

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Escribir con celuloide: Louis Malle

Autor/es:
La Torre, José Ma

Citar como:
La Torre, JM. (1996). Escribir con celuloide: Louis Malle. Nosferatu. Revista de cine. (21):48-53.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40974>

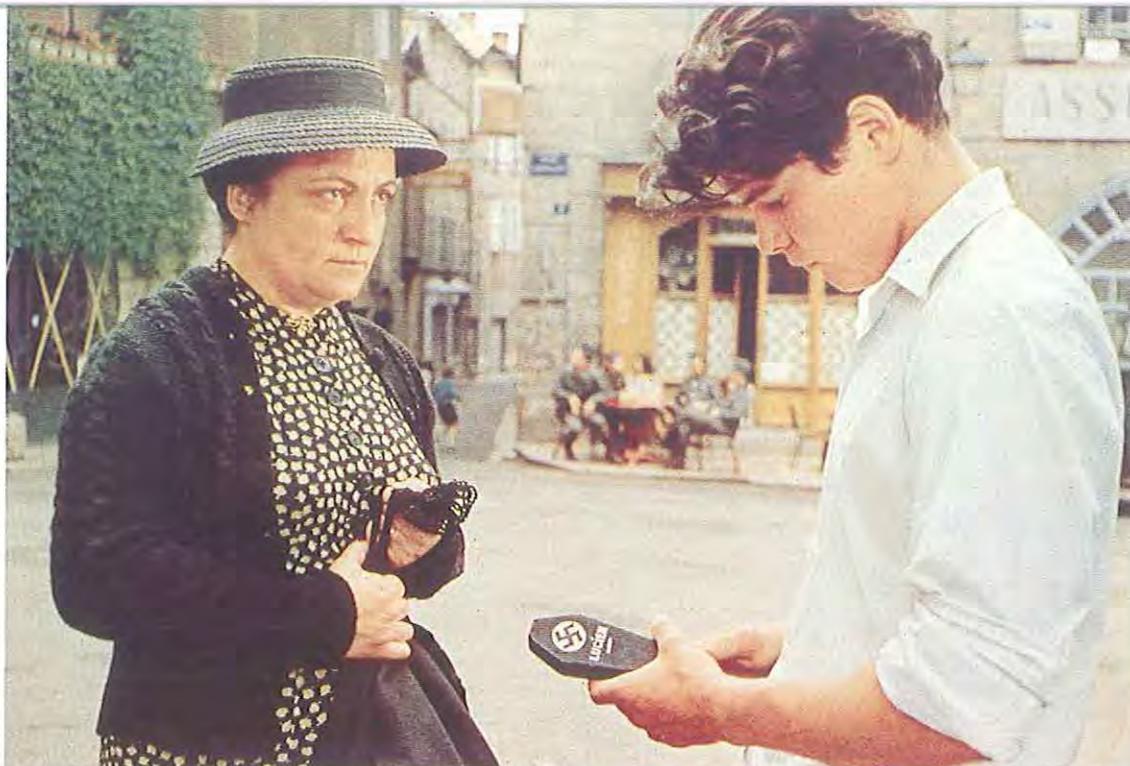
Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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



Escribir con celuloide:

Louis Malle

José María Latorre

Leyendo las fichas que conforman la primera mitad de la filmografía de Louis Malle, llaman la atención algunos nombres. Cito sin orden (cronológico o de preferencia): Gregor von Rezzori, Noël Calef, Dominique Vivant, Raymond Queneau, Pierre Drieu La Rochelle, Georges Darien, Edgar Allan Poe, Patrick Modiano y Noel Coward. Todos son escritores, unos vivos, otros ya fallecidos. Y aunque es cierto que buena parte de ellos figuran en esas fichas por el simple hecho de que una obra suya sirviera de apoyo para un film realizado por Malle, no siempre fue así: Gregor von Rezzori, un gran novelista nacido en Czer-

