

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
De Storyville a Broadway

Autor/es:
Molina Foix, J. A.

Citar como:
Molina Foix, JA. (1996). De Storyville a Broadway. Nosferatu. Revista de cine.
(21):68-73.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40977>

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:





De Storyville a Broadway: el periplo americano de Louis Malle

J. A. Molina Foix

Si hay un cineasta difícil de clasificar ése es Louis Malle. Como en el caso de su paisano Jacques Demy, su casual debut coincidiendo con la eclosión de la *Nouvelle Vague* hizo pensar a muchos que se trataba de uno de ellos, aunque sus presupuestos estéticos, puntos de vista e inquietudes fuesen bien diferentes. El que fuera llamado (por Robert Benayoun) "primer hijo de papá del nuevo cine francés" parecía abocado a una sólida carrera cinematográfica sin altibajos, cómodamente instalado en la mediocridad que supuestamente habría heredado del rancio cine francés

de posguerra. El tiempo iba a demostrar lo equivocado de esta premisa.

Su errática carrera en Francia, cambiando continuamente de registro con mayor o menor éxito, pronto le llevó a mudar de aires. Sentía necesidad de conocer otros mundos y, a la vez, encontrar nuevos derroteros para su cine. "Se ve mucho mejor el mundo a través de una cámara", había dicho en cierta ocasión. Y eligió México, embarcándose en el costoso rodaje de *Viva María* (1965). El descomunal batacazo, tanto de público como de crítica, no le desanimó, y po-

cos años después, huyendo en cierto modo de su reciente divorcio y de las cruentas luchas intestinas dentro de su profesión a raíz del mayo del 68, emprendió una peregrinación catártica a la India, donde rodaría (en 16 mm.) más de cuarenta horas de material, de las que saldría el documental *Calcuta* (1969) y la serie televisiva *L'Inde fantôme: réflexion sur un voyage* (1969).

Tardaría bastante en volver a dedicarse a saltar el charco. Pero esta vez el lugar elegido sería la Meca del cine. No era de extrañar. Aunque no procedía del mundo de la crítica,

como Godard, Truffaut o Chabrol, que iniciaron la rehabilitación y nueva valoración del cine americano, sus años de aprendizaje en el IDHEC sin duda debieron marcarle en ese sentido como a toda su generación. Si añadimos a eso su profundo conocimiento de la lengua inglesa y de la cultura anglosajona y su incontenible pasión por el *jazz*, debemos admitir que tenía razones más que suficientes para embarcarse en la aventura. Hollywood, por su parte, le abría gustosa sus puertas gracias al éxito internacional de **El soplo al corazón** (1971). Era el momento propicio.

Malle planeó cuidadosamente su debut americano. Sus principales obsesiones se dan cita en **La pequeña** (1978): la necesidad de rodearse de mujeres adictas e inteligentes durante el rodaje, la predilección por mostrar su visión del mundo a través de la mirada inocente de un niño, el tratamiento frío y desinhibido de ciertos temas escabrosos proclives al escándalo, y finalmente la presencia activa del *jazz* en las bandas sonoras de sus películas.

La proverbial preocupación de Malle por sus dialoguistas (a poder ser, mujeres) en este caso fue mucho mayor ya que estaba manejando una lengua que no era la propia. Polly Platt, recién divorciada de Peter Bogdanovich, con el que había colaborado como directora artística en todas sus películas hasta **Luna de papel** (*Paper Moon*, 1973), se encargó de escribir a medias con él el guión, que por otra parte estaba basado en una historia de ella. Otra mujer fundamental en aquel rodaje fue Susan Sarandon. Como antaño ocurriera con Jeanne Moreau, el director no sólo se enamoró de su protagonista, sino que logró consagrarla como estrella des-

pués de una anodina carrera que parecía no arrancar nunca. Si a la actriz parisina la descubrió casualmente (con casi treinta años y más de veinte películas a sus espaldas) en su interpretación teatral de *La gata sobre el tejado de cinc caliente*, a la neoyorquina le seguía ya la pista desde su corto pero prometedor papel en **Primera plana** (*The Front Page*; Billy Wilder, 1974), y su más larga y lucida aparición en **The Rocky Horror Picture Show** (*The Rocky Horror Picture Show*; Jim Sherman, 1975). Sería el primer gran papel de Susan Sarandon, con 32 años cumplidos, y el comienzo de un idilio con el director francés que duraría tres años y daría otra gran película.

