

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

De la transgresión al placer: el cine de Louis Malle

Autor/es:

Santamarina, Antonio

Citar como:

Santamarina, A. (1996). De la transgresión al placer: el cine de Louis Malle. Nosferatu. Revista de cine. (21):38-47.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40973>

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:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

donostiakultura.com



De la transgresión al placer: el cine de Louis Malle

Antonio Santamarina

Si en la larga trayectoria profesional de Louis Malle -compuesta aproximadamente por una veintena de largometrajes y una docena de documentales- hubiera que buscar algún elemento temático común que sobresaliera por encima del resto y que, además, sirviese para dar una cierta unidad al conjunto de una obra a veces algo dispersa, en la que las adaptaciones se mezclan con los guiones originales y el aséptico documental con los vuelos de la ficción, sin duda habría que hablar de las transgresiones morales que

-ya sea bajo la forma del incesto, del suicidio, de la traición o, lo que es más frecuente, de la pasión amorosa en estado puro- constituyen el eje argumental de buena parte de sus películas. O dicho de otra manera: de la capacidad del director francés para sacar a la luz los tabúes y convenciones sociales, las creencias intocables que forman el sustrato inamovible del ideario colectivo de cualquier comunidad, y enfrentarse con ellos cara a cara para convertir ese combate en la materia narrativa de sus filmes y en el centro de su

preocupación cinematográfica.

La curiosidad frente al mundo exterior y a los tópicos que moldean los contornos de éste y el cuestionamiento crítico de los valores establecidos parecen ser las dos actitudes básicas que, como el propio director ha confesado en alguna ocasión (1), le han llevado a analizar desde un punto de vista nuevo, y con una sinceridad poco común, algunos de esos temas que por su propio carácter polémico y por la revisión incuestionable que suponen del orden dominante

han sido dejados confortablemente de lado, aceptados de manera más o menos inconsciente por parte de todos los sectores sociales.

En el terreno documental esa postura crítica frente al modo habitual de enfrentarse a la realidad externa lo llevaría a reflejar la cara oculta y la dureza de la carrera ciclista más importante del mundo en **Vive le Tour!** (1962), a intentar el ejercicio complejo de desvelar el mundo espiritual y la miseria dejada por el colonialismo en la India en **Calcuta** (1969) y **L'Inde fantôme: réflexion sur un voyage** (1969), a mostrar la deshumanización del progreso y del trabajo en cadena en **Humain, trop humain** (1972), a sacar a la luz el olvido finisecular de la América profunda en **God's Country** (1985) y a analizar el funcionamiento del llamado *melting pot* en **And the Pursuit of Happiness** (1986). En definitiva, a tratar de descubrir con su cámara la realidad oculta tras el velo de las apariencias para presentar aquélla sin la deformación de los juicios apriorísticos y sin la tranquilidad sedante de las certezas.

Esa misma capacidad de Louis Malle para contemplar la realidad social, política y humana desde un enfoque diferente y, en cierto modo, inquietante por lo que supone de alteración de la óptica tradicional, es la que puede encontrarse también en el centro o, lo que es menos frecuente, en la periferia argumental de la mayor parte de sus películas de ficción. El adulterio y el abandono del hogar familiar -**Les Amants** (1958)-, el suicidio existencial -**Fuego fatuo** (1963)-, el incesto -**El soplo al corazón** (1971)-, la prostitución infantil -**La pequeña** (1978)-, la pasión amorosa

-**Herida** (1992)-, el racismo -**Alamo Bay (La bahía del odio)** (1984)- o el colaboracionismo -**Lacombe Lucien** (1974)- se convierten así en el objeto de unas narraciones que exploran estos temas dejando al margen la carga ideológica y moral que suele acompañarlos y los presentan de una manera nueva y teñida de ambigüedad, en la que lo verdaderamente importante no es tanto juzgar o condenar estas situaciones -como sería la norma habitual en estos casos-, sino sobre todo intentar comprenderlas en toda su complejidad, aunque ello signifique prescindir de cualquier tipo de dramatismo innecesario en su puesta en escena.

