

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
René Clément. En la nave de los malditos

Autor/es:
La Torre, José M^a

Citar como:
La Torre, JM. (2005). René Clément. En la nave de los malditos. Nosferatu.
Revista de cine. (48):156-161.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41410>

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

René Clément

En la nave de los malditos

José María Latorre

Frantziako Erresistentziako kide aktiboa, René Clémentek dokumentalaren eta fikzioaren artean dagoen pelikula batekin hasiera eman zion bere karrerari. Pelikulak, La Bataille du rail-ek, Okupazioan zehar trenbideko langileek bete zuten zeregina errebindikatzen zuen. Bere ondorengo karrerak kutsu eklektikoagoa hartu zuen, bertan Patricia Highsmithen nobelen egokitzapen onenetako bat nabarmentzen den arren: Plein soleil.

Prólogo que podría servir de epílogo

"El grave error de la Nouvelle Vague fue intentar volver anticuado el sistema de producción que había permitido, p. ej., a Autant-Lara hacer un film como Douce. Con ese pretexto, de un día para otro fueron 'excomulgados' realizadores como Delannoy o Autant Lara" (Alexandre Astruc).

"Más tarde amé a cineastas a los que en aquella época había subvalorado, como René Clément y Autant-Lara" (Claude Chabrol).

"Para ocupar el terreno, los de la N. V. hicieron una limpieza loca de los realizadores de la generación que los había precedido... Hubo una movilización contra Duvivier, Delannoy, Le Chanois... No se podía criticar con tanta fuerza y maldad como hicieron si no era para tomar el puesto de los desacreditados" (Jacques Deray).

"Todos iban contra el pobre Delannoy. ¿Pero Delannoy era tan malo? Para tomar el poder es preciso dejar limpia la plaza... Es el viejo diktat revolucio-



nario: es preciso destruir la sociedad para crear una nueva. Es un absurdo total, porque nunca se construyen nuevas sociedades, siempre se construye sobre sociedades que existen" (Costa-Gavras).

"Estoy convencidísimo de que los de la N. V. han hecho filmes menos bellos que los cineastas a los que masacraron. Nunca han superado a Clouzot, Clément, Duvivier, Autant-Lara" (Claude Lelouch).

"No es que antes no hubiera buenos cineastas, basta citar a Bresson, Becker, Clouzot, Autant-Lara. En Cahiers... escribieron cosas terribles, los dejaron de verdad tirados en el polvo, fue una cosa indigna" (Louis Malle).

"Me gustaban mucho los cineastas franceses anteriores, pero en aquella época no hacían buenas películas, aparte de René Clément, que rodó *A pleno sol*, que no es de la N. V., y yo adoraba" (Claude Miller).

"La N. V. fue un movimiento beneficioso pero demasiado castrador: pusieron en la picota a gente que no lo merecía" (Edouard Molinaro).

"Había un desprecio y una insolencia con respecto al 'cine de papá' que superaban los límites" (Volker Schlöndorff).

"La violencia y la injusticia de algunos de los puntos de vista de François Truffaut en sus artículos contra el 'cine de papá' eran cosas a las que no podía aproximarme, no era mi estilo ni mi carácter" (Alain Resnais).

"Creo que en los Cahiers... hicieron daño personal a muchos realizadores, porque intentaron, y lo consiguieron, no considerar a una serie de cineastas sólo porque no pertenecían al clan de los amigos. Únicamente existía ese clan y todos los que no eran de él iban fuera, eran malos directores, en particular todos los viejos" (Alain Robbe-Grillet).

Suele suceder, si bien, lamentablemente, hay excepciones: el paso del tiempo es un buen justiciero. Años después de la toma del poder del cine francés a manos de eso que se dio en etiquetar como *Nouvelle Vague*, muchos de sus integrantes han reconocido por fin lo injusto de su proceder con respecto al cine de la generación precedente (mejor dicho, al cine realizado por quienes no pertenecían a su clan: esto puede ser aplicable a todos los tiempos y a todos los ámbitos, incluida hoy mismo la literatura; créanme, sé bien lo que digo). El poder no deslumbra: ciega tanto como la vanidad (aunque a veces los clanes de conspiradores tienen entre ellos mismos al testigo de cargo de su infamia: su propia obra). Si se repasa la

lista de la producción francesa entre 1945 y 1960 sorprende encontrar en ella una buena cantidad de excelentes o interesantes filmes que fueron menospreciados o silenciados por las intrigas de los llamados "jóvenes turcos": títulos de René Clément, Claude Autant-Lara, Julien Duvivier, Henri-Georges Clouzot, Marcel Carné, Jean Delannoy, André Cayatte, Christian-Jaque, Henri Decoin... Uno de los cineastas que en aquella época ofreció mayor cantidad de filmes dignos de atención fue René Clément.