novitz (1914), autor de, entre otras, *Memorias de un antisemita*, *Un arriño en Chernopol*, *Historias magrebina*s, *El rey sin trabajo*, *Orient Express* y *Flores en la nieve*, figura como actor en **Viva María** (1965), concretamente en el papel de Diógenes. Y Patrick Modiano, más irregular, pero a quien se deben dos buenas novelas como *Los bulevares periféricos* y *Domingos de agosto*, fue el coguionista de **Lacombe Lucien** (1974). La relación de Louis Malle con la literatura va, pues, más allá del mero interés por la adaptación, y parece descubrir a un intelectual amante del hecho literario y amigo de algunas de sus figuras (curiosamente,

su filmografía se cierra con el nombre de Anton Chejov). Más aún: en el momento de ver algunas películas realizadas por Malle, salta a la vista la existencia de otros literatos que, si bien no figuran en los genéricos, está claro que han ejercido cierta influencia en el producto final: pienso en Simenon, cuya novela *La nieve estaba sucia*, escrita en el año 1940 y que cuenta la odisea criminal de un joven colaboracionista en los días de la ocupación alemana, parece proyectar la sombra de sus páginas sobre cada plano de **Lacombe Lucien**; pienso asimismo en algunos autores del *Nouvelle Roman* (Robbe-Grillet, Butor): se notaba que

Malle había frecuentado como lector este movimiento a la hora de rodar **Les Amants** (1958) o **Vida privada** (1961); pienso incluso en citas literales como la de F. Scott Fitzgerald -**Fuego fatuo** (1963)-. Y pienso en Sartre y en Camus -independientemente de lo que puedan ser, tanto **Ascensor para el cadalso** (1957) como **Les Amants** y **Fuego fatuo** han sido realizados por alguien que había leído y asimilado a los autores de *El muro*, *La náusea*, *El extranjero* y *La peste*-. La primera época de la filmografía de Louis Malle hace pensar en un hombre cuyo acercamiento al cine está mediatizado por su condición de ilustrado, por ser un buen conocedor de la literatura y amante de la música (Brahms por afinidades románticas, Miles Davis en cuanto intelectual francés de los años cincuenta, Satie por su inclinación a las atmósferas etéreas). Después de ello -sobre todo a raíz de su bautismo estadounidense-, el cine realizado por Louis Malle se fue transformando en otra cosa (habrá quienes crean que en algo mejor, otros pensarán tal vez que en algo peor; para mí se trata de algo sencillamente diferente), por más que en él siga habiendo adaptaciones y aparezcan nombres de músicos más o menos enraizados con la época anterior del cineasta (Schubert en lugar de Brahms, Saint-Saëns en lugar de Satie -aunque éste sí suena en **Mi cena con André** (1981)-; mas estos cambios parecen tener algo de programático: no deja de ser curioso que cuando Malle rueda una película en Atlantic City recurra a la música de Michel Legrand). Por más que en los últimos tiempos Malle retomara posturas y actitudes morales que fueron características de sus primeros años franceses, está claro que el cineasta, a di-

ferencia de lo que había hecho con Brahms en **Les Amants**, recurría a Saint-Saëns más por tratarse de música *programme* que por afinidades electivas, y que a la hora de volver a filmar una pasión amorosa -**Herida** (1992)- lo hizo de tal manera que las secuencias pasionales más bien se asemejaban a un concierto de jacos en mitad de una clase de gimnasia.