Un cine de la crisis

El desajuste y el hiato que suscitan en las conciencias individual y colectiva las transiciones históricas, las épocas de crisis, de ruptura y de sustitución de unos valores por otros, conforman la materia prima, la falla tectónica en la que Louis Malle sitúa por lo común el material narrativo de sus relatos. Es en esos períodos de incertidumbre, de desasosiego y de un cierto miedo ante el futuro inmediato donde

éste tiende a enmarcar sus ficciones para analizar el comportamiento de unos hábitos y de unos individuos que se salen fuera de la norma y que, en ocasiones, llegan incluso a contradecir a ésta.

Siendo más precisos aún habría que decir que el cineasta elige situar casi siempre la diégesis de sus películas no en el momento culminante de la crisis, en la etapa crucial del enfrentamiento, sino en el período inmediatamente posterior, cuando resulta evidente que unos valores deben ser sustituidos por otros y cuando, como resultado de ese proceso de transformación, gran parte de las convenciones sociales y de los patrones de conducta aparecen puestos en entredicho.

El final de la guerra de liberación de Argelia -**Fuego fatuo**-, la derrota del colonialismo francés en Indochina -**El soplo al corazón**-, los estertores de la Segunda Guerra Mundial -**Lacombe Lucien** y **Adiós, muchachos** (1987)-, el cierre de los burdeles de Nueva Orleans -**La pequeña**- o la destrucción de la vieja Atlantic City en la película del mismo título (1980) ilustran a manera de ejemplos la insis-



Fuego fatuo

tencia de Louis Malle por colocar a sus personajes ante esa realidad fracturada en la que cualquier conducta puede ser admisible y donde, a veces, el propio desarrollo de los acontecimientos acaba por arrastrar al individuo y termina por desestabilizarlo, al menos interiormente.

A pesar de películas como **Lacombe Lucien** o **Alamo Bay (La bahía del odio)**, donde el marco histórico de los acontecimientos forma parte del núcleo temático de la narración (aunque en ambos casos ésta se deslice en su segunda parte hacia los conflictos individuales de sus protagonistas e, incluso, en la primera dé lugar a un epílogo de resonancias renoirianas y de tono bucólico), estos hechos suelen ser tan sólo el marco de referencia de la diégesis a los que se alude varias veces a lo largo de la narración, pero a los que esta última apenas se molesta en prestar mayor atención. Y si alguna vez se detiene en estos acontecimientos es para señalar, casi exclusivamente, su posible incidencia sobre el modo de actuar de los

protagonistas de la película, como el propio director ha explicado a propósito de **Milou en mayo** (1989): *"Siempre me ha gustado situar a mis personajes en un contexto histórico que tenga incidencia en su forma de comportarse, y mayo del 68 fue una fecha importante en la historia reciente de Francia"*. Todo ello con el fin de conseguir una ambientación narrativa que, según sigue diciendo, *"sirve para poner de manifiesto que los miedos de la gente están dentro de ellos mismos, aunque luego traten de achacarlos a sucesos exteriores"* (2).

Los personajes que habitan este universo ficcional son seres por lo general solitarios, encerrados sobre sí mismos, y que suelen abrir el film también en una posición inicial de desplazamiento y, por lo tanto, de cierta inestabilidad. Éste es el caso al menos de las largas panorámicas iniciales de **Lacombe Lucien** y de **Milou en mayo** (con sus protagonistas deslizándose en bicicleta por la campaña francesa), de **Adiós, muchachos** (con Julien

abandonando en tren el hogar familiar), de **Black Moon** (1975) o de **Alamo Bay (La bahía del odio)**, por no mencionar el largo viaje hacia el suicidio que constituye toda la trama argumental de **Fuego fatuo** o las continuas idas y venidas entre Dijon y París de la heroína de **Les Amants**.

Se trata, por lo tanto, de personajes que aparecen por lo general situados fuera de su lugar y de su espacio natural y que viven los momentos de desconcierto previos a la salida de una mutación histórica de mayor o menor calado. En algunas ocasiones, para agravar todavía más la situación anterior, se trata también de personajes que viven la crisis previa del paso a la adolescencia (**El soplo al corazón**, **Lacombe Lucien**, **La pequeña**, **Adiós, muchachos**), aunque este tránsito pueda tener lugar en los momentos postreros de sus vidas (**Milou en mayo**, **Atlantic City U.S.A.**) o aunque éste finalmente se rechace y se opte por la vía alternativa del suicidio (**Fuego fatuo**). Es decir, individuos que habitan



Alamo Bay
(La bahía del odio)



entre la inestabilidad y la incertidumbre y que, por ello mismo, encuentran dificultades casi insalvables para entablar relaciones en un plano de equilibrio con sus semejantes.

