

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
De Asia a América

Autor/es:
Angulo, Jesús

Citar como:
Angulo, J. (1996). De Asia a América. Nosferatu. Revista de cine. (21):60-67.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40976>

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 Asia a América

Jesús Angulo

Un viaje a la India

"Un occidental con una cámara es dos veces occidental"

(Louis Malle)

En 1964, en una de sus habituales desconexiones -esta vez tras el estreno de **Fuego fatuo** (1963), una de sus mejores películas- del mundo de la ficción, Louis Malle viajó a Saigón para vivir de cerca la conflictiva situación en Indochina. Como él mismo confesó, lo suyo no era ejercer de reportero. Así, escapó a la vecina Tailandia para filmar **Bons baisers de Bangkok**, un simple retrato de la vida cotidiana en la populosa ciudad asiática que, dicho sea de paso, no obtuvo demasiadas adhesiones.

Esos quince minutos son ya el boceto de una de sus obras mayores, la mayor si nos referimos a su faceta de documentalista. **Calcuta** (1969) es, junto a los siete capítulos que forman la serie televisiva **L'Inde fantôme: réflexion sur un voyage** (1969), el resultado de un peregrinaje pausado, sin prejuicios ni escenificaciones, pero con los ojos abiertos y la cámara dispuesta a impresionar un cúmulo de secuencias aparentemente inconexas, que resultarían a la postre ser un retrato certero plagado de instantes emotivos. Había conocido la India unos meses antes, cuando el Ministerio de Asuntos Exteriores le invitó a participar en la programación en ese país de una

serie de películas francesas entre las que se encontraba, precisamente, **Fuego fatuo**. Malle quedó impresionado y poco después regresó con un equipo reducidísimo. Junto a él, sólo el cámara Étienne Becker y el ingeniero de sonido Jean-Claude Laureux. Su carrera como realizador no atravesaba uno de sus momentos más brillantes. El fiasco de su ambiciosa **Viva María** (1965), la discreta acogida de la sin embargo interesante **Le Voleur / Il ladro di Parigi** (1966) y su participación en la coproducción franco-italiana **Historias extraordinarias** (1967), le obligaron a realizar uno de los muchos cambios de rumbo que llevaría a cabo a lo largo de su filmografía. Malle, que había

debutado en el cine precisamente en el terreno del documental de la mano de Jacques Cousteau, deploraba de éste su tendencia a la teatralización, a la falsificación en definitiva. Trabajó sin ningún tipo de planificación ni guión previos. Para desconcierto de su fotógrafo, se negó a eludir la curiosidad que la cámara provocaba en los que acabarían siendo anónimos protagonistas de su obra: *"Lo que más me irrita en muchos documentales es cuando los cineastas desembarcan en cualquier parte y comienzan a decir a la gente: 'no se ocupen de nosotros'. Es la mentira fundamental de la mayoría de los documentales, esa puesta en escena naïf, ese principio de deformación de la realidad. Comprendí rápidamente que esas miradas a la cámara eran a la vez molestas y auténticas y que no debíamos aparentar que no éramos unos intrusos"* (1). En ningún momento Malle perdió de vista ese carácter de intruso. Nunca intentó comulgar con un mundo que, lo sabía muy bien, no era el suyo. Nada más lejos de su intención caer en el misticismo barato, tan en boga en aquellos años, de romper la distancia que les separaba de una cultura que le era a la vez extraña y fascinante. Años después ridiculizaría esa tendencia en la pareja de jóvenes que irrumpen en la vida de Sally y el viejo Lou Paschall en su primera incursión en el cine norteamericano, **Atlantic City U.S.A.** (1980). Fueron cuatro meses de rodaje improvisado, de acumulación de imágenes cuyo destino le era absolutamente desconocido y de asunción de un estado de perplejidad: *"En lugar de perder el tiempo intentando comprender, me limité a desplazarme por el país y dejar que las cosas se acercasen a mí"* (2). Durante el largo periplo

hubo problemas de todo tipo, desde trabas burocráticas que le impidieron rodar en determinados momentos, hasta incluso sospechas de que fuesen espías pakistaníes, de forma que el equipo de Malle rodaba a salto de mata favorecido por esa falta de planificación.

