

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
De Cousteau a Poe: un itinerario nada fatuo

Autor/es:  
Casas, Quim

Citar como:  
Casas, Q. (1996). De Cousteau a Poe: un itinerario nada fatuo. Nosferatu.  
Revista de cine. (21):54-59.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40975>

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**



## De Cousteau a Poe: un itinerario nada fatuo

Quim Casas

**"D**ejaré sobre vosotros una mancha indeleble". Esta frase cierra la confesión última de Alain, el suicida protagonista de **Fuego fatuo** (1963), la mejor de las obras de Louis Malle junto al film que realizó tres décadas después, **Herida** (1992). Ambas comparten la misma sensación de desasosiego interior, de inmolación personal, de un irrefrenable deseo de autodestrucción que en un caso, **Fuego fatuo**, pasa por el nihilismo absoluto del personaje y su ruptura con hombres, mujeres, paisajes, objetos, recuerdos y vivencias, mientras que en el otro, **Herida**, arrastra en su

vertiginosa caída a los que más le han querido. Maurice Ronet y Jeremy Irons, respectivos protagonistas de los dos filmes, dejan sobre el mundo que les conoció esa mancha indeleble: *"me mato porque no me habéis amado, me mato porque no os he amado"*, confiesa Alain en su carta de despedida para, tras concluir la lectura de *El gran Gatsby*, dispararse un tiro. **Fuego fatuo** no es una obra autobiográfica, aunque la elección de la novela de Pierre Eugène Drieu La Rochelle llegó después de que el director dejara en la cuneta otra historia inspirada en sus propias experiencias de juven-

tud, pero surge en un momento en el que Malle se encontraba sumergido en un mar de dudas y contradicciones. De ahí el tono lacerante del relato, que reconstruye los últimos días y pensamientos de un exalcohólico decidido a suicidarse; la visión casi fantasmagórica propuesta por Malle de los amigos y antiguas amantes que el protagonista revisita antes de quitarse la vida; la melancolía que nos invade en la hermosa secuencia inicial, cuando Alain y una de sus amigas se abrazan en la fría habitación de hotel mientras suena la música de Erik Satie y la voz en *off* del propio protagonista su-

braya la esterilidad emotiva del momento; el regreso al blanco y negro servido por Ghislain Cloquet, no casualmente operador de varios filmes posteriores del director más admirado por Malle, Robert Bresson; los rituales burgueses que Alain presencia estoicamente como una reafirmación de la decisión que ha tomado. Las cosas, antes de **Fuego fatuo**, habían sido para Malle más sencillas.

Me he adelantado a los acontecimientos, ya que Malle había realizado tres documentales con el comandante Cousteau, cuatro largometrajes de ficción y un corto sobre el *Tour* de Francia con anterioridad a **Fuego fatuo**. La razón es bien sencilla: en su dilatada, dispar, plural e irregular trayectoria, **Fuego fatuo** no es tan sólo su trabajo máspreciado, sino que otorga cartas de nobleza a un Malle que hasta entonces había escudriñado todos los rincones posibles de la maquinaria cinematográfica sin encontrar el lugar más idóneo a sus características. Quizá no lo encontró nunca, y de ahí el carácter itinerante, casi apátrida, de su trayectoria. Pero **Fuego fatuo** demostró a detractores y admiradores que este aventurero de la cámara poseía un conocimiento profundo del cine como expresión íntima de los sentimientos humanos.

Distintos son sus trabajos previos, filmes de formación, de aventura, de tanteo, de conocimiento. Malle se integró a principios de los cincuenta en el equipo de filmación submarina del comandante Cousteau. Fue, pues, uno de los habitantes del reducido Calypso. Allí, como ya ha quedado dicho en el artículo introductorio, aprendió Malle el oficio de cineasta y, sobre todo, quedó fijada su vocación documenta-

lista. **Station 307** (1954) y **La Fontaine de Vaucluse** (1955) fueron sus dos primeros cortometrajes. En el primero, con metraje de 18 minutos, Malle y su equipo se internan en los fondos marinos del Golfo Pérsico. En el segundo, de 14 minutos de duración, Malle comanda la exploración de la llamada fuente de Vaucluse, uno de los fenómenos geológicos submarinos más importantes del planeta. La última y más importante colaboración con Cousteau fue **El mundo del silencio** (1956), largometraje que compendia varios aspectos del trabajo científico realizado desde la panza del Calypso: la búsqueda de una embarcación hundida en las profundidades, la caza del tiburón, los rituales del delfín y el adiestramiento de determinadas especies de peces. Malle correalizó el film con el comandante y se encargó de la notable fotografía submarina.