De ahí nace que, según palabras de René Predal, los héroes de Louis Malle adopten pautas de conducta distintas de las habituales, dejen de lado las reglas sociales y establezcan contactos amorosos en donde lo realmente sobresaliente de la relación sea la diferencia existente entre los miembros de la pareja: "*La burguesa esnob y el misántropo (Les Amants), la mujer moderna y el 'macho' latino (Vida privada, 1961), la actriz y el revolucionario (Viva María, 1965), el ladrón y la pequeño burguesa (Le Voleur / Il ladro di Parigi, 1966), el adolescente y su madre (El soplo al corazón), la judía y el colaboracionista (Lacombe Lucien), el hermano y la hermana en la época de la guerra de los sexos (Black Moon), la jovencita de 13 años y el fotógrafo de prostitutas (La pe-*

queña), la camarera que busca su integración y el mitómano trasnochado (Atlantic City U.S.A.), el pobre blanco racista y amargado frente a la joven mujer inteligente y emprendedora (Alamo Bay / La bahía del odio)..." (3). Una larga lista a la que habría que añadir todavía los personajes del ministro inglés y de la novia del hijo de éste en **Herida** y de los protagonistas de los gozosos intercambios sexuales de **Milou en mayo**.

La cámara de Louis Malle se instala, pues, en mitad de esta fractura social, personal e, incluso, sentimental, y a partir de ahí acomete el difícil ejercicio de filmar la evolución de unas situaciones y de unos personajes caracterizados por la inestabilidad, de unos individuos que tienen un pie dentro de la aparente normalidad y otro pie fuera de ella y que, dada su posición de desequilibrio y de inadaptación, son capaces de vivir con intensidad el lado oculto de las apariencias y de ofrecer una visión diferente de la realidad cotidiana que los rodea y que los arrastra fuera de ella.

Malle, como luego se analizará con más detalle, rehúye casi siempre juzgar los comportamientos de éstos y se limita a observar su andadura en un medio y en unas condiciones por lo general hostiles y que intenta reflejar, además, en toda su complejidad, escapando de las salidas fáciles de la verosimilitud. La trama argumental de **Lacombe Lucien**, donde no sólo se desmenuza la relación amorosa entre una judía y un colaboracionista o se muestra a un negro de la Martinica formando parte de la racista policía de la Gestapo, sino que se asiste también al sacrificio de un rico sastre judío que prefiere los campos de exterminio a la ignominia moral o, por último, a la impiedad del maquis que no vacila en matar incluso a los animales de los colaboracionistas, revelan la preocupación del director por escapar de los tópicos tradicionales en el retrato de unos ambientes y de unos personajes habituales en las pantallas. Una forma de construcción narrativa ésta que, a poco que se escarbe en la su-

LOUIS MALLE

perficie de la textura argumental de sus películas, resulta característica de la mayor parte de la filmografía del director francés, donde la complejidad de lo real forma parte del entramado narrativo y contribuye a dotar de una extraña fuerza y densidad a unas imágenes levantadas sobre la ruptura de la crisis individual y colectiva. No hay apenas espacio para la simplificación en el cine de Louis Malle.

