

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Los padres terribles. Trayectorias singulares en el cine francés de la cuarta república

Autor/es:

Zumalde, Imanol; Zunzunegui, Santos

Citar como:

Zumalde, I.; Zunzunegui, S. (2005). Los padres terribles. Trayectorias singulares en el cine francés de la cuarta república. Nosferatu. Revista de cine.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41403>

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**



Un condenado a muerte se ha escapado

# Los padres terribles

*Trayectorias singulares en el cine francés  
de la Cuarta República*

*Imanol Zumalde Arregui  
Santos Zunzunegui Díez*

*Zinematografoari buruzko ikusmoldearen eta adierazpide filmikoaren arazoak, kontrakoa iruditu arren, gerraosteko zine frantsesaren kezka nagusi izan ziren. Eta horren arrastoa urte haietako zinemagintza frantsesaren irudi gailenen lanetan antzeman daiteke, Bresson, Cocteau, Tati, Rouquier, Melville edo Beckerren lanetan adibidez*

A veces, no siempre como reivindica por sistema la deconstrucción o pretende esa cinefilia afecta a las excentricidades de culto, lo relevante habita agazapado en los márgenes. Tal parece ser el caso del cine francés que vio la luz durante la Cuarta República, o quizá será mejor decir del variopinto corpus que configuran las películas producidas en el país vecino en el curso de ese periodo de borrón y cuenta nueva que va desde el fin de la ocupación alemana y la inmediata posguerra hasta la eclosión, en el año-meridiano de 1958-1959, de ese fenómeno genuinamente galo pero de resonancia internacional etiquetado como *Nouvelle Vague*. "El cine de la Cuarta República es pusilánime", afirma taxativo Jean-Pierre Jeancolas, que mantiene, salvo contadas excepciones, prudencial distancia de la realidad social en la que surge dándole la espalda, "es un cine de poder, consensual y centrista en su inmensa mayor parte". Otras lecturas, menos sensibles a los componentes ideológicos o a la presunta misión política que llevaría consigo el séptimo arte, han señalado, sin embargo, el hecho de que, a falta de un neorrealismo a la francesa que funcionase de aglutinante, una corte de realizadores, sumergidos hoy en el anonimato por la usura del tiempo, contribuyeron durante el periodo que nos ocupa a forjar una suerte de *cinéma du samedi soir* que acaparó la atención del público popular mimetizando el cine de género -con carácter preferente el *thriller* y el cine cómico- procedente del otro lado del Atlántico. Tendencia general en la que se injerta, sin mayores síntomas de rechazo, la práctica filmica de *qualité* de los viejos maestros que retornan a su país tras el interregno de la guerra (René Clair, Jean Renoir, Jean Duvivier) o de ciertos cineastas de personalidad que se reinventan a sí mismos tras la misma (Jean Grémillon, Sacha Guitry), así como la febril actividad profesional de otros que despuntan con la Liberación (Jean Delannoy, Claude Autant-Lara, René Clément, Christian-Jaque, Henri-Georges Clouzot) acaparando los focos de la escena cinematográfica gala con la búsqueda de declinaciones singulares del cine de género o la incansable adaptación de obras de toda laya extraídas del panteón literario francés.

Si unos atraen a la audiencia mayoritaria, los otros concitan asimismo el interés de la crítica y los festivales, de manera que consiguen, en comandita, insuflar nueva vida a una industria cinematográfica como la francesa que, tras un periodo de ostracismo, alcanza a demarcar las lindes de su propio territorio, pero sin llegar con ello a decantarse perfilando una idiosincrasia o cualidad distintiva. Porque, como afirma René Prédal, el problema del cine francés de la posguerra es su carencia de "espinas dorsales estéticas". Antes tuvo el realismo poético; en 1959 la *Nouvelle Vague*. Entre ambos, prosigue Prédal, la

definición de calidad francesa no designa un movimiento sino solamente un calificativo otorgado no sin cierto desprecio. ¿Cuáles son, en su defecto, los márgenes donde, a resguardo de los gustos y de la inapetente mirada de la mayoría, tiene su cobijo la trufa del cine francés de aquellos años?

La respuesta de urgencia dada por la crítica aduce que en ese perímetro trazado por la praxis filmica de aquellos cineastas que ya sea por la vía de la extrema formalización como Jean Cocteau, Robert Bresson y Jacques Tati, o por la frontalmente divergente hollada por Georges Rouquier (y, a su manera, el André Malraux que emerge tras el conflicto bélico como un modelo que nadie imitará) en pos de una suerte de "grado cero" del realismo cinematográfico, se rebelan contra el espíritu y la letra del cine de todos los días. Diagnóstico sumarísimo que esboza una caricatura excesivamente esquemática de la cuestión y que deja, al menos, dos cuestiones en el tintero: la primera, nodal, hace referencia a la irreconciliable diversidad que, dentro de su compartida y aparatosa excentricidad (léase el sustantivo en su acepción etimológica), manifiestan tanto el derrotero artístico cuanto las filmografías resultantes de los tres cineastas traídos a colación en primer lugar; la segunda, de no menor importancia, implica dejar (sin justificación plausible) fuera de foco la original propuesta de aquellos realizadores que, como Jacques Becker o el Jean-Pierre Melville de primera hora, e incluso Roger Leenhardt con las precisiones que serán apuntadas a su debido tiempo, encuentran un equilibrio no por precario menos interesante entre la estilización de unos y el realismo pretendido por los otros, o para ser más precisos incurren en opciones estilísticas próximas a ciertas soluciones plásticas formuladas por el trío recién aludido con la vista puesta en la consecución de un nuevo modelo de realismo. Las páginas que siguen no pretenden sino arrojar (más luz sobre estas cuestiones.

### Tres formas (filmicas) de decir Yo

Si hay un cineasta que sobresale en el periodo que nos ocupa ese es Robert Bresson. La entidad del artista nacido en Bromont-Lamothe, sin embargo, desborda no sólo ese contexto geo-histórico, sino que trasciende las lindes que separan el llamado séptimo arte del resto de las disciplinas artísticas. Quiere decirse que hablamos de uno de los cineastas más relevantes de la historia del cine (no sólo francés), y de uno de los artistas esenciales del siglo XX. Palabras mayores que es preciso argumentar.

La atípica e inclasificable filmografía de Robert Bresson, en efecto, se coloca más allá del cine, incluso en el sentido más inmediato de la expresión. Porque los trece largometrajes que consigue comple-

tar en cuarenta años de trabajo (los que van de 1943 a 1983) dan forma paulatina pero inexorablemente a un único impulso artístico: a la exigencia de "no-ser-cine". Singladura estética que, para mayor abundamiento, tiene su prolongación (porque fueron escritas en paralelo a sus filmes) (1), conceptualización transcineamatográfica y/o síntesis literaria en sus *Notes sur le cinématographe* (París, Gallimard, 1975). Este luminoso texto, admirable incluso por sus intrínsecas cualidades literarias, explicita verbalmente las insalvables distancias que sus películas marcan respecto al "teatro bastardo" o a la "reproducción fotográfica de un espectáculo" que veía en el cine. En contraposición, Bresson postula una suerte de "cinematógrafo" que vuelve al punto de origen y parte de cero (propósito de retorno a los orígenes, dicho entre paréntesis, evidenciado en la nomenclatura fundadora de los hermanos Lumière que hace suya). Impugnación radical sin parangón en la historia del cine que va cobrando cuerpo filmico en los años cuarenta a través de los dos largometrajes (2) que Bresson realizó durante la ocupación -**Les Anges du péché** (1943) y **Les Dames du Bois de Boulogne** (rodada, con numerosas interrupciones, durante la fase final de la guerra y estrenada tras la Liberación el 21 de septiembre de 1945)-, y que alcanza su estado de plena y definitiva operatividad en esa terna de filmes alumbrados en los años cincuenta -**El diario de un cura de campaña** (*Le Journal d'un curé de campagne*, 1951), **Un condenado a muerte se ha escapado** (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) y **Pickpocket** (1959)-.