De todas las adaptaciones filmadas por Louis Malle destacan dos por diferentes motivos (**Lacombe Lucien**, también cine literario, queda aparte aquí por tratarse de un guión original, aunque en él se detecten sus fuentes). Me refiero a **Fuego fatuo** y **Zazie en el metro** (1959), que se distinguen por ser dos de las apuestas más arriesgadas y difíciles de este realizador (en el caso de **Fuego fatuo**, también su mejor trabajo; en el de **Zazie en el metro**, uno de los peores). Al decir arriesgadas y difíciles no exagero. En torno al desconcertante Pierre Drieu La Rochelle, autor de esa obra maestra titulada *El fuego fatuo*, hubo en la Francia de posguerra una polémica que aún hoy no parece haber sido superada, como lo demuestra el hecho de que Bernard Hen-

ri-Levy (autor, por lo demás, muy dado a la polémica) dedicara al tema un capítulo de su libro *Les Aventures de la liberté* (edición española en Editorial Anagrama, 1992), del que reproduzco su inicio, el cual apunta directamente a las causas: "*El caso Drieu. No hay ningún caso Drieu. O no debería haberlo. Quien entienda por ello no sé qué incertidumbre, o equivoco, de su compromiso, quien imagine un fascismo moderado por la inteligencia, la elegancia o el dandismo, quien se represente a Drieu como un hombre encantador, indolente, distante incluso, cuyo caso sería menos simple y, en consecuencia, menos condenable, que el del colaboracionista de base, habrá de rendirse a la evidencia: lejos de ser un tibio o un ambiguo, Drieu fue un exaltado, un frenético del pronazismo, y si tiene alguna originalidad es, precisamente, la de haber llevado esa tentación a su extremo en Francia*". Drieu el colaboracionista, autor de una novela extraordinaria. No sería extraño que Malle hubiera sentido tanta repulsión por la figura de Drieu como atracción por su obra maestra, y que hubiese ideado llevar ésta a la pantalla para tratar de zanjar la discusión histórica sobre la



Ascensor para el cadalso

conducta del escritor en la Francia de entreguerras y en los días de la Ocupación, convirtiéndose en un lamentable vasallo del nazismo.

El fuego fatuo de Pierre Drieu La Rochelle, novela muy superior a *Gilles*, es una obra de duda: como tal, no podría haber sido escrita después de 1934, fatídico año de la "conversión" del autor al nazismo. A la hora de llevarla a la pantalla, Malle trasplantó su acción desde los primeros años treinta a los primeros años sesenta. En este sentido, creo que Malle tenía dos motivos para proceder a dicha actualización: descontextualizar la novela significaba, de algún modo, eludir la polémica Drieu, reteniendo de ella sólo la idea del malestar moral del personaje (y está claro que para Malle era una forma de limar posibles asperezas de cara a la posible reacción airada de los intelectuales franceses); por otra parte, trasladar la acción a los años sesenta le facilitaba expresar visualmente ese malestar, por lo demás atemporal, sin renunciar al credo estético de la *Nouvelle Vague*: antes interpretar que reconstruir, y siempre la posibilidad de afirmar que las causas de ese malestar moral que experimenta el personaje de Alain (que experimentaba Drieu) tenían una causa existencial no necesariamente ideológica. Vale decir: Malle, enamorado de la literatura, trató de servirse de un personaje ajeno, creado por un buen escritor de rechazable filiación política, para demostrar su vigencia dentro de un contexto diferente; o también: convertir al Alain de Drieu La Rochelle en un hombre sobre el que pesan los referentes culturales de las dos décadas siguientes a la de su creación, con el existencialismo como cabeza de fila

en la lista de influencias: una especie de reconsideración histórica de Alain, hecha desde una época posterior (Visconti intentó algo similar en su transcripción literal de *El extranjero* de Camus, pero equivocó la escritura y fracasó en su empeño de servirse de la cámara para "adjetivar").