El resultado fueron treinta horas de material. El montaje fue laborioso y le exigió meses de enclaustramiento con su montadora Suzanne Baron (3). Deshechadas secuencias repetitivas, inconclusas o fallidas, el material aprovechable suponía casi ocho horas de filmación, una proporción sobre lo rodado inusualmente alta en el terreno del documental. Fue Baron la que le sugirió comenzar por montar un largometraje con el material rodado en la ciudad de Calcuta, hinchando el original de 16 mm. hasta 35 mm. para su estreno en sala. Con el resto se hicieron siete capítulos de algo menos de una hora destinados a su emisión por televisión. Las imágenes captadas tenían tal fuerza por sí mismas, que la voz en *off* incorporada se limitaba a contrapuntearlas, eludiendo juicios de valor que Malle estaba lejos de pretender. La superpoblación, la miseria de calles y caminos, los distintos ritos religiosos y funerarios, las manifestaciones políticas, folclóricas o culturales se suceden como líneas maestras espontáneas. La voz de Malle tan sólo se torna abiertamente crítica cuando habla de economía y, por lo tanto, de miseria. Cuando su trabajo fue emitido por la BBC, la comunidad hindú de Gran Bretaña y el propio gobierno indio desataron una virulenta campaña contra Malle. Le reprochaban que mostrase únicamente el lado oscuro de su país, mientras, en cambio, no hacía alusión a sus logros eco-

nómicos y sociales. Con buen criterio, Malle había prácticamente obviado la existencia de una clase social, la alta burguesía, que lejos de ser representativa de su país, no era otra cosa que la reproducción mimética de la vieja cultura metropolitana inglesa. De hecho, en **Calcuta** esa burguesía no aparece más que en un par de secuencias. La primera corresponde a la celebración de una carrera de caballos en el hipódromo, cerca del Mausoleo de la Reina Victoria. La segunda, a plácidas escenas en el Real Club de Golf, situado en el centro de un barrio popular del que le separan altos muros que lo convierten en infranqueable. Una vez más, los comentarios eran prácticamente innecesarios. Sería excesivamente prolijo describir ocho horas de imágenes que hoy permanecen aún como una de las disecciones más agudas que jamás se hayan realizado sobre la India.

Calcuta y su prolongación televisiva **L'Inde fantôme: réflexion sur un voyage** suponen un esencial punto de inflexión en la filmografía de Louis Malle. Si bien su faceta de documentalista siempre ha tenido una importancia capital en su obra, a partir de este momento, y particularmente en el período que nos ocupa, sería consustancial no sólo a sus esporádicos trabajos estrictamente documentales, como es obvio, sino incluso también a sus filmes de ficción, de los que son numerosos los resquicios por los que esa tendencia al documental ha penetrado.

Por un lado, y excluyendo en este caso concreto la inclasificable **Black Moon** (1975), Malle se esforzó en sus siguientes largometrajes de ficción en encuadrar sus películas en un marco histórico concreto

y "documentado". Si **El soplo al corazón** (1971) se apoya en recuerdos personales, su datación no es menos rigurosa. El film arranca en Dijon, en la primavera de 1954. Fue precisamente el siete de mayo de ese mismo año cuando la guarnición francesa de Dien Bien Phu cayó en manos de la guerrilla nacionalista vietnamita. Aquella masacre supuso el principio del fin de la presencia francesa en Indochina y en ella murió un primo muy cercano de Malle. La película se abre mostrándonos a Laurent, el protagonista, que con un amigo participa en una postulación en favor de los heridos franceses en Indochina. En la primera parte del film, el particular viaje iniciático interior de Laurent se ve salpicado por cuñas que muestran manifestaciones de apoyo y repulsa a la presencia francesa en Asia, discusiones familiares en torno a la política francesa de esos años e incluso apuntes en torno a un debate musical, el que enfrentaba, entre los aficionados al jazz, a los más conservadores (en este caso representados por el pianista *Jelly Roll Morton*, fallecido en 1941 y heredero de la tradición de Nueva Orleans) y las nuevas tendencias (centradas en *Charlie Parker*, que moriría prematuramente en 1955, uno de los principales creadores del *bebop*). Pero mayor aún es la deuda que mantiene con el contexto histórico en el que se desarrolla su siguiente film, **Lacombe Lucien** (1974). Para esta película Malle mantuvo entrevistas con testigos directos del período de la Ocupación, consultó numerosos archivos centrados en la colaboración francesa con los nazis y pidió su participación en el guión a Patrick Modiano, autor de tres novelas situadas en esos años y estudioso del tema del colaboracionismo. Asimismo