Convertido no en un cineasta de moda, pero sí en un nombre a tener en cuenta por la industria cinematográfica francesa, Malle da el salto al cine de ficción y adapta, dirige y financia la adaptación de una novela policiaca escrita por Noël Calef, **Ascensor para el cadalso** (1957). La única condición que pusieron los socios

de la producción fue que la película estuviera interpretada por Jeanne Moreau, entonces una discreta actriz de filmes policiales de escasa repercusión; Moreau se convertiría en la presencia más preciada del cine de Malle en su primera época, protagonizando después **Les Amants** (1958), **Fuego fatuo** y **Viva María** (1965). Maurice Ronet fue el actor elegido. También significó el pistoletazo para la carrera firme de este curioso actor, simpaticante del régimen franquista en sus múltiples visitas a España que, sin embargo, no tuvo reparo alguno en incorporar al desencantado, ácido y nihilista protagonista de **Fuego fatuo**, su segunda y espléndida colaboración con Malle.

Ronet y Moreau surgen en las primeras imágenes de **Ascensor para el cadalso** como personajes trasplantados de la novela clásica norteamericana. Al igual que los protagonistas de las historias de James M. Cain, los amantes planean conienzudamente el asesinato del marido de ella. La atmósfera, punteada exquisitamente por la música de Miles Davis, tiene aromas de cine negro en su vertiente más ortodoxa. Pero el relato sufre una inflexión notable, un golpe de efecto que es a la vez su razón de ser.



Fuego fatuo

Ronet, antiguo paracaidista y mercenario, mata al marido de su amante, un traficante de armas para el que trabaja. Una vez en la calle se da cuenta de que ha dejado una pista en el lugar del crimen, la oficina del traficante, y debe volver. El portero corta la luz del edificio -es fin de semana- justo en el momento en que Ronet sube en el ascensor. La espera impaciente funciona en paralelo a lo que sucede en la calle: dos jóvenes roban el coche del protagonista y se pasean por París; Moreau ve pasar el vehículo, atisba las siluetas de la pareja y cree que su amante circula en compañía de otra mujer, iniciando entonces un miserable periplo por bares y tugurios nocturnos en busca de Ronet; la pareja mata a un turista alemán en un hotel; el coche sirve a la policía para identificar al supuesto autor del asesinato, Ronet, que ha conseguido salir del ascensor; es inculcado de un crimen que no ha cometido, pero su única coartada es que en ese momento se encontraba atrapado en un ascensor tras haber realizado otro asesinato.

La fatalidad y la inflexibilidad del destino se alían en este relato que tiene algo de languiano en sus premisas esenciales, mucho de cine negro nihilista

y algo de dolorido romanticismo. Jeanne Moreau pasea descorazonada por la noche parisina intentando recuperar el amor perdido, el amor por el que no duda en enfrentarse a las convenciones y a las normas sociales; Henri Decaë la filma en claroscuro mientras Malle hace emerger de la banda de sonido la voz interior del personaje. Un año después, la actriz se dejaría fascinar por ese mismo tumulto parisino en otra desesperada huida amorosa hacia delante en el siguiente film de Malle, **Les Amants**, tan intimista como **Ascensor para el cadalso** en su formulación última, aunque aquí los corsés de la novela romántica se impongan al clímax de un film sobre asesinatos, encierros, huidas y falsos culpables, el formato cuadrado sea sustituido por la panoramización francesa de la época, el *Dyaliscope*, la trompeta de Miles Davis deje paso a las cuerdas de Brahms y los personajes no se encuentren atrapados en un ascensor sino en una lujosa mansión de provincias que, emocionalmente, viene a ser lo mismo.