Malle habla de la pervivencia de la amargura, del descontento, del malestar, del vacío, del aburrimiento, y lo hace eludiendo cuidadosamente cualquier explicación política (diría más: la secuencia en la que Alain/Maurice Ronet está en la terraza de un bar de Montparnasse con sus dos amigos del partido comunista y cuestiona la militancia de éstos muestra explícitamente que el problema vital del personaje no puede dirimirse en el terreno de la política). Malle convierte al Alain de Drieu en un hombre posterior a *La náusea* y *El extranjero*, en un hombre que lee a Scott Fitzgerald y se mueve a los compases de las "Gymnopédies", haciendo de él un espejo donde se refleja el París burgués de la *Nouvelle Vague*, pero también la profunda amargura existencial de una época mucho menos feliz y prodigiosa de lo que suele decirse. No es extraño, por tanto, que Malle proceda inversamente a como lo hizo Pierre Drieu La Rochelle (salvando las distancias del lenguaje de cada medio de expresión): la novela está escrita en tercera persona y abundan en ella las frases cortas; Malle filma en primera persona, utiliza a menudo el plano largo e incluso el así llamado plano-secuencia (y los momentos en que recurre al plano corto coinciden en ser los de mayor carga literaria: así, el ir y venir de Alain por su habitación en el sanatorio mientras va repitiendo una y otra vez la palabra *tristesse*).

Hay una diferencia importante: en la mirada del Alain de Drieu hay perplejidad y *horror vacui*, en la del Alain de Malle hay un continuo sentimiento de despedida que se manifiesta en la forma de fotografiar calles y personas: París en movimiento. Pero el Alain de Malle es, asimismo, un hombre que vive en la Francia del *Nouveau Roman*, donde todo se convierte en rito por obra y gracia de la escritura (el encuentro amoroso inicial de Alain con Lydia en la habitación de la casa de Versalles), y en la Francia de la *Nouvelle Vague*, donde todo parece querer convertirse en cine (en esa misma secuencia: la penumbra de la habitación es tan excesiva como la claridad que, luego, se filtra a través de los cristales; la adecuación entre los planos de inserto, dedicados a los objetos, y los planos que muestran a los dos amantes durante el ritual de vestirse; más adelante, de nuevo el ritual de Alain vistiéndose para ir a París y la llegada de Alain a una ciudad de cielo gris en un camión de reparto de las Galeries Lafayette; siguiendo adelante: el paseo de Alain con Dubourg y la secuencia, ya citada, en la terraza de Montparnasse, que haría pensar en el Rozier de *Adieu, Philippine*, 1963, si no fuera por la amargura de su tono).

Desde la primera imagen, Alain vive una ceremonia de sucesivas pérdidas que se corresponden con la apertura de abismales espacios de vacío: Lydia que regresa a París sin hacer caso a la desesperada solicitud de ayuda que le hace Alain; el refugio de Versalles que éste abandona después de que haya decidido matarse; la conversación-confesión con su amigo Dubourg: "*Quiero que me ayudes a morir, eso es todo*"; la reunión artística que



LOUIS MALLE

no ofrece salidas; la discusión en la terraza sobre la inutilidad y el vacío político; los sentimientos espurios que afloran en la reunión mundana... Nada más lógico que la secuencia del suicidio sea, de nuevo, un ritual: Alain se mata después de haberse afeitado y aplicado masaje, haber hecho el equipaje y haber acabado de leer la novela de Scott Fitzgerald. Entonces se dispara al corazón.

Los riesgos -cabría decir el desafío- asumidos por Malle a la hora de afrontar una adaptación cinematográfica de la novela de Queneau *Zazie en el metro* son de otra naturaleza. Escritor inicialmente vinculado con el movimiento surrealista (con el que, le gustara o no, *Zazie* está vinculada), y luego director del "Colegio de Patafísica" junto con Alfred Jarry y Boris Vian, discípulo de Kojève, amigo de Bataille, Raymond Queneau (1903-

1976) fue un literato innovador e irreverente con cualquier cosa queapestara a lugar común. Queneau fundó en los años sesenta, con Perec y Calvino, el famosísimo *Oulipo* (Taller de Literatura Potencial). Como en el caso de *El zafarrancho aquél de via Merulana* del milanés Carlo Emilio Gadda, las innovaciones de *Zazie en el metro* son de carácter lingüístico, lo que no sólo dificulta su traducción a otros idiomas sino también su puesta en imágenes, dado que las propiedades del cine son, quiérase o no, diferentes a las de la literatura, más aún cuando se trata de una escritura experimental que rehúye la convención de la trama.