El "cinematógrafo" de Bresson, dicho de forma sumaria, erradica toda tentación de realismo y las películas en las que encarna se convierte en el paradigma de los "cineastas que", según la afamada dicotomía propuesta por Andre Bazin, "creen en la imagen" por oposición a aquellos que "creen en la realidad". De hecho, en el marco de su singular "escritura con imágenes en movimiento y sonidos" lo importante son las relaciones trabadas entre esas imágenes y esos sonidos en el seno de la cadena audiovisual, en detrimento de la lógica narrativa para cuya nítida visualización el cine al uso invierte todos sus esfuerzos y los medios a su alcance. Así las cosas, actúa en dos fases (el "cinematógrafo" de Bresson es una máquina de dos tiempos): una primera, el rodaje en el que la cámara y la grabadora facilitan al cineasta un *stock* de imágenes y sonidos en los que "se registra lo real" (el valor concedido al azar en la fase de registro así como la búsqueda de imágenes planas e insignificantes cuyas propiedades icónicas estén "anestesiadas" preparan el terreno para el ulterior estadio creativo); a la que le sigue una segunda de montaje en la que se procede a la "puesta en serie" de esos bloques de realidad en bruto y en la que por medio de la "repetición" y la "fragmentación", eleva-

dos a procedimientos nucleares del "sistema Bresson", esas imágenes y sonidos establecen, como decimos, nuevos vínculos en fricción con las que les preceden y siguen.

De manera que todos los parámetros de la dramaturgia tradicional son desactivados e invertidos. Empezando por la "interpretación" de los "actores", conceptos ambos repudiados enfáticamente (si el calificativo fuera pertinente para el caso de Bresson). En el "cinematógrafo" no hay lugar para los actores, entendidos estos como sujetos que encarnan sucesivamente "a otro", sino para los "modelos", cuerpos singulares que no actúan ni representan rol dramático alguno, sino que llegados a un estadio de automatismo inconsciente vierten unos diálogos. La construcción de un "modelo" es una tarea ardua puesto que toda intención representativa ha de ser suprimida y extirpada de raíz la idea de actuación. No queda ahí la cosa, ya que la expresividad y dramatización en la que han sido formados los actores ha de ser igualmente evacuada hasta que su opacidad psicológica sea total y los diálogos terminen por convertirse en una sucesión de monólogos. Es del todo lógico, por consiguiente, que en aras a preservar esa limpidez cuasibehaviorista Bresson prescindiera de actores profesionales y recurriese a sujetos sin experien-



Robert Bresson

cia interpretativa, así como que (salvo contada excepción) no repitiera "modelo" de una película a otra.

La lógica narrativa de la dramaturgia clásica padece idéntico tratamiento (de choque) en manos de Bresson. Para empezar, el arsenal anecdótico de sus historias es reducido a su mínima expresión; las peripecias de sus películas carecen de núcleos fuertes, no hay escenas pivote ni momentos climáticos; se desdén, en fin, todo artificio compositivo en beneficio de la linealidad y el aplanado narrativo. Es más, en las historias del "cinematógrafo" de Bresson todo ocurre fruto del azar y al capricho del alea (en ningún caso bajo el control de los personajes) reduciendo a polvo la lógica causal perfectamente discernible, y no menos implacable, característica del relato tradicional. Por si no fuera suficiente, ese efecto de enrarecimiento de la lógica narrativa que producen los encadenamientos azarosos es potenciado por el recurso sistemático a la "elipsis", procedimiento o herramienta que "agujerea" el relato y cortocircuita las concatenaciones narrativas discernibles.

Si la arquitectura dramática de las historias *made in Bresson* contraviene punto por punto la lógica narrativa tradicional, otro tanto ocurre con su peculiar "puesta en imágenes" proyectada como reverso de la planificación clásica. Habida cuenta de que el cine de consumo gestiona la distancia y el punto de vista de los planos para orientar al espectador en su tarea de reconstruir un espacio de la diégesis racional y homogéneo asignando, de paso, a cada tamaño de plano un rol bien preciso en el avance de una intriga que se concibe en términos dramático/psicológicos, la planificación bressoniana, nacida bajo el signo de la fragmentación y sin responsabilidades contraídas con el devenir causal de una historia, opera con la escala de planos sin ningún criterio jerárquico de suerte que "cualquier plano funciona como un primer plano" o como una "imagen" antes que como un "plano". Lo que, reincidiendo en lo dicho, viene a suponer que en el "cinematógrafo" el conjunto de relaciones y vínculos plásticos establecidos entre esas imágenes en virtud del montaje acaparan el protagonismo omnímodo que en el cine ostenta el flujo discernible de la historia.



El sonido, para ir concluyendo esta precipitada semblanza (3), ocupa un lugar de privilegio entre los parámetros que rigen en el "sistema Bresson". Un sonido que, renunciando a la toma directa, es sometido a idéntico proceso de estilización que la banda de imagen con la que es equiparada a todos los efectos expresivos y con la que establece una singular dialéctica ora relevándola en sus tareas de significación ("lo destinado al ojo no debe repetir lo destinado al oído", reza uno de sus aforismos), ora alternándose en las mismas al dirigirse de manera alternativa a los dos sentidos. Sea como fuere, primero el aplanado y, posteriormente, el uso rítmico, repetitivo y fragmentado de (todos) los componentes sonoros (ruidos, música y voz de los "modelos") dota al "cinematógrafo" de un universo aural donde la idea de cine sonoro alcanza su concreción ontológica.

Pese a que el poeta interviene como dialoguista en **Les Dames du Bois de Bologne**, no existe ningún punto de contacto ni parangón posible entre la reformulación integral del cine que acomete Bresson y un universo fílmico como el de Jean Cocteau, que adecua y amolda los resortes expresivos del medio cinematográfico para hacerlo habitable a su persona. De hecho, Cocteau tampoco hace en puridad cine, sino que erige poemas cinematográficos en los que las estrategias estéticas y de significación se dirigen a su "inserción narcisista" en la misma materia del film. Hablamos, quede claro, de un gesto que trasciende la inscripción de su subjetividad, la puesta en evidencia de su acto de creación o la autoconciencia narrativa, para entrar de lleno en el terreno específico del "autorretrato fílmico". Más allá de las referencias intertextuales a sus obras literarias y dramáticas -algunas de las cuales, léase **L'Aigle à deux têtes** (1947) y **Les Parents terribles** (1948), lleva personalmente a la pantalla, o de *Les Enfants terribles*, novela suya que Jean-Pierre Melville adaptó en 1950 (**Los chicos terribles**)-, o de las recurrencias temáticas y estilísticas, mecanismos más o menos habituales en el cine de autor, la presencia física de su icono y de su voz -a veces de sus dibujos, véase el primer episodio de **Le Sang d'un poète** (1932), o incluso, como en el arranque de **Les Parents terribles** o de **Le Testament d'Orphée** (1959), de su caligrafía- se convierten en los procedimientos privilegiados mediante los que la figura de Cocteau se corporeiza físicamente en ese conglomerado singular donde los haya de películas que denotan esa suerte de estadio superlativo del cine de autor que podríamos denominar "cine narcisista".