Tras las huellas de René Clément

Si bien el paisaje vital de René Clément abarca desde 1913 hasta 1996, y su paisaje laboral desde 1934 hasta 1975, su época más brillante como cineasta (la que interesa aquí) comienza en 1945, con *La Bataille du rail*, y acaba en 1959 con *A pleno sol* (*Plein soleil*), que es, con *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*; A. Hitchcock, 1951), el mejor film rodado a partir de una novela de Patricia Highsmith. Su actividad cinematográfica hasta *La Bataille du rail* se reparte entre trabajos de ayudante de fotografía y dirección y realizador de cortometrajes documentales, entre los que figuran *La Grande chartreuse* (1937), *Arabie interdite* (1938), *Paris la nuit* (1938) y *Ceux du rail* (1942), el cual guarda cierta relación con el que sería su debut como director de largometrajes (al parecer, trabajó durante un tiempo como *gagman* para Jacques Tati: casi un chiste negro, dado el amor que los miembros de la *Nouvelle Vague* profesaban a este en contraposición a su desdén por Clément). Esa labor como documentalista marcó sus primeras películas y permite entender su elección del realismo, más todavía si se tiene en cuenta que surgieron precisamente en la época en que el neorealismo italiano cosechaba sus mayores éxitos críticos. Así las cosas, se puede afirmar que la obra de Clément se divide, dentro de la época que me ocupa, en dos fases: en la primera, que abarca hasta *Gervaise* (1955), el cineasta es fiel a su elección del realismo; la segunda, de carácter más internacional y naturaleza más ecléctica, cuenta con la excelente *Barrage contre le Pacifique* (o *La diga sul Pacifico*: es una coproducción con Italia, 1958) y con la citada *A pleno sol*.

