

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Renacimiento con final abierto

Autor/es:
Aldarondo, Ricardo

Citar como:
Aldarondo, R. (1996). Renacimiento con final abierto. Nosferatu. Revista de cine. (21):74-79.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40978>

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:





Renacimiento con final abierto

Ricardo Aldarondo

Se puede ver la última etapa de la carrera de Louis Malle como un punto y aparte que viene a reiniciar su cine para retomar de otro modo algunas de sus constantes, con el poso de todo lo aprendido, hasta dejar una puerta abierta con **Vania en la calle 42** (1994), que viene a ser el final perfecto para alguien que basó su cine en imponerse en cada ocasión un reto distinto al anterior. En las cuatro películas que realizó a partir de su regreso a Francia tras el documental **And the Pursuit of Happiness** (1986) se encuentran algunas de las pistas habituales en su cine. Persiste la voluntad del cambio constante de estilo: las

cuatro son muy distintas, y el hecho de que tras una película tan reconocida internacionalmente como **Adiós, muchachos** (1987) hiciera algo tan poco acomodado y escasamente vendible como **Milou en mayo** (1989), indica que seguía sin tenerle miedo al salto al vacío; con el acercamiento a terrenos más comerciales de **Herida** (1992) y la posterior apuesta por la austeridad extrema de **Vania en la calle 42** se resumía en esa última etapa su ya demostrada huida del encasillamiento. Asumen también los referentes históricos habituales en su cine en **Adiós, muchachos** y **Milou en mayo**, cargadas asimismo de referencias a la infancia ya presen-

tes en las miradas de **Zazie en el metro** (1959), **El soplo al corazón** (1971) o **Lacombe Lucien** (1974), y de un carácter autobiográfico que fortalece el reencuentro con su país tras la etapa americana. En **Herida** (que le llevó a rodar en Londres, en una producción franco-británica) recuperaba otra variante para su colección de "amores más allá de lo establecido" y para la fatalidad que recorría **Fuego fatuo** (1963). Y con **Vania en la calle 42** (un regreso a Estados Unidos) colaboraba de nuevo con André Gregory y Wallace Shawn, como en **Mi cena con André** (1981), para otro ejercicio de autolimitación de medios y moviéndose en la fron-

tera del teatro y el cine. No es que Louis Malle se dedicara a repetir o reutilizar lo conseguido en etapas anteriores: al contrario, su capacidad de sorprender seguía intacta, y de hecho esas cuatro últimas películas forman uno de los momentos más sólidos de su carrera. Pero de algún modo se reafirmaba en algunas de las constantes con que había dotado a su cine, y que enriquecían su irrenunciable tendencia a ser infiel, en estilo, a sí mismo.

"Adiós, muchachos está inspirada en el recuerdo más dramático de mi infancia: en 1944 tenía yo once años y estaba interno en un colegio católico cerca de Fontainebleau. Había un compañero de curso recién llegado que me intrigaba mucho porque era distinto, retraído. Empecé a conocerlo, a apreciarlo; pero una mañana nuestro pequeño universo se derrumbó. Los hechos de aquella mañana están quizás en la raíz misma de mi vocación cinematográfica, de mis lealtades y de mis puntos de referencia vitales. A partir de ellos quise hacer mi primera película; pero no acabé de decidirme, preferí esperar. Fundamentalmente por miedo a estropearlo. Temía no saber ser fiel a mi infancia, que me perturbó y que contribuyó decisivamente a hacerme como soy. Si no hubiese ocurrido aquel drama, no estoy seguro de que yo hubiese llegado a hacer cine. Aquello me chocó hasta tal punto que comencé a mirar el mundo de otra forma. Lo que empezó siendo una rebelión se convirtió en exploración constante" (1).