mo centró sus investigaciones en el Sudoeste francés, en la Francia profunda, e incluso se inspiró para su protagonista, Lucien Lacombe, en un joven concreto -conocido como *Hercules-*, que llegó a refugiarse, en su huida tras la derrota nazi, en la misma casa que el propio Malle había comprado en Lugagnac y en cuyos alrededores se rodó la película. A apuntalar esa fijación histórica, contribuye igualmente el desenterramiento por parte de Malle de sus recuerdos de infancia y adolescencia. El soplo al corazón, al que alude el título de la primera de las dos películas, fue personalmente padecido por Malle y, sin duda, para la recreación del balneario en el que se desarrolla su segunda parte, echó mano de su experiencia personal. Como lo hizo para dibujar los personajes de una madre tierna y protectora, un padre distante y severo y unos hermanos mayores que influyeron poderosamente en su adolescencia. En cuanto a **Lacombe Lucien**, sus recuerdos personales, sin duda más difusos, también jugaron un importante papel. De hecho, en un principio, Malle pensó que Lucien estaría inspirado en el joven colaboracionista que, empleado en el internado en el que él pasó parte de la Ocupación, delató, por venganza, la presencia de niños judíos entre los alumnos. Finalmente no utilizaría esa época de su vida, que reservó para un futuro film, que no sería otro que **Adiós, muchachos** (1987), realizado inmediatamente después de su período norteamericano.

Tampoco su puesta en escena fue insensible a esa influencia documental. Aun en los últimos tiempos se mostraba opuesto a tratar a la cámara como un personaje más: "Sin-

tonizo más con la vertiente novelesca del cine, y eso significa que tengo que borrar, ponerme al servicio de la historia, encontrarle al objetivo el ángulo y la distancia adecuados para hacer más creíbles y vivos a los personajes... Mi mayor preocupación es hacer que el espectador se olvide de que está en el cine" (4). Ese afán por la autenticidad que conecta con la tradición francesa del *cinéma-verité*, se apoyaba asimismo en la "mirada levemente reflexiva, más descriptiva que analítica", que Quim Casas (5) atribuye a **El soplo al corazón**, en su empeño por recrear los ambientes en los que se desarrollan sus películas y, de una forma muy especial, en su trabajo con los actores. En el reparto de las tres películas de ficción que se incluyen en este período, la mayor parte de los actores, o bien son no profesionales o, en todo caso, provienen del mundo del teatro. Esto tenía la ventaja de que su desconocimiento de los mecanismos habituales de un rodaje les hacía menos dependientes de la cámara, al tiempo que obligaba a ésta a seguirles en lugar de someterles a rígidos controles espaciales. El propio Malle lo resume al hablar de su trabajo improvisado durante el rodaje de **Calcuta**: "Después he realizado varios filmes con niños o adolescentes y siempre me he esforzado en dejarles libertad para expresarse, dejarles la iniciativa en lugar de darles órdenes para extraer los momentos en los que se sentían liberados, en los que eran ellos mismos, porque esos instantes privilegiados siempre proporcionan en la pantalla una tonalidad totalmente diferente. Lo he conseguido en los documentales que he rodado después. Pero incluso en mis filmes de ficción he estado muy influido por lo que había



hecho en la India". En **El soplo al corazón** actores jóvenes, sin experiencia, se contraponen a los actores profesionales que interpretan los papeles de adultos. En **Lacombe Lucien** se mezclan los no profesionales (con el afortunado hallazgo del protagonista, Pierre Blaise, a la cabeza) con actores de teatro más o menos reconocidos. En **Black Moon**, los cuatro personajes protagonistas se reparten entre dos actores profesionales (Alexandra Stewart y Joe D'Allessandro), una actriz de teatro (Thérèse Giehse, que ya había intervenido en **Lacombe Lucien**) y la jovencísima Cathryn Harrison.