Un cineasta crítico

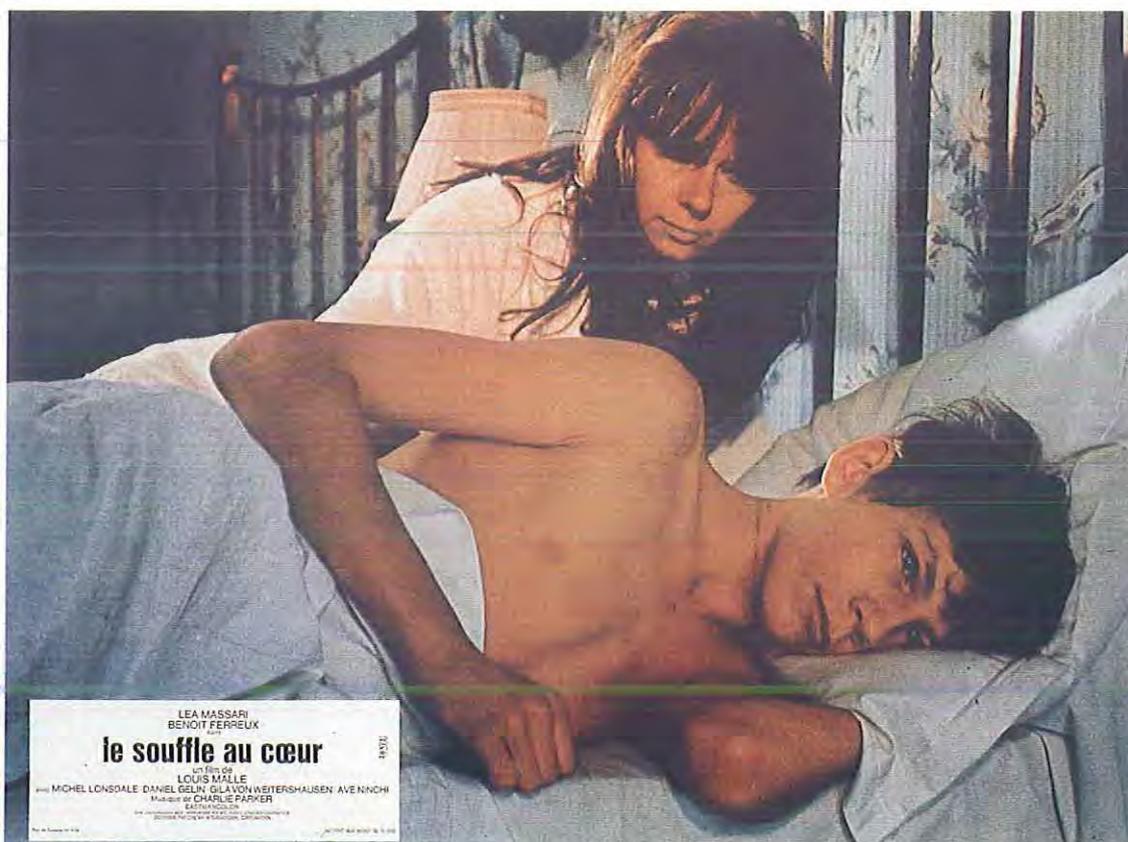
"El matrimonio es la tumba del amor"; esta frase que pronuncia el protagonista de **Milou en mayo** parece resumir las ideas que el director alimenta acerca de la familia, al igual que la mirada de Alain Leroy (**Fuego fatuo**) sobre la sociedad que lo rodea deja entrever varias de las opiniones poco complacientes que su creador mantiene sobre las miserias que salpican a ésta. La asepsia moral con la que -con-

forme se ha adelantado en el epígrafe anterior- Malle evita emitir juicios de valor sobre sus personajes y las circunstancias externas e internas en las que les ha tocado vivir su peripecia deja de ser tal cuando de lo que se trata es, precisamente, de reflejar el ambiente familiar y social en el que éstos se mueven. En ambos casos la postura que el cineasta adopta en gran parte de su obra deja poco espacio para la ambigüedad o para el optimismo y constituye un motivo más para la transgresión de unas normas -domésticas y colectivas- sometidas a crítica constante tanto por parte del realizador como de sus personajes, que encuentran casi siempre difícil acomodo dentro de los márgenes de éstas.

La ausencia de la figura paterna -ocupada por lo general en la atención celosa de sus negocios (**Les Amants**, **El soplo al corazón**, **Adiós, muchachos...**) o de sus asuntos ministeriales (**Herida**), cuando

no privada de libertad (**Lacombe Lucien**) o simplemente inexistente (**La pequeña**)- recorre toda la filmografía del director francés como una constante temática tan reiterada que parece imposible su desvinculación con las propias vivencias personales del cineasta. Esta ausencia de uno de los miembros de la pareja provoca -en el caso de los personajes adolescentes- una carencia afectiva que tratarán de compensar casi siempre en una dirección distinta, transfiriendo su cariño hacia un amigo (**Adiós, muchachos**), hacia la propia madre convertida en amante (**El soplo al corazón**) o, yendo un paso más allá de la propia paradoja, hacia la propia familia a la que se extorsiona y en la que el personaje desea integrarse como un nuevo miembro de ella (**Lacombe Lucien**).