Pese a que Malle se sintió solo y casi abocado al fracaso durante el rodaje, **Adiós, muchachos** se convirtió en la película de su recuperación. Lle-

garon el reconocimiento unánime y los premios. Conmovió y convenció. Pero esta película (y ninguna de las suyas) no puede verse como un compendio de su cine o un resumen de sus motivaciones, pese a las declaraciones del autor: falta precisamente el riesgo que ha alimentado tantos de sus cambios, y también la emotividad que alcanzaba, por ejemplo, **El soplo al corazón**, más reveladora en las relaciones de amistad y familiares. Hay algo de mecánico en el modo de encadenar los acontecimientos que tanto impresionaron al autor, que se mantiene quizás con excesivo pudor al margen de cualquier acento sentimental, aunque siempre con un relato fluido y efectivo. Pero encuentra una virtud importante en ese estilo: la última escena, la fugaz despedida, reinventa la importancia de todo lo que se ha contado hasta entonces y que nunca parecía encontrar la necesaria intensidad. Son dos planos que resumen la importancia de una ruptura imprevista y que retrotraen a los noventa minutos precedentes, para otorgarles su verdadera importancia, como desde entonces ocurrió repetida e íntimamente en la memoria de Malle, precisamente en el momento en que el autor se identifica con una voz en *off* y aflora definitivamente el carácter autobiográfico.

Esa despedida es el resultado de la ocupación alemana en la Francia de 1944 y de la amistad que se crea entre un chico procedente de una familia burguesa, Julien Quentin (automáticamente identificado con el propio Malle), y su compañero de clase, el callado y taciturno Bonnet, un judío protegido por las paredes de un colegio católico. La amistad está bien construida en términos de rivalidad y afecto: enfrentando la curiosidad y la precaución, lo que comparten y lo que les separa. Esto queda bien expresado cuando la, por todos deseada, profesora de piano está enseñando una melodía a Quentin, que éste reproduce con dificultad. Manteniendo el mismo plano, entra Bonnet y le sustituye, tocando mucho mejor la canción. Ya desde fuera, a través de la ventana, Quentin observa la escena, un mundo compartido y al mismo tiempo ajeno.

Adiós, muchachos es también el aprendizaje forzoso del deseo, la generosidad, la delación, la mentira y la injusticia, pero Malle no enfatiza esos sentimientos, deja que afloren con naturalidad alrededor de un adolescente aún incapaz de asimilar todo lo que está pasando. El absurdo de un mundo adulto dotado para corromper a través del desprecio está presente en el personaje de Jo-



Adiós, muchachos



séph, el criado sin esperanzas que finalmente sucumbirá, como Lacombe Lucien, a la tentación de pasarse al otro bando. La sinceridad en la exposición de los hechos (ficticios muchos de ellos, aunque inspirados en la memoria "evolutiva" de Malle) y la credibilidad que emana de la película, a pesar de cierta frialdad en su mecanismo, revelan a un director prudente y respetuoso con las personas a las que homenajea y con un público habitualmente manejado sentimentalmente en este tipo de dramas adolescentes.

Milou en mayo suele tratarse como un divertimento entre dos obras más densas y consistentes, un retrato irónico y despreocupado de una familia reunida en su finca campestre con el referente de mayo del 68 actuando sobre sus vidas, que no tendría la consistencia de otras miradas de Malle a la familia y a la sociedad en que está insertada. Precisamente **Milou en mayo** se desdibuja cuando quiere ir más allá de las costumbres, las manías y

las obsesiones de ese clan comandado por el soñador Milou (un espléndido Michel Piccoli) y reunido alrededor de la muerte súbita de la abuela, y pretende absorber la convulsión social del momento en la célula familiar para liberarla de sus convenciones. La casa mantenida durante décadas y que representa la *"infancia a la que no estoy dispuesto a renunciar"* de Milou, es el caballo de batalla de dos formas radicalmente diferentes de ver la vida: la de Milou, apegado a sus raíces, a la naturaleza, a los sentimientos espontáneos y al despegue de lo material (no le importa que se lleven los muebles con tal de que le dejen su casa, su colchón y su bicicleta), y la de su hija Camille (Miou-Miou), materialista, práctica e impertinente ordenada, que acaba sufriendo una crisis, víctima de su propia frialdad. Junto a Milou se sitúan la cuñada, la criada o la niña, caracteres naturales, intuitivos y curiosos, sin la dependencia social y materialista del lado más afectado y obsesivo del clan, co-