El soplo al corazón

Su vuelta de la India coincidió con unas fechas más que significativas. El 68 francés se hallaba en su apogeo y Malle jugó como tantos artistas e intelectuales de su país un papel más o menos activo. No es éste el lugar para analizar esta

actividad, pero sí habría que dejar breve constancia de un proyecto que no llegó a cuajar, pero que, sin duda, provenía de la agitación de aquellos meses y de su todavía reciente experiencia india. Junto al escritor y cineasta Pierre Kast (7) trabajó durante un tiempo en un proyecto titulado "La Machine", que debía describir una sociedad utópica aislada en un valle perdido de los Andes, que partía de la mezcla de elementos de la cultura precolumbina con otros llevados hasta allí por europeos que huían de su propia cultura. Finalmente ambos se dieron cuenta de que sería muy difícil construir una estructura dramática en un escenario tan poco dado a cualquier tipo de tensiones, por lo que abandonaron el proyecto.

Su siguiente película sería **El soplo al corazón**. No es casual que, tras una experiencia tan rica como la de sus trabajos en la India, Malle se enfrentase a una cierta crisis de

identidad que le llevó a interrogarse sobre su propio pasado. Aquí aparece con fuerza el tema del niño, o adolescente, que se enfrenta por primera vez con el mundo de los adultos. No era la primera incursión de Malle en este tema. Ya lo había hecho anteriormente, aunque en tono de comedia, en ese ejercicio caligráfico y parcialmente fallido que fue **Zazie en el metro** (1959), pero sería a partir de este film cuando se convertiría en tema casi recurrente en su cine: **Lacombe Lucien**, **Black Moon**, **La pequeña** (1978), **Adiós, muchachos...** El carácter autobiográfico de la película es indudable. Junto a los elementos ya citados hay otros, no por secundarios menos reveladores: el joven Malle fue iniciado en el sexo por sus hermanos de forma parecida (8); las discusiones políticas entre su padre y su hermano mayor eran algo habitual en casa, a veces bastante crispadas; durante su estancia en el balneario compartió,

LOUIS MALLE

como en el film, la habitación con su madre, aunque el hecho del incesto pertenece al terreno de la ficción. Hay otra escena autobiográfica en la película. Se trata de la de la confesión en la que el sacerdote acaricia las piernas de Laurent. Sin embargo, no pertenece en esta ocasión a la vida de Malle, sino a la de su colaborador Jean Claude Carrière. La película se divide claramente en dos partes. En la primera, Malle se ocupa de situar a Laurent en un contexto no sólo familiar, sino, como ya hemos dicho, socio-histórico concreto. Se trata de caracterizar progresivamente los diversos elementos que desembocarán, ya en la segunda parte, en el famoso incesto. El perfecto pulso narrativo del que Malle hace gala consigue que ese incesto no sea más que la conclusión más natural de una relación de mutua autodefensa entre madre e hijo. Aquella se siente desplazada en una clase que no es la suya y su desbordante sensualidad (espléndida en ese aspecto Lea Massari) no encuentra respuesta en un marido distante, unos hijos -los dos mayores- que ya se le escapan y un amante demasiado posesivo. Laurent es frágil, con una fragilidad que sólo encuentra cobijo en la enorme ternura de su madre. Si la secuencia del incesto supuso tal escándalo en su tiempo, fue, en gran medida, precisamente por eso. Rodada con exquisitez y una mesura indudable, lo que realmente debió de molestar tanto a la burguesía francesa fue la ausencia de violencia de cualquier tipo, la naturalidad con la que todo lleva a romper el tabú y la falta absoluta de culpabilización posterior (Malle pensó en un principio que Laurent se suicidaría, algo que afortunadamente deshechó), subrayada por la estruendosa risa, a coro, de

toda la familia en la secuencia final. Malle lanzaba una puya más a esa burguesía a la que, con evidente mala conciencia, pertenecía. La película tuvo amenazas de prohibición y, por supuesto, no recibió la más mínima ayuda del Estado, pero se estrenó finalmente y el escándalo consiguiente no impidió que se convirtiese en un éxito comercial.