En la primera página de *Zazie en el metro*, un crispado Gabriel se pregunta "*pero quiéna-pestasi!*" mientras espera en la estación de Austerlitz la llegada del tren que lleva a París a su hermana Jeanne y a su so-

brina Zazie. En la última página, Jeanne le pregunta a su hija Zazie si ha visto el metro, tal como era su deseo, y ésta responde "*no*". "*Entonces, ¿qué has hecho?*", pregunta de nuevo la madre: "*He envejecido*", es la respuesta de la niña. **Zazie en el metro**, realizada por Louis Malle en 1959, el mismo año de la publicación de la novela en Gallimard, empieza y acaba de la misma forma: en la estación, el perfumado Gabriel (Philippe Noiret) espera la llegada del tren y reflexiona sobre la suicidad parisina (según la prensa, en París no llegan al once por ciento los pisos con cuarto de baño..., "*pero no veo por qué la gente de la estación de Austerlitz va a oler peor que la de la estación de Lyon. No, no hay motivo. Y, sin embargo, ¡qué olor!*"); madre e hija intercambian las mismas palabras finales. Entre un momento y otro media la estada parisina de Zazie, que irrumpe en

la vida de su tío Gabriel y su tía Albertine, rodeados por una fauna de desconcertantes personajes (entre los que figuran Turandot, el patrón, Charles, el taxista, *Mado-petits-pieds*, la sirvienta, y hasta un triste loro, *Laverdure*). Sin embargo, Zazie sólo desea conocer una cosa de París, el metro, pero ese día precisamente los empleados están en huelga. Cuando, al final, el metro por fin funciona, Zazie viaja en él dormida.

La operación llevada a cabo por Malle (ayudado en la escritura del guión por Jean-Paul Rappeneau, futuro adaptador de dos obras maestras de la literatura, *Cyrano de Bergerac* y *El húsar en el tejado*) es de distinta naturaleza a la efectuada en **Fuego fatuo**: aquí trata de transformar el absurdo existencial de la *Zazie* de Queneau en un absurdo visual que recurre una y otra vez a modos expresivos legados por el cine: bruscas aparicio-

nes y desapariciones a lo Méliès, utilización del "ojo de pez" para distorsionar rostros, inserción de rótulos como en el cine silente, homenajes a Mack Sennett y a Tati, numerosos acelerados de imagen, juegos de montaje que invocan el absurdo... ("*Lo que me había apasionado de Zazie era esa crítica interna de la literatura y del lenguaje*" -declaró Malle-: "*yo he intentado basar la película en otra autocrítica, la del lenguaje cinematográfico, la del montaje, también con la idea de hacer un falso relato*"). Pero el resultado está lejos, muy lejos, de ser satisfactorio. En primer lugar porque en la película *Zazie* falla lo fundamental: tener presente en pantalla durante noventa minutos a una niña llamada Zazie (bajo los rasgos de Catherine Demongeot) no es lo mismo que tener presente a una niña llamada Zazie durante doscientas catorce páginas. El apoyo del cine es la imagen real, y la Zazie de Malle no es