Varios motivos confluyen en **La pequeña**, aunque siempre girando alrededor del *leitmotiv* favorito de su director: todo se ve a través de la fría mirada de Violet (Brooke Shields), una espabilada y caprichosa niña de doce años que vive con su madre soltera (Sarandon) en un típico burdel de la época (casi tan suntuoso como el célebre Mahogany Hall, regentado por la famosa Lulu White, la llamada "Reina del *Demi-Monde*", que fue el último en caer víctima de la piqueta). Un tema delicado y polémico que Malle trató con exquisito tacto, soslayando cualquier conato de sordidez u obscenidad. Por un lado, la evocación nostálgica de la incesante actividad musical desarrollada en Nueva Orleans a principios de siglo (de la que surgiría el *jazz*), amparada sobre todo en los numerosos tugurios que proliferaron junto a los lujosos prostíbulos desde que la prostitución fue confinada (a partir de 1897) al barrio de Storyville, "el distrito" para sus habitantes, junto al señorial barrio francés; o su

contrapartida: el fanatismo religioso y la intransigencia que, en nombre de la respetabilidad burguesa, y como anticipo de la aciaga "ley seca" de 1919, provocó la clausura del barrio en 1917, contribuyendo con ello a la diseminación del *jazz* al verse obligados los músicos a emigrar a otra parte. Por el otro, las relaciones materno-filiales en un contexto tan heterodoxo y problemático, la explotación sistemática de las prostitutas que comienza aun antes de perder su virginidad (la "*joya más delicada que puedo ofrecer*" que, a su debido tiempo, la casa subastará entre sus mejores clientes en premio a su fidelidad), el voyeurismo (convertido más tarde en lolitismo) representado por un romántico fotógrafo que gusta de captar a las prostitutas en sus ratos de ocio, personaje real que alcanzó efímera notoriedad por su frecuentación de aquellos antros y su plamación de aquel ambiente en imágenes sepias (interpretado por un Keith Carradine de cuya extremada inexpresividad el director logró sacar excelente partido), o el sueño asociado a la juventud y/o a la transgresión, como parece recalcar machaconamente la banda sonora al repetir varias veces la conocida balada "Beautiful Dreamer", que Stephen Foster escribió para **Los hermanos Marx en el Oeste** (*Go West*; Edward Buzzell, 1940).

Ayudado por la maestría del operador sueco Sven Nykvist y un ajustado reparto en el que destacan Frances Faye (la viciosa y autoritaria *madame* que se desayuna con absenta y de cuya boca salen las réplicas más ingeniosas de la película), el portorriqueño Antonio Fargas (el pianista del burdel, cariñosa evocación del legendario y pintoresco músico criollo

Jelly Roll Morton, que se consideraba a sí mismo el "creador del jazz", a quien Malle muestra su gratitud en los títulos de crédito, aparte de utilizar con profusión su vibrante música), además de la veterana Barbara Steele y la novel Diana Scarwid (espléndidas como Josephine y Frieda, dos colegas de la protagonista), Malle atina en su nostálgica visión de un mundo cerrado en trance de desaparición. Y al final se permite una de las pocas salidas a exteriores del film: la improvisada e idílica excursión campestre, poco antes de disolverse definitivamente el grupo de prostitutas tras la boda del fotógrafo con Violet, que recuerda a otra similar de Ophüls en **Le Plaisir** (1952) (episodio "La Maison Tellier").

Unido sentimentalmente a Susan Sarandon, tras el éxito de **La pequeña** Malle decidió quedarse en Hollywood. Pero no fue nada fácil encontrar un guión que le interesase. Tras descartar una adaptación de *Victory*, de Conrad, una serie de casualidades le pusieron al frente del rodaje de **Atlantic City U.S.A.** (1980), sin duda su mejor película americana y uno de los mayores logros de su carrera. Rodada con dinero canadiense, Malle tuvo que rodarla a toda prisa por motivos fiscales. Esta vez eligió una

ciudad de la Costa Este, Atlantic City, la playa de Nueva Jersey, uno de los principales centros turísticos de principios de siglo ("los pulmones de Filadelfia"), luego lugar predilecto de los bajos fondos en los años veinte, y que, tras la pasajera racha de prosperidad durante la Segunda Guerra Mundial, estaba sumida en el olvido hasta que la legalización del juego en 1978 volvió a sacarla a flote.

Para su retrato de la llamada "Las Vegas de la Costa Este", Malle encontró al guionista idóneo: el dramaturgo neoyorquino John Guare (a quien conoció a través de Sarandon), que ya había probado fortuna con el cine escribiendo **Juventud sin esperanza** (*Taking Off*; Milos Forman, 1970). Del guión original, Guare sólo utilizó la escena inicial en que un hombre maduro observa desde su ventana a una mujer joven y bonita que, frente a un espejo, se frota el cuerpo con limones. De ahí surgió toda la historia, centrada en un superviviente de la época dorada del gangsterismo, que malvive como modesto corredor de apuestas ilegales y chico de los recados de una antigua reina de la belleza, viuda del que fuera su jefe (le pasea el perro y le hace las compras, pues está inválida), y de pronto se

ve envuelto en una oscura trama de drogas y asesinatos. La idea de ambientarla en Atlantic City se le ocurrió a Guare, que había pasado su infancia en esta ciudad costera, entonces fantasmal y ahora renacida. Ello dio pie al personaje interpretado por Sarandon: Sally, una joven estudiante de crupier que sueña con ser la primera jefa de mesa del Casino de Montecarlo, por lo que aprende francés a todas horas en su radiocasete (cuando no está escuchando ópera), y se paga sus estudios despachando ostras en un restaurante barato (de ahí los limones, para quitarse el "olor a arenque podrido").