El microcosmos familiar que retrata Louis Malle a lo largo de buena parte de su filmografía suele estar caracterizado,



LEA MASSARI
BENOIT FERREUX
le souffle au cœur
UN FILM DE
LOUIS MALLE
MONTAJE MICHEL LONSDALE DANIEL GELIN GLAYON WEITERSHAUSEN AVERNINCHI
MÚSICA DE CHARLIE PARKER
ESTRENADO EN
FRANCIA EL 10 DE ABRIL DE 1960
DISTRIBUCIÓN EN ESPAÑA: CINECASA

El soplo al corazón



así, por la transgresión sistemática de las normas y reglas sociales que rigen o deberían regir esa célula doméstica. Consiguientemente con ello, la "normalidad" (entendida como la aceptación y la convivencia dentro de esas reglas) resulta casi siempre la excepción dentro de ese universo y, de forma correlativa, la excepción se convierte generalmente en la "norma". De acuerdo con estos parámetros, la ausencia del padre tanto desde el punto de vista afectivo como educativo y el adulterio que practican con sigilo los dos miembros de la pareja (4) -en lo que parece un intento de superar el tedio matrimonial- devienen las constantes vitales dentro de unos ambientes familiares en donde lo habitual -con todo lo que ello significa para cada uno de los componentes del grupo- acostumbra a ser la transgresión de las reglas.

A partir de estas premisas no resulta extraño, por consiguiente, que se busque en la sinceridad de los propios sentimientos -aunque éstos supongan de algún modo, para el

resto de la colectividad, una violación acaso más grave de las normas y tabúes sociales- la superación de una situación marcada por el engaño, la traición y el abandono de los deberes domésticos. O dicho de otra manera, que se violen unos tabúes ancestrales para recuperar, por una parte, un estado natural -de probables raíces rousseauianas- definitivamente perdido y para dar salida, por otra, a unos sentimientos reprimidos por unas convenciones que, por extraña paradoja asimismo, resultan constantemente violadas por unos y por otros.

La trama argumental de **El sople al corazón** muestra a lo largo de su desarrollo la "naturalidad" del incesto en una familia donde sólo quienes se atreven a practicar éste aparecen retratados de manera positiva; igualmente el esquema narrativo de **La pequeña** revela un universo donde la moral del placer que vive como "natural" su protagonista infantil resulta condenada, de manera hipócrita, fuera de las paredes del prostíbulo; y otro

tanto cabría decir, por último, de **Milou en mayo**, donde, con independencia de la debilidad del argumento, se lleva a cabo toda una revisión de los tabúes y de los odios y afectos familiares bajo la presión externa de los acontecimientos del mayo del 68 francés.

La mirada poco complaciente que el cineasta arroja sobre el ámbito doméstico -sólo dulcificada levemente cuando los acontecimientos parisinos citados parecen traer aires nuevos sobre un mundo enquistado en la conservación de los viejos valores- se traslada también, dentro de unos parámetros muy semejantes a los anteriores, a la esfera social. En este terreno el blanco de los ataques de Louis Malle se concentra habitualmente en los sectores de la burguesía pequeña, media y alta a la que, por extracción familiar en el último caso, el director pertenece, si bien podría decirse que es toda la sociedad en su conjunto la que aparece sometida finalmente al impacto de los dardos de éste. En palabras de René Predal: *"No es única-*

mente la burguesía la que figura puesta en tela de juicio, sino el conjunto de la sociedad, que aparece unida a unos valores sobrepasados que esclerotizan tanto los corazones como los espíritus: *Zazie en el metro* representa así una bomba de relojería desopilante contra el espíritu acomodaticio del parisino medio enredado en las rutinas normales de la vida cotidiana. En cuanto a *Lacombe Lucien* o *Alamo Bay* (*La bahía del odio*), ambos filmes muestran claramente que resulta un ejercicio inútil intentar encontrar entre el campesinado o la clase obrera signos de otro estado de ánimo" (5).