**Les Amants** es la crónica de una madurez sentimental, la que conoce Moreau escapando de la confortable pero rutinaria vida con su esposo para experimentar, con un hombre al

que desprecia en principio, el verdadero amor. Estamos ante un trabajo de resoluciones más literarias que cinematográficas. El subrayado en *off* de los pensamientos de la protagonista marca en muchos momentos la pauta, mientras que esa misma resolución, en **Ascensor para el cadalso** o en la posterior **Fuego fatuo**, servía como contrapunto emocional y narrativo y carecía de esa especie de espesura literaria, afin por otro lado a los planteamientos del film como visualización del hecho romántico. Malle contempla con cierta complacencia el mundo que rodea a la protagonista, y la mansión de provincias se convierte en el símbolo de una existencia anodina. No es un itinerario rectilíneo, porque las situaciones acontecidas durante el metraje son esquivas y las dudas que asaltan a Moreau mantienen siempre sus impulsos amorosos entre la claridad de la noche y la oscuridad del día. No es un juego de palabras. Es, precisamente, uno de los mejores logros de la película: si en las sombras nocturnas, acariciando a su amante en el jardín, en la habitación o en una canoa que se desplaza sigilosamente por las placenteras aguas del estanque, la protagonista se siente segura, con la llegada del día, en un radiante amanecer posterior a que haya tomado la decisión de escapar con su amante, las dudas y el miedo a un nuevo fracaso de vida en común le asaltan. Moreau asume su nuevo destino y no mira hacia atrás mientras se aleja de su triste vida de provincias, pero Malle no nos asegura en ningún momento que realmente haya encontrado la felicidad soñada.

De la misma forma que realizaría **Viva María** para olvidarse de la dureza y el aislamiento al que se había sometido



Ascensor para el cadalso

do durante **Fuego fatuo**, Malle hizo del rodaje de **Zazie en el metro** (1959) una especie de liberación tras elaborar dos películas tan oscuras y apesadumbradas como **Ascensor para el cadalso** y **Les Amants**. Inconscientemente, el director se estaba granjeando esa injusta fama de cineasta sin estilo, de realizador con vocaciones tan dispares como fotografiar las inmensas profundidades marinas, acercarse al relato policíaco, diseccionar una pasión romántica o, como en el caso de **Zazie en el metro**, arriesgarse en el territorio de la comedia bufa y delirante, con marcado estilo "moderno" en la puesta en escena, el rodaje en plena calle, los movimientos de cámara y el montaje. Es el primer film en color de Malle y su primera comedia. No sería la última obra en color del cineasta, aunque sí su última comedia en el sentido estricto de la palabra. La novela de Raymond Queneau en que se basa presenta las andanzas de una niña de provincias que, como la Jeanne Moreau de **Les Amants**, se siente fascinada por el torbellino de sensaciones que procura París. No busca, obviamente, nuevas experiencias amorosas. La pequeña Zazie tan sólo desea conocer el metro, aunque elige un mal día para hacerlo, ya que los empleados metropolitanos se han declarado en huelga. Sus avatares urbanos, sola o en compañía de su tío, Philippe Noiret, están planteados por Malle como una especie de sinfonía de *gags* a cámara rápida, diálogos surrealistas, movimientos sincopados, música frenética, colores chillones *avant-pop* -que sin duda deben mucho al fotógrafo William Klein, consejero artístico del film-, frenesí narrativo, dislocación de la realidad, retrato de personajes inusuales y grotescos... Estile-



mas de un colage casi improvisado sobre la marcha, que pudo tener su carácter liberador en el seno de la obra de Malle, al asumir tanto un tipo de temas como unas soluciones formales de ruptura ajenas a lo que había sido hasta entonces su trayectoria tras la cámara, pero que vista hoy parece la más envejecida de las propuestas de su autor.

Tres películas hizo Malle con Brigitte Bardot, las siglas B.B. más famosas de la historia con perdón de Bertolt Brecht. La actriz, hoy consumida en aras de la derecha más retrógrada y la supuesta defensa de las especies en extinción, fue un fascinante mito en la década de los sesenta al que se acercaron la nueva hornada de cineastas con el afán, en algunos casos, de desmontar precisamente el mito. Así lo hizo Godard en **El desprecio** (*Le Mépris*, 1963), un insolente e inventivo mosaico cultural en el que se dieron cita Fritz Lang, Alberto Moravia, Michel Piccoli, Jack Palance, un rodaje cinematográfico, los dinosaurios, los bebés y, por supuesto, la mujer que creó Dios bajo la mirada vigilante de Roger Vadim.