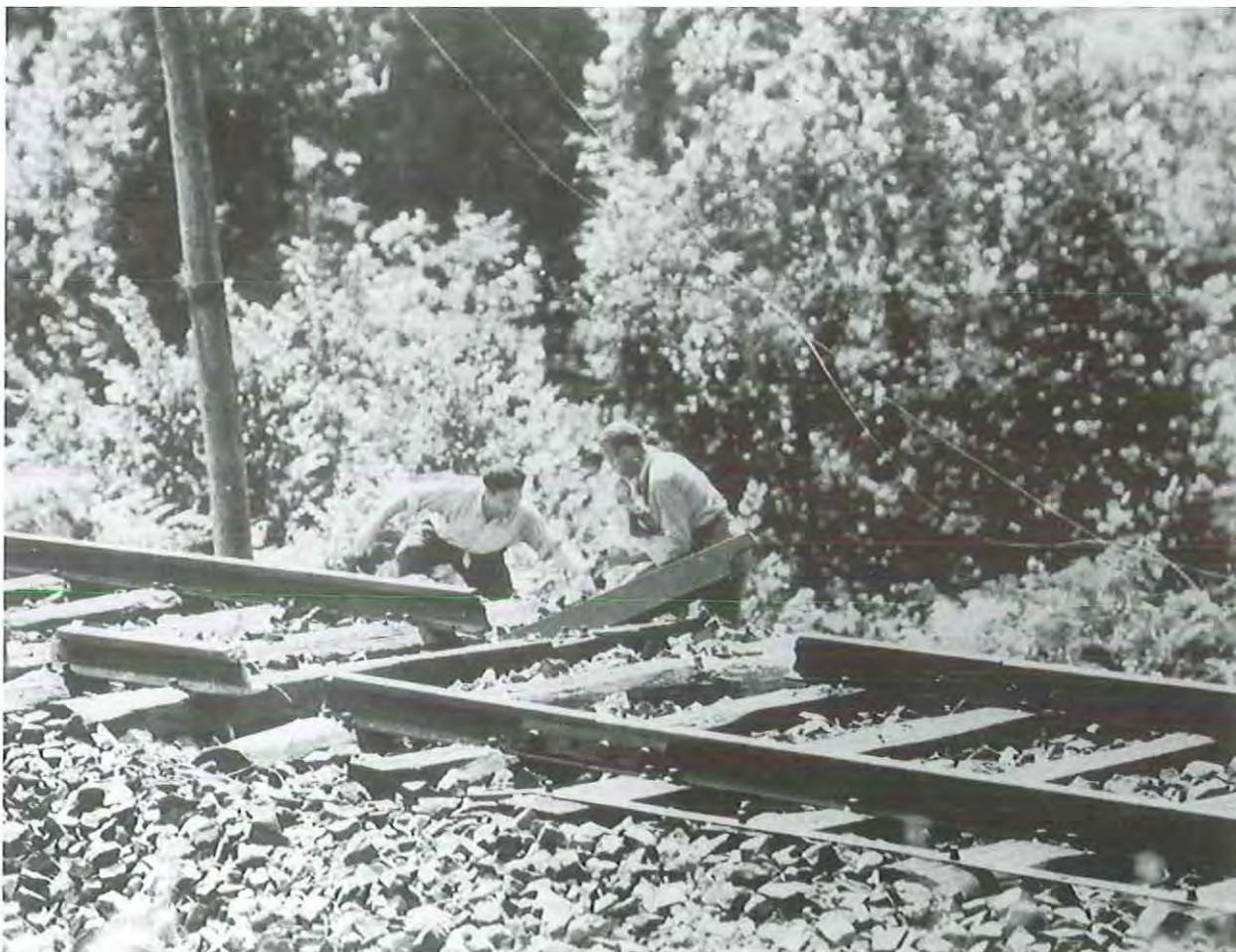
En principio, *La Bataille du rail*, quizá la primera película importante sobre la Resistencia francesa, fue un corto titulado *Résistance fer*, en el que Clément explicaba qué aportaron a esa lucha los trabajadores del ferrocarril. Cuentan las leyendas que los propios productores del corto, después de haberlo visto, sugirieron a Clément y al director de fotografía, Henri Alekan, convertirlo en un largometraje; manteniendo ese cortometraje, el realizador, con la ayuda de Colette Audry, añadió una segunda parte de ficción en la que, como en algunos filmes italianos

de esa época, los actores profesionales se mezclaron en el reparto con los aficionados. En la estructura narrativa de **La Bataille du rail** figura en lugar destacado la tentativa de los trabajadores del ferrocarril francés de sabotear un tren alemán cargado de municiones que se dirige a Normandía, y el relato, en el que lo documental convive armónicamente con lo narrativo, comienza en la Ocupación para concluir en los días de la Francia liberada, incluyendo algunos testimonios de miembros de la Resistencia. No se crea, sin embargo, que el interés de René Clément por el realismo le hizo descuidar el tratamiento formal; al contrario, el film muestra ya a un cineasta inventivo, lleno de recursos expresivos y muy interesado por la música (una característica que no lo abandonaría en el resto de su obra): es justamente famoso el momento en que los alemanes fusilan a seis rehenes franceses, cuya emotividad se potencia con la introducción del silbido de la locomotora de un tren en la banda de sonido, como un recuerdo de la actitud combativa de los trabajadores *du rail*, tan activos a la hora de efectuar sabotajes.

Tres pasos por el realismo

Después de **La Bataille du rail** Clément rodó **Le Père tranquille** (1946, codirigido por Noël-Noël, de nuevo sobre el tema de la Resistencia), **Les Maudits**

(1947), **Demasiado tarde** (*Au-delà des grilles / Le mura di Malapaga*, 1949) y **Le Chateau de verre** (1950), a los que siguieron tres de sus filmes más famosos, necesarios para entender mejor su peculiar concepción del realismo cinematográfico, cada vez más teñido de novelesco. Los tres coinciden en ser adaptaciones literarias: una popular novela de François Boyer en **Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*, 1951), a la que Clément es fiel incluso en su ausencia de excesos dramáticos; en **Monsieur Ripois** (1954), una novela de Louis Hémon que desconozco; en **Gervaise** (1955), de Émile Zola (dadas las preferencias de Clément en esa época, no es extraño que su cine pasara en alguna ocasión por las páginas del autor de *Nana*). En **Juegos prohibidos**, Clément regresa al paisaje de la Segunda Guerra Mundial de la mano de Paulette (Brigitte Fossey) y Michel (Georges Poujouly), dos niños a quienes el azar une en un mísero pueblo tras la muerte de los padres de la niña durante un bombardeo, cuando los tres huían de París formando parte de una caravana de fugitivos. La familia Dolle protege a la huérfana, en especial el pequeño Michel, quien mantiene con ella una relación sobre la cual pesa la idea obsesiva de la muerte, hasta que el padre decide entregarla a los gendarmes con objeto de que la Cruz Roja se haga cargo de ella. La muerte está presente desde la primera secuencia, el bombardeo: en los cadáveres de