El colaboracionismo y el racismo que alimentan los personajes de Lucien y de Shang en estos dos últimos títulos no son así más que la consecuencia de una sociedad enferma y cruel que deja poco espacio para el desarrollo del individuo. El rechazo familiar que el primero sufre por parte de

su madre (enredada amorosamente con el patrón de la finca) y la aversión que siente el segundo por su mujer (que lo ha forzado a casarse con ella quedándose sucesivamente embarazada) son los factores que llevan a ambos a buscar refugio en el espíritu violento de grupo una vez que Lucien ve rechazada también su pretensión de entrar en el maquis y Shang comprueba que ni el banco ni la mujer amada le proporcionan el préstamo que necesita para salvar su barco de pesca.

En ambos casos el desenraizamiento parece ser el factor detonante que los lleva a adoptar soluciones antisociales o marginales, al igual que la desintegración familiar fuerza a algunos de los personajes examinados anteriormente a buscar satisfacciones sentimentales fuera del ámbito doméstico o fuera de los patrones de conducta comúnmente aceptados. Malle no condena sistemáticamente ninguna de estas salidas

y se limita simplemente a traspasarlas a la pantalla en un intento, tal vez, de comprender el proceso que conduce a la adopción de cada una de ellas por lo que este mecanismo podría tener de revelador del mundo interior y exterior en el que habitan sus personajes y de la dificultad que tienen todos ellos para, a pesar de todo, encontrar un hueco en la vida y en la sociedad.

Se trata de seres que han escogido frecuentemente el camino equivocado, pero que asumen éste con todas sus consecuencias frente a otro sector de la sociedad, bastante más numeroso, que o bien se oculta tras las cartas enviadas por correo -*Lacombe Lucien*-, o bien tras los hábitos monjiles -*Adiós, muchachos*-, o bien tras las vestimentas blancas del Ku-Klux-Klan -*Alamo Bay* (*La bahía del odio*)- para denunciar a sus semejantes. De ahí, por una parte, el carácter de arquetipo que el cineasta



Zazie en el metro



les concede para descubrir el funcionamiento de unas conductas que, en la mayoría de las ocasiones, aparecen ocultas tras la aceptación hipócrita de las normas sociales o familiares y, por otra, la mirada libre de prejuicios con la que aquél describe su andadura.

Un cine del placer

Dentro de este universo conceptual la pasión amorosa y el deseo sexual aparecen como los elementos liberadores que conducen al individuo hacia una experiencia nueva, en algunos casos exitosa, en otros condenada al fracaso, en algunos directa antesala de la muerte, pero en cualquiera de ellos digna de ser vivida con intensidad. El consejo que Clara transmite a su hijo Laurent (**El soplo al corazón**) para que conozca el amor por medio de la vida y no de los libros resume el sentir que cruza toda la obra del cineasta y que encuentra en el deseo sexual y en la satisfacción de éste, por cualquiera de sus múltiples variantes, el centro de su atención.

La moral del placer que Malle reconoce haber descubierto a los trece años, tras la lectura de la obra de Gide, y la experiencia sensual de la existencia que adquirió en los trópicos durante el rodaje, con Jacques Cousteau, del documental **El mundo del silencio** (1956) parecen estar, según revelaciones del propio cineasta (6), en el origen de su concepción global de la vida, al menos en este terreno. Dentro de ésta (como subraya gran parte de su obra), el sexo irrumpe como el único elemento capaz de superar las barreras y el desequilibrio, de tender puentes entre crisis históricas y personales, de establecer vías de comunicación que de no ser por su presencia no existirían probablemente jamás, de hacer sentir que uno está vivo.