mandado por la burguesa Camille. En esos enfrentamientos entre caracteres, siempre presididos por la irónica presencia del cadáver de la madre, está lo más disfrutable de **Milou en mayo**: las situaciones se engarzan con fluidez y Malle controla una arriesgada mezcla de comedia, drama subterráneo y romanticismo. Pero al realizador le interesa una vez más el contexto social e histórico de sus personajes, y el espíritu revolucionario y liberador de mayo del 68, transmitido por la radio o por las noticias que traen personajes exteriores a la casa, se contagia a la familia. El primer resultado es una escena gratificante, el almuerzo sobre la hierba que remite a Jean Renoir, una celebración de la naturaleza, la sensualidad y la desinhibición que representa un intento de crear un círculo de felicidad, si no duradero, sí desprovisto de imposiciones y reglas. Luego Malle va más allá y, para mostrar su escepticismo hacia un intento de cambiarlo todo para que todo siguiera igual, somete a sus

personajes a un itinerario campestre que simboliza el intento de una sociedad nueva y diluye considerablemente la fuerza que en momentos quizá aislados, pero numerosos, alcanza la película.

Cierto humor negro alrededor del cadáver de la madre (la huelga impide enterrarla; casi la tienen que llevar en un camión de tomates; la cadeneta que la familia forma en un momento de euforia cantarina pasa a su lado; la niña le dice que cierre la boca, que le va a entrar tierra), así como el roce con el absurdo de las actitudes burguesas, bien podrían ser el reflejo de la participación de Jean-Claude Carrière en el guión, una aportación "buñueliana" que subyace en varios momentos del film. Una vez más la música tiene un papel especial, y si en **Lacombe Lucien** sonaba Django Reinhardt, aquí es su habitual compañero, el violinista Stéphane Grappelli, el que corona la farsa a ritmo de *ragtime*.

Louis Malle siguió con bastante fidelidad la novela en que está basada **Herida**, aunque extractando y reconvirtiendo ciertos aspectos a su conveniencia, para centrarse con más precisión en el núcleo del drama: la tragedia provocada por las relaciones amorosas de un considerado político con la

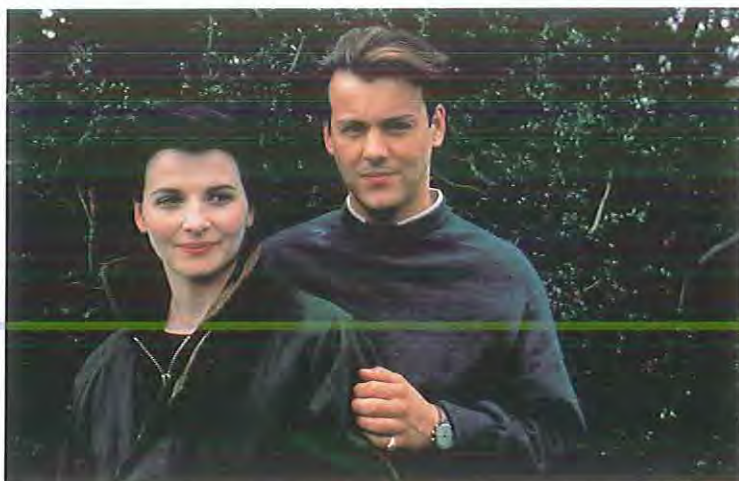


novia de su hijo. La novela de Josephine Hart, que tuvo como título español *Herida (Destrucción)*, ostentaba en el original un *Damage* que más bien se traduciría como "daño": entre un título y otro completan el círculo fatal que rodea al enigmático personaje de Anna, una mujer con una inconcreta capacidad para provocar pasiones instantáneas y una dependencia que sólo puede romper la tragedia. Ella misma expresa la clave de su inaprensible personalidad, al revelar el trauma que supuso la muerte de su hermano: "*la gente herida es peligrosa, porque sabe que puede sobrevivir*".