La Bataille du rail



los padres, en el abrazo de la niña a su perro muerto, en la siniestra imagen del caballo desbocado que tira de un carro vacío, en el joven Georges Dolle que agoniza y muere a consecuencia de la cox de un caballo, en la atmósfera fúnebre que se instala en casa de los Dolle, en el funeral de Georges y en su entierro y, sobre todo, en la insistencia de Paulette en que su perro no esté solo en la tumba que ella y Michel han improvisado en un viejo molino, para lo cual crean en él un pequeño cementerio para animales adornado con cruces robadas... El soplo trágico de la muerte choca con la ingenuidad de los niños, sin dejar de ser una presencia obsesiva, fruto del ambiente en el que viven, lo cual permite dar salida a un soterrado discurso sobre el miedo, la soledad, el desamparo y el desconcierto ante la vida (cuando los niños roban las cruces y las transportan al molino con una carretilla, lo hacen con el fondo visual de un bombardeo lejano). Paralelamente, Clément ofrece un testimonio nada idílico sobre la dura existencia de los campesinos, tan intenso que casi se hace notar en el film el olor del heno y los corrales. El film aún crece en intensidad en las escenas finales: el enfrentamiento de padre e hijo ante los gendarmes resume espléndidamente dos formas antagónicas de ver el mundo (el gesto de Michel arrojando al agua las cruces después de la traición paterna es una de las más contundentes muestras que ha dado el cine a propósito de la rebelión infantil ante la mentira de los adultos); y la panorámica que, en plano general,

sigue a la asustada Paulette en la sala de la Cruz Roja llena de desconocidos mientras llama a Michel, primero, y a su madre, después, es un hermoso cierre para el relato.

En **Monsieur Ripois** se trata de un francés residente en Londres, Ripois (Gérard Philipe), que, atraído por una amiga de su esposa, trata de seducirla, para lo cual le cuenta lo que ha sido su vida y llega al extremo de simular un suicidio con el fin de conmovirla. Clément conserva en este film, para el cual contó con la colaboración de Raymond Queneau en los diálogos, residuos de su época como documentalista, patentes en su mirada sobre la vida callejera londinense, la auténtica protagonista de una película que, según Yves Boisset, "*es un drama interior del que el propio personaje no es consciente*": los paseantes aparecen sin saber que estaban siendo filmados, porque Clément hizo ocultar la cámara con intención de conseguir el mayor realismo posible. En cuanto a **Gervaise**, se trata de un film injustamente olvidado (tanto o más que **Monsieur Ripois** o la posterior, y magnífica, **Barrage contre le Pacifique**). Basado en *La taberna*, de Zola, el film, aunque no alcanza las alturas de crueldad de la novela (Zola abandona a Gervaise dentro de un ataúd, muerta "*de miseria, de suciedad y de las fatigas de su podrida existencia*", después de que los vecinos la encuentren "*ya verde, en su nicho*", mientras que Clément

y sus guionistas, Jean Aurenche y Pierre Bost, la dejan sentada a la mesa de una taberna, empeñada ya en su proceso de autodestrucción que, en el libro, hará decir a Lorilleux: "*reventó de embrutecimiento*"), es merecedor de mayor reconocimiento del que disfruta actualmente. Es cierto que la película se toma muchas libertades con respecto al libro de Zola (entre ellas, el hecho de estar narrada en primera persona con la voz de Gervaise: el escritor interpuso distancia entre él y sus personajes), si bien, como suele decirse, su espíritu está presente: en la sordidez del ambiente y de los personajes (es preciso destacar la escena en la lavandería popular), en lo sombrío de su atmósfera, en los apuntes sobre el descontento obrero... El final recuerda el de **Juegos prohibidos**: Nana, la hija que Gervaise (María Schell) ha tenido con Coupeau (François Périer), ve a su madre alcoholizada y recorre la taberna mirando con desconcierto a todos los parroquianos, sola. **Gervaise**, y con él Clément, arrastra la fama de ser un film académico, pero a un cineasta capaz de rodar una escena como la del herrero y Gervaise durante la fiesta popular, con tal sentido de atracción entre dos personas, entre dos cuerpos, se le puede llamar cualquier cosa menos académico. Raymond Queneau debió de percibirlo mejor que nadie, pues volvió a colaborar con él en **Gervaise**, esta vez como letrista de las canciones.