La irreprimible "emergencia del yo" característica del cine según Cocteau alcanza su plenitud en el llamado ciclo órfico compuesto por **Le Sang d'un poète**, **Orfeo** (*Orphée*, 1950) y **Le Testament d'Orphée** o **Ne me demandez pas pourquoi**. El primer jalón,

que constituye su debú en el cine y surge en el mismo contexto artístico que **La edad de oro** (*L'Age d'or*, 1930) de Buñuel y Dalí (bajo el mecenazgo del vizconde de Noailles y sin propósito de rentabilidad económica como puro ejercicio de estilo), es un poema autobiográfico en imágenes (el tercer episodio, *La Bataille des boules de neige*, muestra un recuerdo infantil del poeta también reflejado en su novela *Les Enfants terribles*, publicada un año antes) que se abre con una breve obertura (apenas ocho planos) en la que Cocteau enmascarado anuncia el comienzo del film, y se sigue de un desarrollo en cuatro partes (y un epílogo) guiado por su voz en



*off*. Una vez más la voz de Cocteau hará las funciones de narrador en **Orfeo**, palabra personalmente proferida que, de manera similar al autor que abrió **Le Sang d'un poète**, sirve de guía al espectador en la introducción del film y que, en lo sucesivo, reaparece esporádicamente con novedades interesantes respecto a su precedente, dado que esa misma voz de particular timbre es la que verbaliza los mensajes provenientes de ese más allá, sin espacio ni tiempo,



que son vertidos en el mundo de los vivos por medio de los receptores de radio. Cuando la imposibilidad de hollar ese *no man's land* (y este es el tema central de la revisitación del mito clásico emprendida por el artista francés) se haga patente, el film revela al joven poeta muerto Cégeste (interpretado por Édouard Dermit) como emisor de esos mensajes; de manera que las manifiestas diferencias entre el timbre de la voz de Dermit y el de las intervenciones radiofónicas conducen a pensar que el único que habita en ese universo del "más allá" (suerte de *poet's land*) es el propio Cocteau, demiurgo creador y sumo poeta que hace posible el mundo de la narración. **Le Testament d'Orphée** no sólo es el último film de Cocteau y la clausura de su ciclo órfico, sino que, haciendo bueno el título y la identificación total entre el artista de carne y hueso y el personaje mitológico, se configura como un diálogo del poeta con su obra en forma de testamento artístico. Y este clima de máxima confidencialidad hace posible la equiparación entre el autor, el narrador y el personaje principal que en los precedentes filmicos no había sido debidamente clausurada, así como su integración en una única e indivisible figura corporeizada en el icono de Cocteau que, ya sin circunloquios ni mediaciones, encarna en la pantalla al personaje nodal del poeta.

Pero si esa faceta de *Ecce homo* filmico que acredita el corpus cinematográfico de Cocteau es interesante, no lo es menos el trabajo encaminado, sobre todo en **Orfeo**, probablemente su gran obra maestra, a plasmar en imágenes ese entorno o dimensión extraterritorial sin espacio ni tiempo que da acceso al lugar donde habita el poeta (trasunto, a su vez, de Cocteau, con lo que esta vertiente aporta generosamente al autorretrato que, de una película a otra, va perfeccionando el cineasta). Como ha sabido ver muy bien Juan Luis Sancho (4), **Orfeo** se caracteriza por "abordar una serie de problemas de representación vinculados a cómo representar dentro de la institución cinematográfica aquello que queda fuera de sus 'márgenes de representatividad'". Cocteau, en efecto, ensaya a poner en escena la "a-temporalidad" y la "a-espacialidad", o lo que es lo mismo trata de verter en imágenes un tiempo que no es el tiempo irreversible de duración intersubjetiva de nuestra inmediata experiencia sensible, y un espacio sin distancia ontológicamente distinto al euclidiano. Tarea que llevada a la práctica implica subvertir no ya la escritura clásica, sino la lógica referencial y los mecanismos de representación que el dispositivo espacio-temporal del cine ha consensuado en el curso de los años, lo que coloca a la praxis filmica de Cocteau literalmente "al otro lado", junto al "cinematógrafo"

de Bresson. Pero la sintonía entre ambos sólo es conceptual, dado que no existe nada más alejado del "cinematógrafo" que la "zona tras el espejo" de Cocteau.

**Orfeo** contrapone el "mundo de los vivos", puesto en imágenes según los criterios de referencialidad al uso y en el que es posible la orientación, y el "mundo de los muertos" al que no nos es dado acceder (la imposibilidad de representar la muerte deja de ser metafórica en el film de un Cocteau que apenas alcanza a esbozar sus aledaños). Entre ambos se intercala un espacio de tránsito o zona intermedia en el que habita el poeta Cégeste y en el que el espectador se adentra (atravesando "umbrales" como las vías del tren y los espejos) de la mano de Orfeo, cuando este muere. Pues bien, la inhóspita y fascinante cualidad visiva que en manos de Cocteau adquiere ese no-lugar/no-tiempo sin vinculación referencial ninguna y en el que el espectador se adentra sin mapa cognitivo, *strictu sensu* un "no-cine", es la gran contribución del poeta francés al séptimo arte. Cocteau, en suma, no cesó de avanzar en lo desconocido, de inventar el cine con relación a sí mismo mostrándose como quizá el único ejemplo (el otro es el Chaplin sonoro, pero esa es otra historia) de creador capaz de subordinar completamente el cine a lo que tenía que decir.

El caso de Jacques Tati no parece a primera vista equiparable a la manifiesta excentricidad que exhiben

las películas de Bresson y Cocteau. Procedente en línea recta del *music-hall* y del teatro de variedades, su filmografía hace suyos sin ambages los fundamentos del *burlesque* clásico del cine silente (la comicidad como motor dramático, personaje emblemático y recurrente en torno al que coagula su universo filmico, primacía de los componentes visuales en la generación de efectos humorísticos en detrimento de la palabra, etc.), razones que, unidas a su excepcional *vis* cómica, convirtieron a sus películas en un fenómeno de masas y a *Monsieur Hulot*, el personaje epicéntrico de sus filmes interpretado por el propio Tati, en un icono equiparable a Charlot o Pamplinas, sus indisimulados modelos. De hecho, su perfecta inserción en el cine de consumo galo, así como el mimetismo respecto a los cánones genéricos que semejan sus películas, entorpecen en cierto modo el escrutinio ecuánime de su intrépida filmografía eclipsando la sofisticada y vanguardista experimentación formal que, en ascendente secuencia, encierran sus cinco largometrajes.

Valga de ejemplo de la desorientación crítica respecto a la figura de Jacques Tati el de las lecturas en clave sociológica que han padecido sus películas. Para algunas de las cuales su filmografía funcionaría a modo de tratado sociológico sobre las costumbres contemporáneas del mundo occidental -**Las vacaciones del señor Hulot** (*Les Vacances de Monsieur Hulot* (1952)-, como radiografía de los "rituales de estío" de la burguesía francesa y su evolución bajo el



Las vacaciones del señor Hulot

impacto de los avances tecnológicos, en tanto que para otras se ocuparía de describir atentamente la transformación experimentada por Francia en estricta contemporaneidad con el devenir artístico de Tati desde el villorrio rural -**Día de fiesta** (*Jour de fête*, 1949)- hasta la megápolis a escala europea -**Tráfico** (*Traffic*, 1971)- pasando por el París de mediados de siglo en el que conviven precariamente las tecnologías domésticas de última hora con las comunidades de vecinos de toda la vida -**Mi tío** (*Mon oncle*, 1958)- y la populosa urbe de acero, plástico y cristal: **Playtime** (*Playtime*, 1967). Este enfoque socio-lógico ha dado, incluso, para detectar entre las cons-

**Día de fiesta**, hasta el mundo hipertecnificado de **Mi tío** y **Playtime** o la omnipresencia del automóvil en **Tráfico**.