Lacombe Lucien

A Louis Malle siempre le habían preocupado, desde diversos puntos de vista, temas como la traición, la delación y determinadas actuaciones violentas. Había mantenido numerosas conversaciones con Lucien Rebalet y Pierre Cousteau, que colaboraron con los nazis durante la Ocupación y acabaron siendo condenados a muerte por ello, algo de lo que les libró Jacques Cousteau, hermano del segundo, que contrariamente a ellos había luchado con la Resistencia. Siempre le habían permanecido opacas las razones por las que alguien podía llegar a un comportamiento como ése. En un viaje a Argelia, en los últimos momentos de la Guerra de Liberación, conoció a su vez a un francés al que durante su servicio militar en ese país le fue asignada la misión de obtener información de los detenidos, por supuesto mediante la tortura: *"Tenía un aspecto totalmente normal, un pequeño burgués bien educado... Se justificaba diciendo que era necesario que alguien hiciera ese trabajo"* (9). Posteriormente, durante una de sus frecuentes estancias en México, salió a la luz la formación que, desde la propia policía, se llevaba a cabo de grupos parapoliciales nutridos por delinquentes que provenían de barrios marginales. Estos grupos

operaban infiltrándose en las manifestaciones estudiantiles, que reprimían por los métodos más expeditivos, incluidas ráfagas de metralleta cuando era necesario. A Malle le entusiasmó la idea de rodar allí mismo una película sobre este tema. Es conocido que fue el propio Luis Buñuel quien le dijo que nunca se lo permitirían, como así ocurrió. Pensó incluso en retomar el tema desde el punto de vista de los soldados norteamericanos que cometieron las mayores atrocidades contra la población civil durante la guerra de Vietnam. Finalmente decidió que debía de abordar el tema desde una perspectiva histórica y cultural más próxima. Fue así como surgió la idea de realizar **Lacombe Lucien** y embarcarse con Modiano en las investigaciones ya citadas. Si una de las razones de tan exhaustiva investigación previa estaba en la consecución de la más amplia credibilidad posible para su historia, había otra no menos importante. Malle quería rehuir ante todo cualquier simplismo, como quería evitar el caer en un discurso demostrativo. Si algo tenía claro a la hora de abordar un personaje como Lucien Lacombe, era que éste debía de ser lo más contradictorio y oscuro posible. Sólo ese carácter contradictorio da, en efecto, a su personaje la consistencia necesaria. El desapasionamiento, incluso frialdad, en el que basa su puesta en escena está precisamente encaminado a conseguir ese objetivo. Lucien no es un monstruo. De hecho, el judío Horn, una de sus víctimas, le confiesa: *"Es curioso, no consigo odiarte del todo"*. Incluso, al comienzo de la película, intenta alistarse en el maquis y sólo por casualidad acaba siendo seducido por el poder que representan los habitantes del Hotel des Grottes. Lucien no



es en ningún momento consciente de una forma absoluta de lo que representa su toma de postura. Encargado de limpiar las habitaciones de un asilo de ancianos, mientras su padre es prisionero de los alemanes, su madre se ha convertido en la amante de su patrón. Pero Lucien no es el único. Entre el grupo de colaboracionistas no abundan precisamente los nazis convencidos: un antiguo policía corrupto, expulsado del cuerpo; un joven de ascendencia noble, aburrido, inútil y vividor; una actriz de tres al cuarto, que no se distingue por sus escrúpulos a la hora de lograr sus aspiraciones; un inmigrante negro de la Martinica; un ciclista retirado, que añora supuestas glorias pasadas... y, como colofón, las muchas denuncias de ciudadanos franceses que se acumulan en los despachos de la Gestapo. La radicalidad de su mirada sobre el fenómeno del colaboracionismo consiste en dejar de lado simplismos y juicios apasionados de valor, para plantear una cuestión tan dura como difícil de asimilar por la sociedad a la que va dirigida:

¿de verdad Francia, no ya en su conjunto, pero sí al menos en su mayoría, se enfrentó decididamente a la ocupación nazi? Esta postura fue la que le costó verse envuelto en una polémica tan gratuita como injusta. Fue acusado de justificar el colaboracionismo y de nadar entre dos aguas. La polémica que le perseguía desde **Les Amants** (1958), se había recrudecido con **El soplo al corazón** y, más tarde, volvería a golpearle en películas como **La pequeña** o **Herida** (1992), tomaba esta vez un cariz distinto. Malle defendió su derecho a lanzar cuestiones en lugar de respuestas.