De Indochina a Italia

Un dique contra el Pacífico, novela de Marguerite Duras publicada en el año 1950, se desarrolla en la Indochina francesa, el escenario de la infancia y la adolescencia de la escritora. Sus personajes principales, los hermanos Joseph y Suzanne, viven en míseras condiciones con su madre en una casa de madera, situada en la zona más pobre del país, protegida del mar por unos frágiles diques construidos con troncos de mangle; el mayor deseo de ambos jóvenes es marcharse de ese lugar, pero la madre se niega a vender la casa aun cuando recibe una oferta por parte del hijo de "*un riquísimo especulador cuya fortuna constituía un modelo de riqueza colonial*". Duras construyó, jugando a la ambivalencia con el título (el dique es tanto el que separa la casa familiar del mar como la madre que resiste a los embates del exterior), y con una transparencia narrativa que con el paso del tiempo llegó a convertir en fórmula, una novela cuyo paisaje físico y humano está tratado con profunda crueldad. Ni la madre, empachada de lecturas de Pierre Loti (con su peculiar idea del exotismo), ni sus dos hijos, ni la fauna humana que los rodea, hecha de especuladores y aprovechados, salen bien parados del tratamiento novelesco, ni, menos todavía, el paisaje en el que viven: el mísero *bungalow* familiar, los arrozales, la bulliciosa ciudad ("*igual que en las demás ciudades coloniales, había dos ciudades en una: la blanca y la otra; y dentro*

de la ciudad blanca había también diferencias"), con sus coches, sus perfumerías, sus estancos americanos, sus tranvías (que sólo utilizan los indígenas y la "*plebe blanca de los barrios bajos*"), sus parterres de flores y su contraste entre el oropel de los hoteles de lujo, con camareros vestidos de esmoquin, y la mugre de los miserables. En 1956, René Clément rodó una brillante adaptación de la novela a partir de un guión escrito por él mismo con Irwin Shaw, Diego Fabbri e Ivo Perilli, cuya fidelidad al texto original (la crueldad en el tratamiento de ambientes y personajes: sólo el final está dulcificado) juega a favor del interés del film, realizado por la magnífica fotografía de Otello Martelli, la bella música de Nino Rota y la destacada interpretación del conjunto del reparto. Clément recrea una Indochina cerrada, asfixiante, sin relación con el exotismo de bazar a lo Pierre Loti, en la que los días de la juventud, el ensueño y el deseo se funden en el mismo espacio con los de la vejez, la decadencia física y la muerte, recubiertos ambos con una capa de suciedad física y moral: no hay ningún encuadre complaciente con los personajes ni con el paisaje: esta es, probablemente, la película que ha mirado la tierra tailandesa de forma menos "turística", que ahuyenta tanto la nostalgia como la sensualidad y acentúa el hecho de que todos los personajes viven en perpetuo estado de desconcierto: la madre (Jo Van Fleet) aferrada a la tierra con la intensidad y el sentimiento posesivo de los granjeros de Caldwell o de O'Neill, e incapaz de comprender el ansia de libertad de sus hijos; Joseph (Anthony Perkins), que se debate entre su deseo de liberación, sus ataduras sentimentales con respecto a su hermana -Suzanne (Silvana Mangano)- y su madre enferma y la vida de lujo que le ofrece una madura millonaria (Alida Valli); Suzanne, asediada sexualmente por el hijo -Albert (Nehemiah Persoff)- del especulador que quiere comprar la casa y las tierras... De acuerdo con el carácter obsesivo de los personajes, Clément confiere a las imágenes una cadencia visual claramente deudora de los efectos de iteración de la música indonesia (una frase sonora que es repetida continuamente, sin variaciones, y suscita una sugestión obsesiva en los oídos occidentales).