El punto flaco de este tipo de abordaje no reside en un problema de infidelidad empírica, puesto que los filmes de Tati también hablan de esas cuestiones -como lo hacían sintomáticamente **The Electric House** (1922) de Buster Keaton o, casi en los mismos términos filmicos, **Tiempos modernos** (*Modern Times*, 1936) de Chaplin-, sino en el hecho de que sacándolo a la palestra no adquirimos ningún saber real novedoso acerca del complejo funciona-



tantes temáticas del cineasta francés la obsesión migratoria que caracteriza al hombre de la segunda mitad del siglo XX, el boceto a gran escala del devenir de los *media* en la sociedad contemporánea, y una crítica presuntamente severa a la deshumanización que entrañaría el demonio tecnológico de la automatización rampante puesta, al parecer, en la picota por su filmografía mediante esa metamorfosis que experimenta el universo tatiiano desde la bicicleta propulsada por François, el cartero protagonista de

miento de esa combinación ciertamente atípica de elecciones formales (anacrónico mutismo *de facto* de sus personajes junto a un uso cercano a la abstracción de los materiales figurativos que, como veremos, lo emparentan con las vanguardias artísticas de última hora) que tiene lugar en sus películas. Y lo que es más grave, se deja de lado lo esencial en Tati: la reformulación y puesta al día que emprende de las viejas fórmulas del *burlesque* de los orígenes, más en concreto de aquellas con las que el heroico Cha-

plin de la década de los años treinta se enfrentó a pecho descubierto al sonoro. Ese es el terreno en el que maniobran las películas de Tati. Porque si los componentes temáticos y argumentales de sus películas reflejan en caleidoscopio los cambios que experimenta la sociedad francesa de la segunda parte del siglo XX, los criterios de formalización filmica que los acogen describen una suerte de proceso paralelo de involución estética que, si la contradicción es posible, colocan a la plástica tatiiana entre las propuestas artísticas de vanguardia. Intentaremos explicarlo brevemente.

Estas cuestiones salen a la luz a condición de que observemos el cambio de registro que **Playtime**, su cuarto largometraje, supone respecto a sus tres precedentes empeñados en hacer acopio de las fórmulas canónicas del género para construir un hábitat filmico para el personaje de Hulot que serán desactivadas en la siguiente donde, sin ir más lejos, Hulot deja de ser su polo magnético. De suerte que el movimiento de repliegue que esta película emprende en el corpus filmico de Tati y, por elevación, en el universo genérico del *burlesque* en el que su trabajo se integra con total nitidez, le conduce hasta ese estadio preliminar al punto de inflexión que experimentó la obra de Chaplin cuando, haciendo de tripas corazón, dio en **El gran dictador** (*The Great Dictator*, 1940) sepultura a su personaje emblemático y, ya sin la interposición de la máscara de Charlot, rompió a hablar de

sí mismo. Idéntica conclusión (la de que existe un punto de encuentro plástico entre este conjunto de obras separadas por un abismo temporal y la autoría de muy distintos artistas) extraemos al comparar el trayecto estético de los personajes de Chaplin desde las catacumbas del cine silente hasta el más rutilante cine sonoro, y el calcadamente inverso (y aparentemente anacrónico) de los de Tati, que parte en el sonoro más convencional (advírtase que el François de **Día de fiesta**, el personaje que interpreta en su primer largometraje, no sólo habla a discreción sino que ostenta un recio acento de la región de Berry que lo identifica tanto como su peculiar bigote) y concluye en la afasia *de facto* que exhibe Hulot en **Playtime** y **Tráfico** tras un proceso mediante el que -de un film a otro- este va perdiendo progresivamente la facultad del habla.

En definitivas cuentas, la filmografía de Tati pone al día los soportes maestros de la planificación estándar del *burlesque* silente adaptándolos a las nuevas prestaciones que el artefacto cinematográfico adquiere en virtud de los avances tecnológicos: quedándonos con lo esencial, no podemos dejar de citar la importancia concedida al color en sus largometrajes (5), el prodigioso y sistemático (porque destierra el plano corto de su utillaje expresivo) empleo de la profundidad de campo posible merced a las mejoras en la óptica cinematográfica, el espectacular uso de los 70 mm. en **Playtime**, o el riquísimo universo



Playtime



sonoro de sus filmes resultante de la desactivación semántica del lenguaje verbal, del empleo de la voz según sus cualidades tímbricas y de un trabajo de orfebre en la pos-sincronización de toda suerte de sonidos (6). Ocurre, sin embargo, que ese *aggiornamento* plástico del género se acomete según unos principios formales que, empeñados en invertir los que Chaplin utilizó como parapeto contra el cine sonoro, terminan por rayar en el cine experimental. No es ninguna sorpresa, por lo tanto, que **Playtime**, film concebido a contrapelo de sus precedentes que no satisfizo en absoluto la "expectativa Hulot" que albergaba el público francés, se saldara con un fracaso comercial meridiano que llevó a la ruina a Spectra-Film, la productora de Tati. Tampoco ha de sorprender que, a la luz de lo que llevamos dicho, sostengamos que **Playtime**, amén de obra maestra sin paliativos del cine francés de todos los tiempos, constituya una piedra de toque en el arte de las imágenes en movimiento y los sonidos parangonable al "cinematógrafo" de Bresson: su gestación es coetánea a la de **Au hasard Balthazar** (1966) y **Mouchette** (1967) y el ciclo órfico de Cocteau.

#### Dos formas (filmicas) de decir Ello

En 1945 y 1946 caen, ambos con cierto retraso, dos asteroides sobre el cine francés: **L'Espoir** de André Malraux y **Farrebique** de Georges Rouquier. Veni-

dos de otro tiempo (y literalmente de otro espacio), su influencia sólo se dejará apreciar con efectos retardados en la década de los años sesenta cuando, en su afán por capturar la realidad con el artilugio filmico, el *cinéma-vérité* vuelva la mirada hacia estos filmes pioneros, insulares y sin continuidad (7).

Tras realizar algunos documentales de corte antropológico durante la ocupación -**Le Tonnelier** (1942) y **Le Charron** (1943) recogen testimonio de sendos oficios tradicionales-, en diciembre de 1944 Rouquier vuelve a Goutrens, el pueblo perdido en el Macizo Central francés donde transcurrió su infancia. Allí permanece las cuatro estaciones del año en el seno de una familia de granjeros tomando paciente muestra filmica de sus quehaceres diarios y cuitas domésticas, material que Rouquier selecciona y monta durante los siguientes nueve meses. Pese a no ser admitido por la sección oficial del Festival de Cannes de 1946, el film es galardonado con el gran premio de la Crítica internacional, más tarde recibe el gran premio del cine francés y será igualmente premiado en la Bienal de Venecia en 1948, dando fe de que la crítica especializada apreció en la película cualidades que pasaron desapercibidas para los realizadores franceses del momento, refractarios a las ásperas cualidades del film así como al nuevo horizonte que el diálogo directo con la realidad abría para el medio cinematográfico.