El acercamiento de Malle a la estrella fue muy distinto. Bardot se acogió al primero de los filmes que hicieron juntos, **Vida privada** (1961), con una especie de instinto de supervivencia artística: adaptación de una pieza de Noel Coward, Marcello Mastroianni como compañero de reparto y un realizador que había alcanzado rápido prestigio con **Les Amants**. El segundo proyecto conjunto obedeció a unas directrices casi opuestas: **Viva María** posibilitó el encuentro entre un mito comercial, Bardot, y un mito artístico, Jeanne Moreau, pero se trataba de una superproducción escapista ideal para que la rubia actriz ampliara mercados. La última colaboración, el episodio **William Wilson** del film colectivo **Historias extraordinarias** (1967), resulta la más extraña en cuanto a resultados y la más previsible desde un punto de vista industrial. En plena época de expansión y amortización de los filmes de episodios, dos productoras francesas e italianas unieron fuerzas para trasladar a la pantalla, y al gusto del momento, tres historias de Edgar Allan Poe. La primera, **Metzengerstein**, era un simple y

pueril pretexto para la fanfarria estetizante de Vadim y el destaque de Jane Fonda antes de concienciarse socialmente. La segunda, **William Wilson**, corría a cargo de un Malle interesado por el tema del doble pero obligado, también, a lidiar el esperado enfrentamiento entre dos de los grandes astros del cine galo, Bardot y Delon. El tercero era el único que ofrecía una lectura personal e imaginativa de Poe, con un delirante Terence Stamp entregado a las fantasías crepusculares y romanas de Fellini a costa del cuento *No apuestes la cabeza con el diablo*.

El interés de Malle en **Vida privada** podría remontarse a su primera estancia en el Festival de Cannes -donde fue alojado en el glamouroso hotel Carlton y rodeado de *starlettes* y *paparazzis* mientras presentaba algo tan alejado de ese ambiente como es el documental **El mundo del silencio**-, ya que la película se centra en la relación entre un director de teatro y una estrella de cine asediados constantemente por la prensa. Pero, en todo caso, sería un interés autoimpuesto. **Vida privada** le llegó a Malle como un encargo. La filmación se inició sin que el guión definitivo estuviera ultimado y

se impuso el formato panorámico y el color para conferirle un mayor empaque de superproducción. Malle nunca estuvo cómodo en el plató, más teniendo en cuenta que los dos intérpretes principales se pasaron el rodaje enemistados, y la búsqueda de un equilibrio entre el cine de gran espectáculo (Mastroianni y Bardot en la cabecera de los créditos), que era a la vez la vertiente irracional del relato, y un cine más intimista, en paralelo a la búsqueda de la intimidad y el sosiego perdido que buscan los protagonistas, fue decididamente infructuosa. Pese a ello, quizás para liberarse de la cruda experiencia de **Fuego fatuo**, Malle se reencontró con Bardot cuatro años después para probar de nuevo los avatares de la gran producción.

El resultado, **Viva María**, no puede considerarse mucho mejor. Se trata de una suerte de comedia bufa con la revolución mexicana como telón de fondo, desmitificadora y aventurera a la par -ésas eran, al menos, las intenciones de Malle y su buñueliano guionista, Jean-Claude Carrière-, montada con mareantes y amorfas escenas de acción, mucha utilización de los grandes angulares para demostrar