Si, como afirma Louis Malle haciendo casi suyas las recomendaciones de Clara a su hijo, "*hacer el amor con la madre de uno puede ser algo excelente, y (...) en todo caso mejor es hacerlo que soñar con ello toda la vida*" (7), la

filmografía del cineasta se encuentra repleta de ejemplos en los cuales los personajes han decidido llevar a cabo esta experiencia superando las diferencias ideológicas -**Les Amants**, **Viva María**, **Alamo Bay (La bahía del odio)**-, de raza -**Lacombe Lucien**-, de edad -**La pequeña**, **Atlantic City U.S.A.**-, de sexo -**Milou en mayo**-, superando incluso los lazos de sangre -**El soplo al corazón**, **Black Moon**, **Herida**- y, sobre todo, los vínculos matrimoniales, como se detalló en el epígrafe anterior. Lo habitual, además, es que cada una de las películas muestre varias de estas uniones tan atípicas en diferentes planos narrativos (el adulterio de la madre de Lucien se conjuga con la relación amorosa de éste con la joven judía; la unión del marido de Sally con la hermana de ésta se combina después con el contacto fugaz entre Sally y el viejo Lou en **Atlantic City U.S.A.**; Clara tiene dos amantes sucesivos en **El soplo al corazón**, uno de los cuales es su propio hijo, y otro tanto sucede con Jeanne



en **Les Amants...**), con lo que la transgresión y la superación de las diferencias se convierte en la norma dentro del film, sustituyendo unas reglas por otras y arrumbando todas las convenciones sociales.

Malle no sólo se abstendrá de condenar ninguna de estas uniones, como se ha insistido ya varias veces, sino que afirmará la licitud y la legalidad de todas ellas porque permiten el contacto entre unos seres que de otra forma permanecerían probablemente incomunicados entre sí, aislados en mitad de los hiatos individuales y colectivos, atrapados entre una maraña de normas que parecen establecidas precisamente para evitar esos contactos. La postura tolerante que destilan las imágenes de **El soplo al corazón** -donde se mira con indulgencia y hasta con cierta simpatía no sólo el incesto, sino también la masturbación, la pederastía, la homosexualidad, el adulterio, el fetichismo o el lesbianismo- es sólo el botón de muestra de una obra en la que este tipo de uniones parecen la única alternativa válida o bien para continuar viviendo o bien para aprender a vivir.

El suicidio de Alain Leroy en **Fuego fatuo** porque se siente incapaz de tocar con sus manos

los objetos y las personas y una especie de cristal se interpone entre él y ellos, el espionaje desazonado que llevan a cabo Lou con Sally (**Atlantic City U.S.A.**) y Laurent con su madre (**El soplo al corazón**), la mirada reveladora que conecta inmediatamente los deseos de Stephen y Anna (**Herida**), la fotografía que retrata por anticipado el objeto de la posesión (**La pequeña**) revelan, por su parte, que en el universo moral de Louis Malle la experiencia sexual no se satisface tan sólo con la mirada (que domina narrativamente, por lo común, la primera parte de la película), sino que necesita para su consumación del contacto carnal de los cuerpos (que describe normalmente la segunda).

El sexo y la sensualidad se convierten de este modo en casi la

única forma posible de relación entre los individuos y en casi la única fuente real de conocimiento, de ahí que Violet, la joven prostituta de **La pequeña**, demuestre conocer mejor que su enamorado, el fotógrafo adulto, los secretos de la vida. De ahí también el cuidado que la prostituta de **El soplo al corazón** pone en enseñar a Laurent los secretos de la copulación o el alto concepto que las prostitutas de **La pequeña** tienen de su profesión como maestras del amor y, en definitiva, de la relación y de la comunicación entre los individuos.

En el fondo podría decirse también que en el cine de Louis Malle hay como una especie de añoranza por un mundo antiguo en el que las relaciones entre los seres humanos resultaban más sencillas, menos complicadas, y en el que los placeres de la vida parecían más fáciles de disfrutar. Esta nostalgia es la que envuelve al personaje de Lou en **Atlantic City U.S.A.** (recordando la antigua ciudad y los tiempos de las apuestas clandestinas mientras se levantan casinos de luces rutilantes), la que deja asomar la dueña del prostíbulo de **El soplo al corazón** cuando recuerda los antiguos burdeles (esos mismos cuya existencia se describe en **La pequeña**), la que echa de menos el protagonista de **Fue-**



Herida

go fatuo, porque en el fondo su añoranza es también la de la adolescencia perdida, y la que no quiere perder Milou vendiendo su casa, porque ésta representa su infancia. Ese mundo del juego y de la risa es el único en el que el ser humano -según parece sugerir Malle y dejan traslucir el final de *El soplo al corazón*, el argumento de *Milou en mayo* o la resolución de *Les Amants* (con la protagonista huyendo con el único hombre que la ha hecho reír a lo largo de todo el film)- puede vivir todavía como tal, aunque ello significa que violar todas las reglas y aceptar la pasión amorosa como centro de sus vidas.