La potencia del film de Rouquier estriba en su desnudez. Despojamiento integral que afecta a todos los órdenes: para empezar, a una historia cuyo anecdotario dramático mana mansamente del manantial de la vida cotidiana de los improvisados protagonistas del film, sigue en su estructura y ritmo sostenidos por el curso de las estaciones, afecta a los diálogos que son vertidos por los propios paisanos la mayor parte de las veces sin premeditaciones ni guionización previa, e incide en una planificación límpida, rayana en transparencia, que refleja la actitud casi franciscana de contemplación con la que el cineasta se acerca a la aventura cotidiana de los granjeros. Con todo, Rouquier interviene puntualmente como cineasta en ese mundo que discurre al margen de su voluntad al inventar escenas como la del entierro del abuelo, ápice emocional del film, al montar escenas con extemporánea voluntad estetizante (hay que recordar las secuencias sobre el invierno y la primavera) o al rectificar esporádicamente las palabras de sus protagonistas, con lo que el documental social en estado puro es polinizado por un lirismo bucólico, y el crudo retrato de la porqueriza se transfigura (Bazin habla de "*transposición poética*") en un poema de inspiración virgiliana.

Directamente emparentado con **Nanuk, el esquimal** (*Nanook of the North*, 1922) o **Tabú** (*Tabu*, 1930),



de Flaherty, y *Las Hurdes / Tierra sin pan* (1932), de Buñuel, *Farrebique* está en otro hemisferio al del estrictamente coetáneo neorrealismo italiano con el que sólo mantiene un difuso parentesco gracias a *La terra trema* (1948), en la que Visconti aplicaría a la comunidad de pescadores sicilianos de Aci Trezza la misma receta fílmica que Rouquier ensaya con la de los granjeros de L'Auvergne. Todos ellos trascienden la negación del principio de la *Star*, así como la utilización indiferente de profesionales o actores eventuales que perpetra el neorrealismo transalpino para impugnar, en otros términos pero con idéntica radicalidad que Bresson, el concepto mismo de interpretación. Más que de cine sin actores, hablamos de "cine sin interpretación" donde el hombre y el personaje se con-funden a todos los efectos. Quizá sea esta la característica más descollante, pero no la única, del modelo de realismo cinematográfico encarnado por *Farrebique* que André Bazin veía opuesto, pero igualmente puro, al representado por *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles. En sus palabras: "*El primero alcanza la realidad en el objeto, el otro, en las estructuras de su representación. En Farrebique todo es verdad; en Kane todo ha sido reconstruido en el estudio, pero porque la profundidad de campo y la rigurosa composición de la imagen no podrían ser obtenidas en el exterior*" (8). En suma, la voluntad sistemática de no utilizar más que "materia prima natural" conduce a

Rouquier a perder terreno en el dominio de la perfección técnica ("*no se puede abrazar la realidad toda entera: siempre se le escapa por algún lado*", dirá el lúcido Bazin). Diagnóstico que, con las debidas matizaciones que pasamos a exponer, puede aplicarse al otro hito del realismo cinematográfico francés que vio la luz en ese momento histórico: *L'Espoir*, de Malraux.

Este film rodado fuera de Francia (en España) y varios años antes (entre 1938 y 1939) por un cineasta que no lo era y en condiciones de la mayor dificultad (en la Barcelona que está a punto de caer en las manos de Franco durante el conflicto fratricida español) sólo pudo ver la luz en una memorable sesión celebrada en noviembre de 1945 en el cine Panthéon del Barrio Latino, acompañada de otra joya cinematográfica que permanecía prohibida desde 1933: *Zéro de conduite*, de Jean Vigo. André Bazin saludará la emergencia de este "*genial film de amateur*" con el que el escritor francés no sólo esculpió una bella lápida para la II República española, sino que puso en práctica algunas de las que luego serían las estrategias de ese neorrealismo italiano cuya influencia se haría notar en el cine francés una generación más tarde: borrado de los niveles entre la ficción y el documental; combinación de actores profesionales con otros que nunca se habían puesto delante de una cámara; reactualización de la vocación política del cinematógrafo. Por otra parte, el cine de

Malraux (también Bazin lo señaló con agudeza) supone una de las mayores emergencias del estilo como una de esas cualidades cada vez más raras en el cine. Rodada y montada con la libertad que Malraux extraía del hecho de no ser un profesional del cine y, por tanto, verse obligado a inventarlo en cada plano, **Sierra de Teruel** (este es su verdadero título aunque en el cine francés se conozca como **L'Espoir**) maneja con la desenvoltura del que afronta sin prejuicios la creación cinematográfica la "elipsis", la "comparación" y la "metáfora" como figuras retóricas decisivas. De nuevo corresponde a Bazin el haber visto con nitidez la aportación del film: "*Por el relato el cine es un arte de la elipsis, pero, en tanto que reproducción plástica de la realidad, el cine es un arte de la metáfora virtual*". Hasta el punto de que puede decirse que la influencia de André Malraux sobre la *Nouvelle Vague* no sólo tiene que ver con el hecho de que fuese el creador del sistema económico (el adelanto de taquilla) que iba a favorecer su eclosión. En un sentido más profundo la lección de **L'Espoir** se haría notar más de treinta años después de su factura real a través de la interiorización, por parte de los nuevos cineastas, de las lecciones de libertad creativa e invención estilística que la película atesora.

### Tres formas (fílmicas) de conjugar Ello en primera persona del singular

Como proponíamos al comienzo de este escrito, en los márgenes del cine francés de la Cuarta República es posible discernir un ramillete de realizadores que mantienen una por prudente no menos provechosa equidistancia entre los dos polos que vienen definidos por la estilización extrema de Tati, Cocteau o Bresson y la no menos radical fórmula de realismo *a la manera* de Rouquier y Malraux. El caso de Jacques Becker es quizá el que mejor se ajusta a este perfil, así como al del cineasta que cobrando impulso en el realismo -denominado poético- del cine francés de la preguerra consigue malearlo adaptándolo a sus necesidades hasta conseguir la cuadratura del círculo, que implica hacer cine de autor en el seno del cine comercial. De hecho, en sus películas de los años cincuenta conviven en porcentaje variable las marcas de un artista incapaz de facturar una obra anónima y el *savoir faire* de un profesional que no sólo se debe a ese público que hará rentable la inversión financiera de sus productores, sino que para ello hace suyas a su manera (y ahí radica fundamentalmente la ingerencia autoral de Becker) las pautas del cine de género y el *star system*. Los datos son elocuentes en ese sentido: tocó casi todos los palos genéricos -cine negro (**Touchez pas au grisbi**, 1954)-, cine cómico -**Ali Baba y los cuarenta ladrones** (*Ali Baba et les quarante voleurs*, 1954)-, cine histórico -**París, bajos fondos** (*Casque d'or*, 1952)-, melodrama -**Rue de l'Estrapade** (1953)-, el

L'Espoir



biopic -**Los amantes de Montparnasse** (*Montparnasse 19*, 1958)-, etcétera, y por sus manos pasaron algunas de las más rutilantes estrellas del firmamento francés (Jean Gabin, Gérard Philipe, Louis Jourdan, Robert Lamoureux, Simone Signoret e incluso Fernandel, astro italiano de proyección internacional). Según René Prédal (9), Becker respeta todas las reglas del cine francés de la época salvo una, la del guión de hierro ("*Cinéaste plus qu'écrivain, Becker évacue la tare numéro un du cinéma national: son caractère littéraire*"). Pero son datos, como decimos, que han de ser puestos en perspectiva para entenderlos en su justo término.