El tema, ya adelantado, de la elección del reparto, resultó en este caso esencial. Junto a una serie de actores *amateurs*, Malle utilizó un buen número de gente de teatro. Los dos principales escenarios en los que se desarrolla la acción, aquéllos entre los que deambula el desorientado Lucien, son el Hotel des Grottes, sede de los franceses que colaboraban con la Gestapo, y el sórdido apartamento en el que sobreviven

el judío Albert Horn, su madre y su hija France. Espacios cerrados, casi escenarios, eran perfectos para actores más acostumbrados a las tablas que a la cámara. El actor sueco Holger Löwenadler, que aparte de su larga carrera teatral había ya trabajado con Bergman, da al personaje de Horn una densidad que desborda los límites iniciales de su papel. Algo parecido a Thérèse Giehse, la veterana actriz brechtiana que fabrica un personaje de una riqueza de matices insólita, sin apenas pronunciar una palabra. Si el reparto, en general, roza la perfección, donde realmente se produjo un encuentro afortunado fue en la elección del protagonista, Pierre Blaise. Éste era un leñador de diecisiete años, que había dejado sus estudios a los catorce. Nunca había visto una película y esa "virginidad", unida a un instinto fuera de lo común, cautivaron de inmediato a Malle: "*Tenía una cultura natural. Era un apasionado de la caza; hablaba de los pájaros, de los pájaros en determinadas estaciones, de cómo escon-*

LOUIS MALLE

derse para dispararles. Tenía una estrecha relación con la naturaleza, no sólo porque era un campesino, sino también porque había vivido dos años en el bosque. Bebía mucho y había en él una enorme violencia. Lo que me incomodaba de **Lacombe Lucien** era saber tan poco del personaje, porque se trataba de un ser procedente de un medio social opuesto al mío... Pierre Blaise me ayudó. Me fié de su instinto. Le observaba atentamente y me daba cuenta de cuándo estaba a disgusto en una réplica o una situación" (10). Blaise da consistencia a un personaje que quizás sin él hubiese resultado titubeante. Lo recreó, lo remodeló y consiguió que recayese sobre él gran parte de la credibilidad que necesitaba la película.

Si en aras de esa credibilidad Malle rodó toda la película con sonido grabado en directo, para la música volvió a echar mano de su pasión por el jazz. Mientras en **Ascensor para el cadalso** (1957) utilizó la música de Miles Davis y en **El soplo al corazón**, la de Charlie Parker y Sidney Bechet, para **Lacombe Lucien** el elegido fue Django Reinhardt. Una elección en absoluto gratuita, puesto que el guitarrista de origen gitano permaneció en París durante la Ocupación, componiendo una música de ciertos tintes melancólicos. En contraposición, la secuencia

inicial en la que Lucien atraviesa la campiña en su bicicleta, más alegre y esperanzadora, corresponde al período anterior, cuando en las filas de Reinhardt aún figuraba el violín de Stephan Grapelli y en la vida de Lucien todo era inocencia previa a su toma de partido. También como contrapunto, la música que ilustra la secuencia final, cargada de bucolismo, y que supone la imposible huida, aturdido, de Lucien, corresponde a uno de los temas de flautas de Bengala, grabado por su ingeniero de sonido Jean-Claude Laureux durante el viaje a la India.

De búsquedas y titubeos

Escándalos y polémicas aparte, tanto **El soplo al corazón** como **Lacombe Lucien** fueron dos éxitos, no sólo de crítica, sino también económicos. Esto permitió al inquieto Louis Malle embarcarse en sucesivos proyectos que no tenían precisamente la rentabilidad en taquilla como principal objetivo. **Humain, trop humain** (1972) y **Place de la République** (1972) deben mucho a su todavía relativamente reciente aventura hindú. De hecho, para ambas volvió a contar con Étienne Becker, hijo del cineasta Jacques Becker y especialista en cine documental, como cámara. La primera es un documental de setenta y cinco minutos roda-

do durante dos semanas en la fábrica de automóviles Citroën en Rennes. No hay comentarios, sólo los ruidos de la cadena de montaje, como fondo de un trabajo mecánico y deshumanizado. Planos largos, movimientos repetitivos, rostros cansados o ausentes. Salvando las diferencias técnicas y de sobreexplotación evidentes, resulta claro el paralelismo con la secuencia de **Calcuta** rodada en una fábrica de yute. Una fábrica vieja, y, como en aquella ocasión subraya la voz en *off*, poco competitiva pero en cuya filmación también se hacía hincapié en el automatismo y en el ruido ensordecedor, casi físico. Con **Place de la République** vuelve a la calle, aunque en este caso se trate de céntricas calles parisinas, a la gente, a sus miradas y reacciones. De nuevo sin ningún tipo de planificación previa y sin escamotear la presencia de la cámara, durante más de hora y media Malle no sólo recoge su imagen, sino que da la palabra a anónimos transeúntes. Ni que decir tiene que ninguna de las dos gozó de una exhibición regular.

