del pavimento no provocan en el transeúnte reacción alguna, incluso destaca una preocupante desinhibi-

ción. Por el contrario, su curiosidad va en aumento cuando se tropieza con un equipo de filmación y una cámara. Como si tuviera necesidad de hacernos partícipe de sus frustraciones, se lanza a un monólogo inconexo, desconcertante, de una incontinencia verbal que plantea multitud de interrogantes, casi existenciales en ocasiones. Pero sobre todo, los ensayos de **Calcuta**, **Humain, trop humain** y **Place de la République** le permiten encontrar un equilibrio entre cine directo y de ficción con una traslación inmediata en **El soplo al corazón** y **Lacombe Lucien** (1974). Así, deja de lado la frialdad y el academicismo de su primera etapa para ganar una mayor autenticidad. Tanto Laurent como Lucien, los dos héroes de los filmes referenciados, son protagonistas virginales y primarios que afrontan unos hechos históricos en principio sangrantes, como la Resistencia y la pérdida de las colonias desde la anécdota cotidiana. Como si estuviera trabajando con la técnica del documental,



Crackers



Malle aborda sus ficciones sin ningún tipo de idea preconcebida, dejando que la puesta en escena se vaya modelando de acuerdo al clima del rodaje y al trabajo con unos actores debutantes la mayoría de las veces. Parece que ese hechizo sobre los comediantes también se encuentra presente en un pequeño retrato que hiciera de la actriz Dominique Sanda para Antenne 2. La antigua protagonista de **Une femme douce** (1969), de Robert Bresson, es la heroína de **Close Up** (1976), un mediodimetrage que con música de Erik Satie parece proponer una reflexión sobre el itinerario seguido por la antigua modelo ahora estrella del cine europeo.

La etapa americana

Toda la aventura americana de Malle tiene mucho de la mirada del documentalista que se aproxima a la realidad de un país al que lentamente irá desmenuzando, muchas veces con un bistrú errático y ambiguo como todo su cine, pero que acaba siendo una de las apor-

taciones más ricas a la comprensión del tejido humano que conforma los Estados Unidos. A excepción de **Crackers** (1983), tal vez el fiasco más notable de su carrera, se trata de pequeñas coproducciones lejos de los estudios -incluso **La pequeña** (1978), un film de bajo presupuesto para la Paramount, debe mucho a la tenacidad y fascinación de Malle por el mundo del *jazz* y Nueva Orleans-.

La gestación de la mayoría de sus largometrajes debe buscarse en los escasos resquicios que le deja la producción americana: bien sea bajo la forma de los bonos canadienses y sus ventajas fiscales en **Atlantic City U.S.A.** (1980), subvenciones de organismos públicos y cadenas de televisión en sus documentales **God's Country** (1985) y **And the Pursuit of Happiness** (1986), la pequeña producción independiente en **Alamo Bay (La bahía del odio)** (1985), **Mi cena con André** (1981) y **Vania en la calle 42**. Vemos que se trata de propuestas muy distintas entre sí, donde se aborda des-

de la película de género a la pequeña pieza de teatro de cámara filmado, con una clara incidencia sobre la dramaturgia de la representación que tiene mucho del punto de vista del documentalista, de la necesidad de recrear el artificio teatral con un mínimo de elementos. La desnuda escenografía y puesta en escena de **Vania en la calle 42** consigue aunar teatro y cine en una experiencia única recurriendo a la fuerza de un texto y al rostro de los actores.

Aunque su compromiso contractual con la Paramount era de dos películas, la funesta experiencia de **La pequeña** aconseja dar por zanjado el acuerdo pese a que durante cierto tiempo se baraja la posibilidad de una comedia cancelada ante la prematura muerte del actor principal. Durante este intervalo acepta en 1978 la oferta de Susan Weill, directora de programas educativos de la P.B.S. (cadena de televisión pública), para filmar un documental en la línea de **Calcuta** en EE.UU. con un presupuesto de 50.000 dólares.

Desde el principio muestra su debilidad por el *Middle West* presentando distintos tratamientos sociológicos y económicos a los responsables de la emisora; particularmente le interesa el fenómeno de los mercados agrícolas y ganaderos. Casualmente mientras viajaba con su equipo buscando localizaciones, se detiene en Glencoe, pueblo campesino de 5.000 almas, de ascendencia germana en su mayoría, a un centenar de kilómetros de Minneapolis. Conservadores hasta la médula, representan a grandes trazos los inmovilistas valores de una América profunda que cautiva a Malle desde un principio.

Contrariamente a sus documentales franceses, **God's Country** revela un mayor grado de implicación, como si abandonara la posición de mero notario de la realidad. Los comentarios, debidos al propio Malle, son abundantes y dejan de lado el aspecto meramente periodístico para ahondar dentro de los demonios personales de cada uno de los entrevistados, que por extensión también son los de toda la colectividad. Temas candentes como el Vietnam, la moral puritana y represora que se respira en cada rincón, el racismo, junto a cierto antisemitismo, y la persecución de

los homosexuales, nos llegan mediante los testimonios del jefe de policía, el padre de un insumiso del Vietnam, una mujer que nos confiesa sus sueños y frustraciones, un inseminador de vacas con pánico al matrimonio y una representación de pequeños terratenientes que nos hacen sentir el recalcitrante conservadurismo de Glencoe. Los preparativos de una boda a celebrar en una de las siete iglesias protestantes viene a cerrar la primera parte del documental, dentro de un ambiente de alegría y entusiasmo que guarda relación con el dulce momento económico de principios de los ochenta.