La figura de Becker tampoco escapa a los malentendidos y las reducciones de la crítica. Formado bajo la égida de Jean Renoir, con el que trabajó como colaborador (estatus superior al de mero asistente) durante más de 12 años, no falta quien no puede dejar de verlo como una prolongación más o menos afortunada del cine que *Le Patron*, apelativo con el que Godard rendía tributo a Renoir, realizó antes de que la guerra le arrojara al exilio hollywoodiense. El propio Georges Sadoul considera a **Goupi Mains Rouges** (1943) y **Falbalas** (1945), las dos últimas de las tres que Becker dirigió durante la Ocupación, la continuación natural de la filmografía de Renoir anterior a 1940 que, tomada en su conjunto, esbozaría un gran fresco en el que se escribe la historia social de la Francia de los años treinta. Más atinado se manifiesta, sin embargo, Prédal al denunciar el exceso que implica hablar de filiación entre ambos cineastas y, sobre todo, al contraponer el saber desordenado e infuso de Renoir con la precisa arquitectura tanto dramática como de puesta en escena de Becker. Pese a compartir ideas similares sobre la vida, la historia y la gente, prosigue Prédal, no miran de la misma manera: Becker captura las gentes mientras que Renoir, las relaciones que les unen o separan.

En su crítica tras el estreno de **Rue de l'Estrapade**, André Bazin (10) denuncia el malentendido suscitado por las películas que Becker dirigió en la inmediata posguerra entre quienes las consideraron como *une manière de néo-réalisme français*. Contemporáneo de la revelación del cine italiano, **Se escapó la suerte** (*Antoine et Antoinette*, 1947), film que cuenta las desventuras de una pareja formada por un obrero tipográfico y una dependienta de gran almacén residente en un barrio popular parisino, marca en efecto distancias siderales respecto a los daguerrotipos sin (apenas) retoques de la Italia posbélica de Rossellini o De Sica. Más allá de la extracción social de sus protagonistas, la comparación es del todo punto imposible, no tanto porque la situación socioeconómica de París no era equiparable a la de Milán, Roma o Nápoles, cuanto porque la mirada es cualitativamente distinta. Sólo basta con apreciar el papel que la herramienta de trabajo de la bicicleta cumple en el engranaje dramático de este film y en **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, 1948), de De Sica y Zavattini: si la ruptura accidental de la misma es inmediatamente subsanada en la francesa, su desaparición irreversible es padecida como un cataclismo que lleva al honrado protagonista de la italiana al robo (y a la detención presenciada por su hijo), metáfora lacerante del estado en el que vivía la clase obrera de la Italia del momento. A ello hay que unir que el acontecimiento que funciona como equiparable hecatom-

be en la francesa sea la pérdida por parte de Antoine de un boleto premiado de lotería (mejor dicho de los 800.000 francos que vale al cambio), y sobre todo el hecho de que, como reverso en *happy-end* de la transalpina, una vez recuperado la pareja protagonista se haga con la moto *sidecar* que colma todos sus anhelos. No se hicieron, lógicamente, esperar las críticas desde posiciones marxistas denunciando el artificio de la condición obrera de los héroes del film de Becker. Reproche justo, según Bazin, puesto que su posterior **Rendez-vous de juillet** (1949), crónica de un grupo de jóvenes de mayor estatus social sumergidos en la vorágine artística del *Quartier Latin* de 1945, demuestra que Becker conoce mejor el *Faubourg Saint-Honoré* que los barrios obreros. Pero ahí no está la cuestión, atina Bazin de nuevo, habida cuenta de que **Se escapó la suerte** no procede del neorrealismo sino de la comedia americana, de la misma manera que sus películas de género de los años cincuenta harán cuentas tanto con la tradición teatral y novelística francesa como con Hollywood.

Otro lugar común que se cierne sobre la figura de Becker nos describe al cineasta como justo medio, heredero de una tradición (la del realismo de preguerra) y encarnación única de un estado del cine francés a medio camino entre los excesos naturalistas de un Clouzot o del tándem Carné-Prévert, y la evasión



Los amantes de Montparnasse

más o menos pirotécnica de Cocteau o L'Herbier; práctica filmica situada asimismo en tierra de nadie por su desmarque tanto de aquellos que buscan refugiarse en las intrigas del pasado (Autant-Lara, Carné-Prévert) como de quienes practican un repliegue sobre sí mismos (Bresson, Cocteau). Esta idea del cineasta que marca distancias respecto a tirios y troyanos hace justicia a la realidad de sus filmes, pero ha de ser inmediatamente rectificada con la advertencia de que Becker no es arquetipo ni sinécdoque de ninguna tendencia, sino singularidad en acto. Personalidad inasequible a clasificaciones estereotipadas ni a generalizaciones de manual que queda patente en la evolución descrita por su filmografía, cuya mejor muestra la encontramos en sus dos grandes obras maestras: **París, bajos fondos** y **La evasión** (*Le Trou*, 1960).

La huella de Renoir en **París, bajos fondos** es palpable desde el trasunto de su peripecia en la que se refracta, sometida a las previsibles variaciones, la melodía dramática de **Le Crime de Monsieur Lange** (1936), film que, como es sabido, en principio iba a

dirigir Becker -aquí es un humilde carpintero quien se toma la justicia por su mano matando al emblema del mal (en Becker un mafioso de los bajos fondos, en Renoir, Prévert y Castanyer un capitalista sin escrúpulos propietario de una imprenta) mientras que en la precedente era un dibujante de tiras cómicas de éxito quien hacía lo propio- (11), hasta en el trazo de las escenas de romería en las que uno no sabe si asiste a la puesta en hora de **Nana** (1926) o al ensayo general de la inmediatamente posterior **French Cancan** (*French Cancan*, 1955) de Renoir, pasando por el homenaje directo a **Una partida de campo** (*Une partie de campagne*, 1936) que suponen la escena campestre al borde del río que abre el film y las que ponen en luminiscentes imágenes el idilio de la pareja protagonista en su exilio en Joinville, así como por la reedición del mundo del hampa parisino de **Los bajos fondos** (*Les Bas fonds*, 1936) que emprende el film en su totalidad. **La evasión** es su antípoda, un film cuasi bressoniano (*Pickpocket* fue sintomáticamente realizado el mismo año) tanto por el diseño argumental de la anécdota (muy semejante a la de la reciente **Un condenado a muerte se ha escapado**) y por su sa-



La evasión



crificio de la intriga (el film es una crónica desapasionada de la construcción de un agujero por el que pretenden huir unos presos), cuanto por la enfática renuncia al *star system* que conlleva el recurso a actores no profesionales (Michel Constantín, Philippe Leroy y Marc Michel recibieron bautismo filmico en esta película). La prematura muerte de Becker a principios de 1960 en plena eclosión de la *Nouvelle Vague* cercenó no sólo una de las filmografías más interesantes del cine francés, sino sobre todo el desarrollo lógico, a tenor del derrotero de sus últimas películas, de una evolución estética con el mismo horizonte de expectativas que ese cine moderno que comienza a germinar en el inmediato presente.

El caso de Jean-Pierre Melville es bien distinto, diríamos que el inverso al de Becker toda vez que echa a andar a contrapelo de todo lo que se hace en la segunda mitad de la década de los años cuarenta en Francia, a lo que le sigue el voluntario confinamiento en el espacio genérico del *thriller* emprendido con creciente virtuosismo por su filmografía posterior hasta cuajar en dos o tres *films noir* antológicos sacados a la palestra a finales de los años sesenta -**El silencio de un hombre** (*Le Samourai*, 1967)- y principios de los años setenta: **Círculo rojo** (*Le Cercle rouge*, 1970) y **Crónica negra** (*Un flic*, 1972).