El momento del contacto sexual, del conocimiento y de la apropiación del otro, el instante de plenitud y de goce que supone la transgresión viene a ser por lo general una especie de epifanía para cada uno de los personajes, que a partir de entonces afrontan su destino (hasta entonces sometido a los vaivenes volubles de la voluntad) de una manera sustancialmente distinta. La construcción de cada uno de los filmes tiende a privilegiar sutilmente estos momentos -aunque sólo sea por la sucesión de detalles que se incrustan en ellos- destacándolos del resto de la narración, aunque al final su clímax aparezca resuelto por lo general con una suave elipsis. Malle evita hacer ningún hincapié innecesario en ellos y se mantiene a la misma distancia de lo narrado que venía manteniendo anteriormente, extrayendo, eso sí, la emoción que se desprende de esos instantes, pero optando en todo caso por desdramatizarlos y dejando que el espectador pueda extraer sus propias conclusiones. Unas conclusiones que se desprenden, en todo caso, de la película en su con-



junto y no tan sólo de esa secuencia aislada.

La naturalidad de la transgresión (donde figuran ausentes las nociones de culpa o de pecado) se conjuga de este modo con una cierta naturalidad de la puesta en escena, y toda la situación acaba por resolverse casi siempre como si se tratase de un juego. En ocasiones, sin embargo, la extremada dureza de las situaciones vividas impide una salida tan sencilla y el juego acaba al final con la muerte (física o sentimental) de uno o de los dos protagonistas -**Lacombe Lucien**, **Alamo Bay (La bahía del odio)**, **Herida**-. El sexo, el juego, la risa y la sensualidad conforman así una visión hedonista de la vida que parece ligada directamente a las vivencias del pasado, al mundo de la infancia y al ámbito rural en cierto modo (como sugieren la escena nocturna de **Les Amants**, el epílogo de **Lacombe Lucien** o la excursión campestre de **La pequeña**), que lleva dentro de sí el goce de la pasión, pero también la presencia inevitable de la muerte, porque la vida aparece por lo general en estos filmes como un juego de dos caras y Eros como el compañero de Tanatos.

NOTAS

1. *Louis Malle por Louis Malle*. Semana internacional de cine de Valla-

dolid (Valladolid). 1987. Páginas 3 y 8.

2. Castro, Antonio: "Entrevista a Louis Malle". *Dirigido*, número 186. Diciembre, 1990.

3. Predal, René: *Louis Malle*. Edilig (Paris). 1989. Página 99.

4. En el caso de los maridos, el adulterio con la secretaria aparece más que sugerido en *Les Amants* y esbozado en *El soplo al corazón*, donde apenas se entiende que el padre mantenga una ayudante tan ineficaz -a quien acompaña, además, a casa cuando llora después de una recriminación laboral- de no ser porque exista otro tipo de relación entre ellos. Del padre de **Adiós, muchachos** sospechan también sus propios hijos, que se preguntan por el motivo de sus frecuentes viajes y, en el caso del protagonista de **Herida**, no hay ningún espacio para la duda, ya que el adulterio constituye la materia argumental de la película, y otro tanto puede decirse también de **Alamo Bay (La bahía del odio)**, con la relación amorosa entre Shang y Gloria. En la esfera de las mujeres, la única salida para escapar del aburrimiento matrimonial -y del abandono al que las tienen sometidas sus maridos- suele ser también el adulterio, como demuestran los personajes femeninos de *Les Amants*, *El soplo al corazón*, **Lacombe Lucien** o *Milou en mayo*.

5. Op. cit. Nota 3. Página 107.

6. Op. Cit. Nota 1. Páginas 9 y 11.

7. Citado por Heredero, Carlos F.: "Le Soufflé au coeur. Una propuesta moral". *Cinema 2002*, número 37. Marzo, 1978.