Abandonado el montaje por posteriores compromisos profesionales tarda algunos años en volver a tener delante los olvidados rostros de aquellos lugareños. De forma inconsciente se pregunta sobre su destino y decide ir en su búsqueda. Seis años más tarde del originario rodaje llega a Glencoe para testimoniar por medio de un pequeño epílogo los cambios operados bajo el mandato de Reagan. Pero el paisaje no puede ser más desolador y la crisis económica ha llevado la intolerancia a extremos paranoicos, a un paso de fascistas actitudes. Casi sin pretenderlo se constituye en testi-

monio de primera mano de los cambios operados a mediados de los ochenta en los principios que sustentan el *american way of life*.

And the Pursuit of Happiness, título inspirado en uno de los derechos de la Constitución americana, tiene su origen en un encargo que le hace la cadena por cable H.B.O. para conmemorar el centenario de la Estatua de la Libertad. Entre las múltiples sinopsis que se le ofrecen, Malle decide trabajar sobre un núcleo de heterogéneos emigrados y sus motivos para viajar a la tierra de promisión estadounidense.

A diferencia de **Alamo Bay (La bahía del odio)**, que partía de unos hechos reales, la llegada de los primeros vietnamitas al sur de Texas, para recrear una ficción dramática, **And the Pursuit of Happiness** es un mosaico de lo que se ha dado en llamar *melting pot*, con ramificaciones por todos los estados de la nación. Desde la llegada de camboyanos al aeropuerto Kennedy, hasta el encuentro con los cubanos y vietnamitas de Florida, nos detenemos a conversar con un ruso que enseña a Stanislawski, un médico vietnamita de Nebraska, una institutriz paquistaní, el poeta antillano Derek Walcott, un antiguo oficial del Ejército de Laos, un indio dueño de una cadena de moteles y los hijos del dictador nicaragüense Somoza. Cada uno tiene distintas razones a la hora de contarnos su exilio, pero todos coinciden en un contagioso optimismo a flor de piel. Nunca se nos ofrece una visión restrictiva ni manipuladora, tampoco grotesca en la línea de los trabajos de François Reichenbach (7), ni busca las raíces de una comunidad étnica como Martin Scorsese en **Italoamerican**



God's Country



(1974); al contrario, su posición hace pensar en el apátrida que carente de compromisos observa y escucha el abanico de testimonios sin interferir ni juzgar lo que ve, como si fuera un *outsider* que se limita a mostrarnos lo que su objetivo filma. Casualmente en ambos documentales asumió la responsabilidad de operador, como si intentara llevar su doble papel lo más lejos posible.

Puede que la aportación de Malle al cine americano no tenga el peso específico de los clásicos europeos que trabajaron dentro de los cuadros de producción de los estudios; incluso su exilio es atípico en la medida que no se trata de ningún principiante y tiene a sus espaldas un reconocido *background*. Tampoco obedece a motivos políticos (Forman, Passer), ni crisis industriales (Richardson, Schlesinger, Boorman, Reisz), ni exaltadas devociones (Wenders), ni es llamativa en títulos como la de Polanski, Schroeder, Alan Parker, Ridley Scott y su hermano, pero sus películas respiran una autenticidad que se

echa en falta en otros colegas suyos, además de suponer una obra en continuidad que se prolonga a los últimos quince años de carrera profesional, lejos de aisladas experiencias como las de Agnès Varda, Jacques Demy, Michelangelo Antonioni, Marco Ferreri, Bo Widerberg, Jan Troell o Volker Schlöndorff, por no hacer la lista interminable. Nunca sus análisis tienen el rasgo oblicuo, parcial, mediatizado por los prejuicios de un europeo, sino que conservan intactas las cualidades del documentalista que partiendo de cero busca desentrañar la realidad que tiene delante suyo, por ajena que sea a la suya. Tal vez su huella pueda ser discutible para muchos, aunque no deja de ser uno de los intentos más honestos por reflejar el sueño americano desde el humilde objetivo de una cámara.

NOTAS

1. French, Philip: *Conversations avec... Louis Malle*. Éditions Denoël. Traducción del original inglés *Malle on Malle*. Editado por Faber and Faber Ltd. 1993.

2. Jacques-Yves Cousteau (1910), oficial de marina y oceanógrafo francés, es conocido por sus investigaciones de los fondos marinos. Dedicado a la realización de programas de divulgación educativa, rodó dos largometrajes: *El mundo del silencio* y *El mundo sin sol* (1964).

3. Embarcación utilizada por Cousteau para sus estudios marinos y filmaciones, se hundió hace pocas fechas en el puerto de Singapur al colisionar con otro barco.

4. "Después de la crisis", en *Nuestro cine*, número 97. Una entrevista con Louis Malle de Juan José Oliver y Miguel Rubio. También contiene una excelente crítica de Miguel Marías sobre *Calcuta*.

5. Buen aficionado al ciclismo. Encontramos referencias sonoras al *Tour de Francia* a lo largo de *El sople al corazón*.

6. Programa emitido el 3 de enero de 1964.

7. Dentro de la prolífica filmografía de François Reichenbach, nos encontramos múltiples documentales que destacan aspectos más o menos sórdidos y curiosos de la vida americana: *América insólita* (*L'Amérique insolite*, 1960), *América de noche prohibida* (*Sex O'Clock USA*, 1976) y *Houston Texas* (1980), por citar sólo algunos largometrajes.

LOUIS MALLE