En 1975 Malle vuelve a la ficción con **Black Moon**, un extraño ejercicio de estilo con ciertas reminiscencias surrealistas. En la génesis de esta insólita película se reúnen el intento de recrear sueños y asociaciones de ideas personales, el deseo de recrear en cine algo cercano a la escritura automática de los surrealistas, el homenaje a *Alicia en el país de las maravillas*, de Carroll, y la puesta en práctica de una propuesta que la actriz Thérèse Giehse le hizo durante el rodaje de **Lacombe Lucien**: hacer un film en el que no se hablase. De hecho toda la banda sonora de **Black Moon** fue añadida *a posteriori*. La acción se sitúa en un incierto futuro



Black Moon



durante una guerra con tintes apocalípticos entre hombres y mujeres. Una joven adolescente llega, huyendo de ella, a un viejo caserón, que no es otro que la casa del propio Malle en Lugagnac. Allí viven dos hermanos incestuosos y una especie de vieja bruja recluida en su cama. En esa casa y sus jardines se desarrolla la película. Malle llamó esta vez a Sven Nykvist para que se hiciera cargo de la fotografía. No quería que el sol apareciera ni una sola vez (de hecho tan sólo se intuye en una ocasión más allá de una ventana) y buscaba, por el contrario, una luz fría y plana. La luz del norte y los trabajos de Nykvist para Bergman eran sus referentes más claros. En esta casa de apariencia laberíntica, la "nueva Alicia" se ve sorprendida por una serie de imágenes entre irreales y oníricas, entre las que se mueve todo un bestiario particular que incluye desde un unicornio hasta una rata discutidora, pasando por un enorme cerdo, un "rebaño" de niños desnudos, una pequeña serpiente curiosa o un águila con vuelos de interior. Lo cierto es que, encomiables pretensiones apar-

te, **Black Moon** acaba por ser un film en ocasiones repetitivo y menos brillante de lo que su envoltorio podría aparentar, pero por momentos tan arriesgado como sugerente y siempre, dejando de nuevo la palabra al realizador, "un extraño viaje hasta los límites de ese medio de expresión que es el cine y, quizás, hasta mis propios límites" (11).

Sólo una breve mención para un cortometraje de algo menos de media hora, **Close Up** (1976), un encargo de la cadena francesa de televisión Antenne 2, que no es otra cosa que un retrato de la actriz Dominique Sanda, descubierta años antes por Robert Bresson en **Une femme douce** (1969) y que ya había trabajado con realizadores como Bertolucci, De Sica, Huston y Visconti, entre otros. Demasiados títulos a los que respondió con una nueva huida, esta vez al mismísimo centro del imperio cinematográfico.

NOTAS

1. French, Philip: *Conversations avec... Louis Malle*. Denoël (París). 1993.

2. *Ibidem*.

3. Montadora de películas como **Les Fils de l'eau** (1952), de Jean Rouch, **Las vacaciones del señor Hulot** (*Les Vacances de M. Hulot*, 1953) y **Mi tío** (*Mon Oncle*, 1958), de Jacques Tati y **El tambor de hojalata** (*Die Blechtrommel*, 1979), de Volker Schlöndorff, colaboró prácticamente en todos los filmes de Malle desde **Fuego fatuo** hasta **Crackers** (1983), ya en su etapa norteamericana.

4. Declaraciones recogidas en París por Octavi Martí. *El País*. 17 de mayo de 1995.

5. "Louis Malle: un autor que quiere ser artesano". *Dirigido por...*, número 157. Mayo, 1988.

6. *Op cit*. Nota 1.

7. Crítico de *Cahiers de Cinéma*, había comenzado su carrera en el cine como asistente de realizadores como Jean Gremillon, Preston Sturges y Jean Renoir. Como realizador siempre se mantuvo en un plano marginal dentro del cine francés.

8. Gila von Weitershausen, la actriz que interpreta a la prostituta encargada en la película de esa iniciación, fue la madre del primer hijo de Malle, nacido en México.

9. *Op. cit*. Nota 1.

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*.