sino la Zazie-Catherine Demongeot simulando ser Zazie: más que la niña anarquista a su pesar que es la Zazie de Raymond Queneau -que despierta inmediatamente la simpatía del lector, también por la desinhibición de su lenguaje, manipulado por el autor-, la Zazie-Demongeot es una niña cargante y repipi que termina resultando poco menos que abofeteable. Intentaré explicarlo con otro ejemplo reciente: el único hallazgo teórico de una novela, por lo demás, execrable, *Confesiones de un vampiro*, es la de la niña-vampiro que se convierte en mujer sin dejar de ser una niña; pues bien, en la película realizada por Neil Jordan, el hallazgo da lugar a una suma de imágenes empalagosas en las que una niña-actriz simula ser una niña-mujer, con resultados penosos y sonrojantes. Es decir, en las adaptaciones de obras literarias se olvida a menudo que lo escrito no tiene la misma fuerza ni las mismas propiedades que la imagen. Y viceversa. Cuando Zazie dice, al final de la novela, que ha envejecido, el lector cree sus palabras y se siente afectado por ellas; cuando Zazie dice, al final del film, que ha envejecido, el espectador ve a la vez su rostro, su expresión, y no puede soportar la impostura, la falsedad que refleja. Lo mismo sucede con las persecuciones y las gamberradas: la Zazie de la película no pasa de ser una niña maleducada y consentida que ríe sus propias gracias creyendo que los demás reirán con ella (valgan dos ejemplos: el *gag* de los zapatos que se calzan en sus pies después de haber volado por el aire y el lío que le arma a Turandot). Es un problema que anula el posible efecto del film. ¿Se trata, pues, de una novela tan difícilmente adaptable al cine como lo era *El*



Zazie en el metro



zafarrancho *aquél de via Merulana*? (Puestos a adaptar -aunque no sé para qué, si tanto una como otra novela están muy bien como estaban y, por supuesto, siguen a disposición de quienes deseen adentrarse en su apasionante lectura-, valga este paréntesis para señalar que en la adaptación de Gadda, con realización de Pietro Germi, **Un maldito embrollo** (*Un maledetto imbroglio*, 1959), se tuvo al menos la modestia de, ante su imposibilidad, llevar a cabo una vulgarización ateniéndose sólo a su propuesta argumental, convirtiendo el enfrentamiento de hablas y giros populares en un enfrentamiento de tipos también populares. Fin de la digresión).

Por supuesto, Malle y Rappeneau, a la hora de adaptar a Queneau, eliminaron numerosos pasajes (respetando, eso sí, la estructura de la novela) y, a cambio, alargaron otros cuando veían en ellos una cierta posibilidad de ser fieles a su

operación básica (la citada transformación de un absurdo filosófico en un absurdo visual), como sucede, por citar un caso, en el encuentro y en la persecución de Zazie y "el fulano", el vendedor ambulante Pedro Surplus (Pedro Rebasas, en la película). Queneau escribe: *"Se levanta bruscamente, agarra el paquete y sale por piernas. Se zambulle en la muchedumbre, hace regates entre los viandantes y los tenderetes, corre en zigzag, dobla en seco hacia la derecha y luego hacia la izquierda, repite varias veces la maniobra, corre, camina, acelera, frena, vuelve a trotar, anda y desanda lo andado. Pero cuando ya iba a reírse del pobre hombre y de la cara que en ese instante debía de tener, comprendía que estaba felicitándose antes de tiempo. Alguien caminaba a su lado. No hacía falta levantar los ojos para saber quién y, sin embargo, lo hizo por aquello de que nunca se sabe, quizás era otro, pero quién, allí esta-*

ba el fulano en persona, caminando tranquilamente, sin perder la calma, como si nada hubiera sucedido". Malle y Rappeneau lo transforman en uno de los pretendidos *tour-de-force* del film: una interminable persecución apoyada sobre una acumulación de *gags* a lo Sennett. Ya he dicho antes que el film es también un catálogo de modos cinematográficos: a los que he enumerado habría que añadir, acaso, una citación del clásico musical americano, durante la actuación de Gabriel en la sala de fiestas donde trabaja, la "Mont de Pitié", cuyo fondo azulado preludia, acaso, los dulzones colorines del decorador Evein para la posterior **Los paraguas de Cherburgo** (*Les Parapluies de Cherbourg*; Jacques Demy, 1963).

Nota final: Malle se satiriza a sí mismo recurriendo a unos compases del *andante* del "Sexteto de cuerda nº 1 de Brahms" (música para *Les Amants*), que van a caer, precisamente, sobre una parodia de la pasión.

LOUIS MALLE