que se trata de un film caro, supeditación total a las dos estrellas femeninas -sin actor masculino que pueda hacerles mínima sombra: ahí está George Hamilton para demostrarlo-, numeritos musicales para su lucimiento, destemplado tratamiento del hecho histórico, música abusiva de Georges Delerue y desaprovechamiento del que, sobre el papel, parecía el tema más interesante de la propuesta: la relación entre los acontecimientos históricos y su representación teatral, ya que las dos Marías de la película, una terrorista de origen irlandés (Bardot) y una artista de circo (Moreau), terminan recreando en un escenario sus azarosas experiencias, como si se tratara de Buffalo Bill reconstruyendo bajo la carpa del circo sus aventuras del lejano Oeste o los hermanos Ford escenificando cómo asesinaron a Jesse James. La aportación de Malle a **Historias extraordinarias**, cerrando la "trilogía" con B.B., resulta insuficiente pero curiosa, deslavazada pero intermitentemente atractiva. Malle y su guionista para la ocasión, Daniel Boulanger, reconducen el tema del doble urdido por Poe hacia terrenos más abstractos, primando sobre la historia el latente componente erótico que, obviamente, actores como Delon y Bardot debían transmitir con una cierta facilidad. El primer bloque del relato subraya minuciosamente los juegos de deseo y humillación de los personajes, para entrar en su fase final a mostrar el enfrentamiento, con precipitado duelo a espada incluido, entre Delon y su doble, entre las raíces del mal y el espejo que las contempla intentando erradicarlas. Situado entre los episodios de Vadim y Fellini, el de Malle agiliza la propuesta de **Historias extraordinarias** tras el soporífero primer cuento,



Vida privada



pero, enlazado después con la desbordante imaginación feli-niana, termina por diluirse en el recuerdo, aunque deja un detalle perdurable: si Orson Welles le cortó la larga me-lena cobriza a Rita Hayworth en **La dama de Shangai** (*The Lady From Shangai*, 1947), Malle le puso peluca negra a la rubia Bardot en **William Wilson**, privándola así de unos de sus rasgos esenciales.

Si algo caracteriza, al menos a nivel industrial, esta primera etapa de Malle es su facilidad, en primera instancia, para trabajar con actores cotizados, señal ineludible de que era un cineasta a tener en cuenta por los productores de la época. Hemos hablado de Brigitte Bardot, de Alain Delon, Jeanne Moreau -a quien catapultó a la fama con **Ascensor para el cadalso-** y del "importado" Marcello Mastroianni. Queda otra de las figuras más relevantes del cine francés de los sesenta, Jean-Paul Belmondo, que se convirtió en el protagonista de **Le Voleur / Il ladro di Parigi** (1966), una de las obras menos conocidas de

Malle. Radiografía de una personalidad criminal, **Le Voleur / Il ladro di Parigi** habla, con esa neutralidad rayana en el tono documental, de la amoral conducta de un individuo que asume hasta las últimas consecuencias la naturaleza de sus actos delictivos. No es un asesino como Landrú o Verdoux, pero algo tiene que ver con ellos. No suscribiría las teorías de Thomas de Quincey sobre el asesinato (o el crimen en general) como una de las bellas artes, pero se convierte a medida que avanza el film en un artesano del robo con conciencia. Un rasgo le define. Sabe que realiza un trabajo sucio, desvalijar casas, y por ello destroza siempre todo lo que encuentra a su paso en las furtivas incursiones, porque un trabajo sucio debe hacerse sucientemente. Belmondo, el ladrón Georges Randal, desafía todas las normas sociales y crea su propia y única pauta de comportamiento. Malle reconstruye su itinerario en un largo *flash-back* en primera persona: Randal está robando en una gran mansión y recuerda su pasado, por qué es lo que es,

por qué el mundo no gira a su misma velocidad, por qué sus relaciones con las mujeres son tan frágiles y fugaces -y las tiene con Françoise Fabian, Marie Dubois, Marlène Jobert, Geneviève Bujold y Bernadette Lafont-, por qué sólo encuentra placer en el robo aun después de casarse y heredar una gran fortuna. Henri Decaë, en su quinta colaboración con Malle tras **Ascensor para el cadalso**, **Les Amants**, **Vida privada y Viva María**, reconstruye la época, finales del pasado siglo, con una acertada utilización de la luz opaca, sin brillos, muy diluida en la paleta de colores, que confiere mayor distanciamiento emotivo a las peripecias de un individuo casi huérfano de sentimientos.

Después de **Le Voleur / Il ladro di Parigi** vendrían **Historias extraordinarias**, el viaje a la India, el mayo de 1968, los Estados Generales del Cine, los proyectos nunca materializados de "La Machine" y de una versión de *Ma mère*, de Bataille. Malle iba a inagurar los setenta con un soplo en el corazón. Pero ésa es ya otra etapa.