Melville procede de la cinefilia y de la adoración del cine *made in Hollywood*. Luego de combatir en la resistencia durante la guerra, en noviembre de 1945 crea su productora (Melville Productions), realiza un cortometraje de fogueo -**24 Heures de la vie d'un clown** (1946)- y rueda en 27 días y un presupuesto de 6 millones de francos (cuando el costo medio de un largometraje era de 50 millones) que no da para adquirir los derechos de la novela original de Vercors que adapta (publicada bajo la ocupación el 20 de febrero de 1942), la sorprendente **Le Silence de la mer** (1947). Una vez finiquitada, Melville se presenta con la película bajo el brazo ante el anciano tipógrafo-diseñador y fundador en el seno de la Resistencia de las Éditions de Minuit, quien a la vista del resultado le dará todas sus bendiciones. Dado que Melville filmó sin autorización de rodaje y que ninguno de sus colaboradores ostentaba filiación profesional, la posproducción y los trámites de regularización se alargaron más de lo previsto retrasando su estreno comercial hasta abril de 1949.

Al dictado de la novela de Vercors (y como se verá el trabajo de adaptación acometido por Melville parece empeñado en hacer honor a la expresión), la película pone en imágenes (y sonidos, sobre todo verbales) la guerra incruenta entre Werner von Ebrennac,

teniente nazi alojado por azar en una casa de un pequeño pueblo francés ocupado por los alemanes, y el anciano y su joven sobrina que hacen las veces de involuntarios anfitriones del invasor. Como muestra de rechazo los propietarios de la casa niegan la palabra y la mirada al indeseable inquilino, silencio sepulcral al que el alemán responde con un interminable monólogo, deshojado en el curso de las noches al calor del hogar, gracias al que va revelando a su impertérrita audiencia sus inquietudes culturales y políticas y en el que sale progresivamente a escena un ser de extremada sensibilidad, refinada cultura y una perspectiva política de una candidez incompatible con el nazismo real. Transcurren seis meses en ese limbo hasta que, con la llegada de la primavera, un viaje a París en el que traba conocimiento de las actividades de sus correligionarios en territorio ocupado (su amigo de la juventud le habla sin tapujos sobre Treblinka) le abre los ojos a la cruda realidad. El *shock* es tal que pide de inmediato su traslado al frente, que le es concedido. Sólo al final, cuando afirma que *"todo lo que dije en seis meses deben de olvidarlo"* y se despida, la sobrina le dirigirá la mirada (dos enfáticos y luminosos primerísimos planos de la muchacha dan fe del cambio de estado) y le espetará un *"adiós"* en el que se pone de manifiesto un amor largamente incubado.

**Le Silence de la mer** suscita extrañeza en el espectador, incluso hoy en día. Sensación de extrañamiento causada fundamentalmente por el minimalismo de la línea argumental pero que se ve incrementado por la unidad claustrofóbica de espacio (las escenas de exteriores son excepción y salvo la escapada a París y unas ensoñaciones al hilo de los paseos campestres con su novia relatados por el alemán, prácticamente todas las escenas transcurren en la sala de la casa), la sucesión, a golpe de fundido a negro, de escenas análogas en su disposición plástica, y por la capacidad de Melville y sus colaboradores a la hora de hacer de la necesidad virtud (la escasez de medios les obligó a rodar esas escenas con iluminación precaria y sin maquillaje). Todo ello da lugar a un relato espartano hasta límites temerarios que desbroza y aclara el terreno para poner en escena lo esencial: el diálogo íntimo que mantiene con una obra escrita, que se hace presente (imagen y sonido) en el azaroso curso de este film que a cada paso parece abocado al naufragio.

Es así que la máxima inversión artística de Melville reside en la gestión de las voces, ámbito en el que alcanza cotas de sofisticación inesperadas en el marco de un film tan áspero y adusto: empezando por su "concepción polifónica" en la que la voz en *off* del narrador y la de los personajes (del alemán sobre todo, pero también del anciano anfitrión) se enhebran cediéndose la palabra e incluso superponiéndose en una especie de "fundido encadenado sonoro"

digno del cine experimental; al que no le andan a la zaga los inauditos *duetos* ejecutados al alimón por la narración verbal y la puesta en imágenes de lo verbalizado en el que la primera siempre tiene, nunca mejor dicho, la última palabra. Privilegio concedido a la palabra como gesto de tributo a una escritura singular que se resume en esa imagen (que vale por todas las palabras) que clausura el film en la que, tras oír a la voz narradora decir lo propio, la página final de la novela de Vercors irrumpe en el encuadre en el que ahora leemos *"dehors luisait au travers de la brume un pâle soleil, il me semblait qu'il faisait très froid. Octobre 1941"*. Lo que resulta de todo punto sorprendente es que este tipo de florilegios, redundancias, vivificantes interferencias e intromisiones de la voz del narrador con respecto a la banda de imágenes, en el que se anticipan algunas opciones del Bresson de madurez, tienen lugar en una ópera prima realizada casi a tientas en la más inclemente intemperie industrial.

La singular gestión de la voz en *off* reaparece, confirmándose como marca autoral, en los siguientes filmes de Melville: **Los chicos terribles**, adaptación de la novela homónima de Cocteau, y **Bob le flambeur** (1955), su primer y magnífico *film noir* (12). En el primero la omnipresencia de la voz narradora va más allá del gesto de homenaje y subordinación al texto fuente para transfigurarse en huella mediante la que Cocteau, que como en sus propios filmes asume las tareas de locución, se corporeiza en el film. Pese a acreditar, sobre todo en su primera parte en la que los hermanos protagonistas comparten angosta habitación, una plástica claustrofóbica directamente procedente de **Le Silence de la mer**, **Los chicos terribles** de Melville está inevitablemente imbuido en el universo Cocteau, al punto de contener algunas soluciones visuales (ralentizaciones en marcha atrás para visualizar pasajes oníricos o los paseos noctámbulos de Paul, por ejemplo) que el propio poeta ampliará pocos meses después (13) para poner en imágenes la zona intermedia en **Orfeo**. **Bob le flambeur** supone un rotundo cambio de registro en la filmografía de Melville y el encuentro con el género en el que en lo sucesivo se desenvolverá como pez en el agua. Si la herencia de los clásicos hollywoodienses del género es patente -el amanecer en Montmartre con el que arranca el film se inspira a todas luces en el de **La jungla de asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950), de John Huston-, no resulta menor la huella de **Touchez pas au grisbi**, film con el que el año precedente Becker ahorma el género a sus necesidades (14). Con todo, la voz narradora en *off* sigue cumpliendo tareas de excelencia en este film a pesar de que, quizá por la improcedencia del gesto de homenaje habida cuenta que en este caso el soporte literario es obra del propio Melville, su presencia es menos abrasiva que en sus antecedentes filmicos. Sea como fuere, tras lanzar el film la voz narradora se

mantiene agazapada hasta que en el tramo final, coincidiendo con la preparación y, sobre todo, la comisión del golpe frustrado al casino de Joinville, que es prácticamente cronometrada por sus intervenciones, la narración verbal coge las riendas del relato. Pero no fue esto lo que llamó la atención de los jóvenes cachorros, que a no tardar dieron el paso a la realización alumbrando la *Nouvelle Vague* y que tomaron a Melville como a uno de sus escasos referentes franceses, sino el ambiente fríamente entrañable de ese hampa de *bistrot* de andar por casa, el flemático escepticismo de su protagonista, el retrato en blanco y negro esencial del Pigalle parisino, y ante todo una escritura filmica vigorosa urdida a base de bruscos fundidos a negro, encadenados vertiginosos y cortinillas a todo pasto. El rastro de **Bob** es indeleble en **Al final de la escapada** (*À Bout de souffle*, 1959), en el que Jean-Luc Godard certifica su deuda otorgando un papelillo al propio Melville, en **Al anochecer** (*Juste avant la nuit*, 1971), de Claude Chabrol, o en **La mujer de al lado** (*La Femme d'à côté*, 1981), de François Truffaut.