En la novela Josephine Hart ya plantea la relación entre el acomodado ministro Stephen y la novia de su hijo, Anna, como un doble juego de vida y muerte. Al narrar su propia

historia, el político explica cómo ha vivido "muerto" hasta el momento de conocer a Anna: una vida tan perfecta como insípida en la que el matrimonio con una agradable e inteligente mujer, dos hijos estupendos y una carrera inmejorable, se han sucedido sin esfuerzo, sin pasión ni lucha; como si vinieran dados. Él también es así: frío, cortés, metódico y cumplidor; inerte. El poder y el desgarramiento de la historia están ahí: el descubrimiento de Anna es la vida desconocida, nunca saboreada, el renacimiento instantáneo, pero abocado a la destrucción. Y la clave está en hacer válida la premisa de que un hombre así se pueda enamorar, y entablar una dependencia enfermiza por encima de todas sus convenciones, a través de una simple mirada y unas palabras. Louis Malle, a través del guión de David Hare, resuelve el problema con precisión: en la recepción la figura de Anna (Juliette Binoche) se distingue entre los invitados; se acerca a Stephen (Jeremy Irons) y se presenta como la novia de su hijo; un cruce de miradas basta. Cuando en la siguiente secuencia Anna visita la casa familiar de su novio y saluda con un apretón de manos a Stephen, otra mirada indica que no va a revelar ante los demás que ya le conoce, y que

LOUIS MALLE



Herida



está consolidada una relación que va más allá de la seducción ocasional, y que está exenta de romanticismo. El primer encuentro sexual, casi sin palabras, con Anna entregada con los brazos en cruz para un éxtasis fugaz y desenfrenado, corona una dependencia irracional. A partir de ahí su sentido del amor se convierte en algo retorcido y urgente. Anna es capaz de entregarse a una doble vida: esclava voluntaria del padre y pareja cómoda (porque no le pide explicaciones) del hijo.

La furia de esa pasión no ayudó a la película: Louis Malle recuperó su fama de provocador a través de un erotismo descarnado, y parte del público que consiguió la película con esa publicidad quedó desconcertado. La variante de "padre que tiene por amante a la novia de su hijo" enlaza con las transgresiones sexuales tan queridas por Louis Malle en **Les Amants** (1958), **El soplo al corazón** o **La pequeña** (1978). Pero el estilo de Malle es contenido, preciso y dedicado a plasmar sin artificios ese camino de la destrucción. Hace suya la historia reconvirtiendo algunos personajes (el padre y el padrastro de Anna se integran para la película en los roles de la madre y el amigo Peter; la hija del político y

su novio pierden protagonismo), y los sentimientos quedan expresados sin necesidad de pasar a primer plano: la imagen del matrimonio hablando distanciadamente mientras vemos a Ingrid desmaquillándose ante el espejo y el modo en que Stephen le agarra de la mano revelan un respeto mutuo que no va más allá de la conveniencia mutua de unas vidas construidas sobre un patrón casi infalible. La aparente distancia de la mirada de Malle, con esas secuencias iniciales terminadas en rápidos fundidos en negro que parecen dejar la acción en suspenso, no se convierte en fría disección de un proceso, sino que va desnudando la terrible fatalidad con esa mirada directa y desprovista de énfasis que ya hacía de **Fuego fatuo** un sobrecogedor relato de la destrucción personal, esta vez apoyado en una partitura impecable y respetuosa con la tragedia como la de Zbigniew Preisner. La película tiene el aspecto frío y equilibrado de sus protagonistas, pero va desvelando un melodrama de enorme intensidad que así hace creíble y aún más impactante el enfrentamiento final de Stephen y su mujer, donde el dolor y la culpa resultan demoledores para ella, pero confirman la capacidad de supervivencia, ya herido, de él.

Unos personajes acostumbrados a no expresar abiertamente sus emociones sólo podrían funcionar con un reparto tan ajustado como el elegido por Malle, con un Jeremy Irons alcanzando el cenit de su distinción externa y tormento interno, y una Juliette Binoche que transmite simplemente con su presencia (y con la intensidad de su pelo negro y su marcado peinado *a lo garçon*) todo el enigma demoledor que se esconde en su interior.