El siguiente film de René Clément, **A pleno sol**, se desarrolla en Italia y sus personajes viajan mucho: se mueven por tierra y por mar, pasan la noche en la romana Vía Veneto y amanecen en la soleada Mongibello, se desplazan a Nápoles y a Taormina, viven pendientes de los horarios de trenes; y nunca lo hacen por placer, aunque en algún momento parezca que alguno de ellos sí: el viaje no es más que la proyección de su vacío o atormentado interior, o una necesidad para alcanzar sus objetivos. Parafraseando a Borges cuando escribió sobre Chesterton, diría que en **A pleno sol**, para mí el mejor film de Clément, no hay ni una sola secuencia que no con-

tenga una felicidad para el espectador, ni un solo plano en el que no esté presente la fisicidad -el sol ardiente, el contacto con el agua del mar, la apretura de los mercados populares, los esfuerzos físicos de Ripley (Alain Delon), su pugna contra el mar-. La densidad narrativa alcanzada por Clément se refuerza con la extraordinaria fotografía de Henri Decae y la belleza de la música de Nino Rota, gracias a la cual el film alcanza un tono casi operístico, sobre todo en su parte final. Rebasado ya con creces el espacio previsto, me gustaría destacar dos escenas modélicas: después del asesinato del americano Freddy a manos de Ripley, este se encuentra solo con el cadáver en el piso romano y de vez en cuando se asoma a la ventana (unas niñas juegan en el exterior, mostradas en picado) mientras come con avidez el pollo que le ha comprado la portera de la casa; el contraste entre la violencia del crimen, inmediatamente anterior, y la ingenua tranquilidad que se desprende del juego infantil está magníficamente expresada por la limpieza de la planificación y por el hermoso estudio para piano escrito por Rota: una meditada y feliz asincronía digna de **El padrino** (*The Godfather*, 1972); el otro momento destacable es la forma narrativo-musical con que se soluciona la aceptación de Ripley por parte de Marge (Marie Laforet), sirviéndose de la guitarra de la joven y de la *nenie* que esta solía cantar para Philippe (Maurice Ronet).

Epílogo que podría servir de prólogo

Si tuviera que definir a René Clément por los filmes que rodó hasta los años sesenta, diría que era un humanista preocupado por la situación política y social generada por la Segunda Guerra Mundial, y, por lo tanto, un amante de la libertad y cantor de las personas oprimidas, que vio en el realismo la mejor

forma de dar salida a sus opiniones éticas y a sus elecciones estéticas, y que, a medida que su obra iba evolucionando, supo enriquecerla con un toque novelesco fruto de su vasta cultura. Encontró en la literatura y en la música un gran refuerzo a su trabajo, y supo tanto rodearse de excelentes colaboradores (cito, entre otros, aparte de actores y actrices como Gérard Philipe, François Périer, Michèle Morgan, Natasha Parry, Valerie Hobson, Jean Gabin, Jean Marais, Silvana Mangano, Anthony Perkins o Jo Van Fleet, a Raymond Queneau, Henri Alekan, Georges Auric, Diego Fabbri, Otello Martelli, Andrés Segovia, Henri Decae y, en especial, Nino Rota, con quien intentaría seguir colaborando después de **Barrage contre le Pacifique** y **A pleno sol**, tentativa que no consiguió fructificar por el deseo expreso del compositor de ir reduciendo lo más posible sus trabajos cinematográficos a partir de los primeros años sesenta: resulta llamativa la lista de filmes que rechazó). Como cierre de este artículo aproximativo a Clément me gustaría llamar la atención sobre algunas cosas de su cine: su incuestionable logro de unir el documento y la ficción en **La Bataille du rail**; la densidad melodramática de **Demasiado tarde**; su habilidad como director de actores, patente incluso en aquellos filmes en los que intervinieron no profesionales o niños en papeles protagonistas (**La Bataille du rail**, **Juegos prohibidos**); su delicadeza y su tono íntimo, confidencial, en el tratamiento de una infancia sobre la que pesan la muerte o la degeneración de los adultos (**Juegos prohibidos**, **Gervaise**); saber elegir buenas novelas a la hora de rodar adaptaciones (*La taberna*, *Un dique contra el Pacífico*, *El talento de Ripley*); poner el mayor cuidado en las bandas sonoras de sus películas, recurriendo a grandes compositores (**Gervaise**, **Barrage contre le Pacifique**, **A pleno sol**) y adaptadores (**Juegos prohibidos**).



A pleno sol