Si Melville es uno de los contados cineastas franceses que los impetuosos directores de la *Nouvelle Vague* salvan de la pira a la que arrojan a sus predecesores, Roger Leenhardt destaca por ejercer, junto André Bazin y quizá también Henri Langlois, de su instigador intelectual y/o padre espiritual. Nacido en 1903, licenciado en filosofía, Leenhardt es uno de los escritores cinematográficos capitales que desplegó su actividad crítica en *Esprit* y *L'Écran française*, así

como autor, amén de algunos cortometrajes -*Naissance du cinéma* (1946), *Côte d'Azur* (1948), etc.-, de dos filmes de largo metraje producidos en un arco temporal de quince años: **Les Dernières vacances** (1947) y **Le Rendez-vous de minuit** (1961).

El primero de ellos, que narra con pasmosa cadencia una historia de amor infantil entre primos en paralelo al fin de la propiedad (el dominio de Thorignes a punto de ser adquirido por una empresa hotelera) que acoge por generaciones las vacaciones estivales de una familia burguesa francesa, se coloca en la misma órbita estética que **Le Silence de la mer**, de Melville, con el que guarda significativas concomitancias más allá de la coincidencia temporal en la gestación de ambos y del hecho de que constituyan sendos filmes de debutante. En efecto, casi sin historia y con ausencia de intriga, el de Leenhardt también fluye morosamente con poco caudal narrativo, y como el de Melville cuaja bajo el signo de la preeminencia de lo literario y la claridad pristina del relato ("*J'ai vraiment fait Les Dernières vacances comme on écrit un roman*", declaró Leenhardt); ambos, en fin, cifran sus méritos en esas "*qualités presque invisibles*" que Bazin apreciaba en el film de Leenhardt. La memorable crítica que Bazin dedicó al debut cinematográfico de su correligionario y amigo, aparecida en el púlpito compartido de *Esprit* (julio de 1948) (15), señala claramente el ámbito de juego de este film que, como **La regla del juego** (*La Règle du jeu*; J. Renoir, 1939), **Ciudadano Kane** o **L'Espoir**, es un "*film de estilo, no de técnica*". Por-



Los chicos terribles

que hablamos de una película sumamente imperfecta, con faltas imperdonables de *découpage*, tachonado de errores de *raccord* donde las transiciones se suceden al margen de los cánones. De forma análoga al "cinematógrafo" de Bresson, el film de Leenhardt usa las distancias y ejecuta los cambios de plano no por su rendimiento narrativo o descriptivo, sino para mostrar que tiene lugar un movimiento de lo concreto a lo abstracto, de manera que el plano largo no concurre para mejor mostrar el lugar dramático en el que tiene lugar la escena, sino como grado superior o escala final de abstracción. Así las cosas, los cambios de plano adolecen de ligazón, las costuras quedan al descubierto, la continuidad y la transparencia se desbaratan, las piezas del mecano no casan. Todo lo cual, según Bazin, sirve para mostrar "*l'état naissant du style, le contact direct avec l'invention de la forme*".

Ese estado de (re)nacimiento y vuelta a la semilla, presentido de plurales maneras y vertido en molde filmico en formas aún más diferentes por Bresson, Cocteau, Tati, Rouquier o Leenhardt, fue entre otros factores el disparador de la *Nouvelle Vague*. Es imposible dejar de lado varios hechos que certifican que, a finales de la década de los cincuenta, el testigo del cine francés estaba a punto de pasar de una generación a otra y que los jóvenes radicales elegían, como lo han hecho sin excepción las nuevas generaciones que en el mundo han sido, con toda claridad su filiación. Es Truffaut recibiendo los parabienes del Festival de Cannes bajo el manto protector de un Jean Cocteau que presidía el jurado de la edición de 1959. Es Godard, dando el papel del novelista rumano Parvulesco a un Jean-Pierre Melville, entrevistado en el aeropuerto de Orly por Jean Seberg en su trascendental **Al final de la escapada**. Es, por supuesto, la coincidencia en el tiempo y en las calles del verano parisino del rodaje de dos películas de los cineastas que más y mejor representan lo que de excéntrico pudo tener un cierto cine de la Cuarta República, de un lado, y de desenfado vanguardista el de la emergente *Nouvelle Vague*, de otro: en los aledaños de la Gare de Lyon, Bresson compone las peripecias de Michel, el carterista, mientras que en el barrio de los Campos Elíseos, Godard escruta las andanzas de otro Michel que en lugar de encontrar la gracia al final de su "*drôle de chemin*" se daría de bruces con esa nada que decía preferir a la tristeza.

## NOTAS

1. Mayoritariamente entre 1950 y 1958, con una continuación escrita entre 1960 y 1974.

2. Previamente Bresson rodó en 1934 **Affaires publiques**, un mediometraje (hoy se conservan 25 minutos) durante muchos años supuestamente perdido hasta que a finales de 1986 una copia incompleta fue encontrada en la *Cinématique Française*.

3. Una relación más detallada de los resortes expresivos del cine de Bresson y de su puesta en práctica filmica está disponible en Santos Zunzunegui, *Robert Bresson*, Madrid, Cátedra, 2001.

4. Juan Luis Sancho Rodríguez, *Una tinta de luz. La poesía cinematográfica de Jean Cocteau*, tesis doctoral inédita, págs. 130-158.

5. A este respecto es preciso advertir que sus largometrajes en blanco y negro, **Las vacaciones del señor Hulot** e incluso la anterior **Día de fiesta**, que experimentó con el sistema Keller-Dorian, lo que le convierte *de facto* en el primer film francés de importancia filmado en color, fueron concebidos a todo color y que problemas técnicos propiciaron su estreno comercial en blanco y negro.

6. Valga el dato de que Tati empleara un año en concebir la frondosa banda sonora de **Playtime**.

7. Si en el caso de Malraux se debió a los compromisos políticos y al interés preferente por el medio literario, problemas ajenos a su voluntad impidieron a Rouquier dar continuidad a su film en otro que reflejara, una década más tarde, el impacto que la introducción de la electricidad supuso en el *modus vivendi* de la comunidad rural de **Farrebique**. Sólo pudo hacerlo casi cuarenta años más tarde en **Biquefarre** (1984).

8. André Bazin, "**La terra trema**", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 466.

9. René Prédal, *Le Cinéma français depuis 1945*, París, Nathan, 1991, pág. 56.

10. André Bazin, *Le Cinéma française de la Libération a la Nouvelle Vague (1945-1958)*, París, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1983, págs. 45-51.

11. La gran discrepancia entre uno y otro la marca el final, habida cuenta que donde el film de Renoir indultaba, por mediación de un improvisado tribunal popular, al autor del crimen, el de Becker concluye con el aguijotamiento de su análogo.

12. Entre ambos se encuentra **Quand tu liras cette lettre** (1953), film que ni escribió, ni adaptó, ni produjo, cuya realización aceptó forzado por la mala acogida de crítica y público cosechada por **Los chicos terribles**.

13. Ambas películas son de 1950: **Los chicos terribles** se estrena el 23 de marzo en tanto que **Orfeo** el 29 de septiembre.

14. Las concomitancias entre sendos filmes se aprecian sobre todo en la caracterización de sus personajes centrales (un gánster antaño de altos vuelos, respetado por todos, pero venido a menos por la edad como centro axial de la historia, viejo amigo de armas que le acompaña en el último golpe, chica casquivana cuya indiscreción manda al traste el plan...) y en la disposición general de la anécdota (último golpe con el que la vieja gloria del hampa quiere retirarse de una vez por todas, golpe fracasado, muerte de ayudante preciado...).

15. Este texto fue recogido póstumamente en André Bazin, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, págs. 149-155.