Al abordar su versión de *Tío Vania*, Louis Malle se muestra respetuoso con la obra original, para intervenir directamente en el punto de vista y caminar por la espinosa frontera entre el teatro y el cine, manteniendo la esencia de ambos, sin traicionarlos. En realidad Malle es en **Vania en la calle 42** el último eslabón que incluye al propio Anton Chejov, autor de la obra teatral, a David Mamet, adaptador de la obra y en sí mismo creador itinerante entre el teatro y el cine y a André Gregory, director del montaje teatral presentado en un teatro de Nueva York, el Victory Theatre, y del cual, tras numerosas y peculiares representaciones, el realizador francés quiso dejar constancia a través del cine, en una filmación que se llevó a cabo en el teatro New Amsterdam. La originalidad de Gregory estaba en el acercamiento del público a la obra: en un teatro desvencijado invitaba a un grupo de treinta personas (primero amigos, luego público en general) a asistir a un pase de la obra mientras él les guiaba en cada uno de los actos a un lugar distinto del teatro, donde se desarrollaba la acción. "Desde el principio el público se convirtió en una cámara en primer plano. Debido a las características intrínsecas de la producción,



Vania en la calle 42

parecía más una película que una obra teatral" (2). Ésa es la insólita experiencia que Wallace Shawn y André Gregory quisieron que Louis Malle dejara impresa en celuloide. En ese trasvase de la obra a través de Mamet, Gregory y Malle, el texto permanece casi intacto, con variantes en las frases que lo hacen más contemporáneo, pero sin eliminar o añadir ningún pasaje. Lo que se mueve es el punto de vista, la relación del público con los personajes, y de éstos entre sí, y ahí es donde el cineasta deja su huella: es su mirada, la que él nos otorga como espectadores de cine y no de escena, la que supera la posibilidad del simple teatro filmado.

La música del notable saxofonista de jazz Joshua Redman, variantes sobre su tema "Chill" mientras la cámara recorre la calle 42, posibilita el entorno actual que se quiere extraer de la obra sin modificar su texto, ni añadir elementos forzados a la puesta en escena. En realidad vamos a asistir a un ensayo ofrecido de un tirón, con ropas de calle y sin más decorados que unas mesas y unas sillas. Se escuchan algunos comentarios de los actores al llegar, y la obra se funde con la realidad a través de Wallace Shawn actor, que al decir que esa noche ha dormido mal y tumbarse ya está introduciendo sutilmente al tío Vania y su entorno familiar y existencial.

Lo contemporáneo, o perdurable, de una obra que está a punto de cumplir un siglo aflora enseguida a través de la forma de integrar a los actores en el espacio escénico y el modo en que la cámara se mueve entre ellos con tanta naturalidad como cuidado en la elección de los planos y el tratamiento de los claroscuros. En realidad el tiempo de la ac-



ción se pierde. La sensación de la vida desperdiciada, el amor no correspondido, el artista siempre al borde del engaño, el sentimiento de frustración o desacierto, la preocupación ecológica, la incapacidad para que la rebelión espontánea signifique un cambio real..., todo el entramado humano que reposa en la obra de Chejov adquiere el grado de atemporalidad en manos de Malle y una galería de actores convincentes desde el primer instante. La apuesta, independientemente de que su capacidad de sorprender o arrebatar esté limitada por las propias reglas del proyecto, es intachable. Y **Vania** tiene, curiosamente, bastantes puntos de contacto con **Milou en mayo**:

un hombre con rasgos de inmadurez atado a su medio rural que está a punto de sucumbir cuando algún familiar quiere vender la casa, una sobrina huérfana que sufre por un amor no correspondido y un proceso de replanteamiento e inevitable apego a las raíces unen ambos filmes, frutos de quien no quiso atarse a vocaciones limitadas, pero dejó suficientes pistas de un mundo propio vivo y arrebataador.

NOTAS

1. *Louis Malle por Louis Malle*. Semana de Cine de Valladolid. 1987. Página 149.
2. Del *pressbook* de *Vania en la calle 42*. Madrid. 1994.

LOUIS MALLE