A diferencia de la anterior, en esta película Malle parece alejarse de su temática y preocupaciones habituales. Pero no es más que una falsa impresión. El personaje central, Lou Paschall (interpretado por un Burt Lancaster como en sus mejores tiempos), tiene bastante que ver con otros de anteriores películas suyas: es un fracasado que vive en el pasado. Este ex-guardaespaldas de segunda fila, cobardón y presumido (le apodan "Pavo Real" y aprovecha cualquier coyuntura para merecerlo), recuperará su autoestima haciendo de intermediario en un asunto de drogas y salvando heroicamente la vida de su joven enamorada. Lo que empieza como un drama de perdedores, pronto se convierte en un nostálgico y ácido pastiche de cine negro, trufado de diálogos memorables y personajes tan patéticos como la mencionada "protegida" de Lou (espléndida Kate Reid), la hermana *hippy* con cara de niña avejentada y experta en masajes (Hollis MacLaren), el antiguo marido de Sally (el canadiense Robert Joy), un "camello" de poca monta que



Atlantic City U.S.A.

desencadena toda la trama a partir de su casual robo de un envío de cocaína de la mafia, o el crupier profesional incorporado por Michel Piccoli, que da clases a Sally e intenta aprovecharse de ello. El resultado fue un gran éxito de taquilla y un excelente refrendo crítico: ganó el León de Oro en el Festival de Venecia, el premio de la crítica americana a la mejor película y cinco nominaciones para el Oscar (mejor película, director, guión y principales intérpretes), aunque no obtuviese ninguno.

La carrera americana de Malle parecía encauzada y decidió quedarse. Aunque había terminado su relación con Susan Sarandon, poco después contrajo matrimonio con otra actriz, Candice Bergen. Pero sus discrepancias con las *majors* pronto le alejaron de Hollywood. Su siguiente proyecto, **Mi cena con André** (1981), fue todo un salto sin red, un arriesgado experimento de *cine-ma-vérité* que demostró una vez más su versatilidad, ingenio y espíritu proteico. Su afición por el teatro, fomentada por su amistad con Guare, se había visto reforzada al conocer a Wallace Shawn, un joven dramaturgo metido a actor de carácter a partir de **Empieza el espectáculo** (*All That Jazz*; Bob Fosse, 1979) y **Manhattan** (*Manhattan*; Woody Allen, 1979). Se conocieron durante el rodaje de **Comenzar de nuevo** (*Starting Over*; Alan J. Pakula, 1979), que interpretaba Candice Bergen, e inmediatamente congeniaron. Le dio un pequeño papel en **Atlantic City U.S.A.** (el camarero del lujoso restaurante francés donde Lou lleva a cenar a Sally) y desde entonces no dejó de contar con él. A Shawn se le ocurrió la idea de esta película: una larga conversación entre un joven



dramaturgo (Shawn) y un maduro director de teatro vanguardista (André Gregory) durante una cena en un elegante restaurante de Nueva York. Shawn grabó en vídeo muchas horas de conversación con Gregory antes de atreverse a presentar el proyecto a Malle, que inmediatamente lo hizo suyo. En seguida comenzaron los agotadores ensayos e incluso antes del rodaje dieron una representación en el teatro Royal Court de Londres.

Parecía un disparate reunir a dos personajes no demasiado conocidos ni carismáticos para que se interpretasen a sí mismos tratando de explicar sus antagónicos puntos de vista sobre casi todo. Pero a Malle le interesaba mucho esa austera vuelta de tuerca sobre la realidad y la representación y logró sacar excelente partido de ambos actores, que curiosamente funcionan muy bien como personajes, a lo que ayuda el ¿buscado? contraste entre ambos. La figura angelical pero bastante acomodaticia del retaco y algo zafio Shawn frente al adusto talante filosófico del espigado y apuesto Gregory. O como los definió el propio Malle: "*un intelectual sardónico y astuto (...) y un brillante hombre de teatro, unas veces encantador Svengali y otras una atormentada fi-*

gura de Dostoievski lanzada a una extraña odisea espiritual". La larguísima conversación es en realidad un largo monólogo de Gregory al que Shawn asiente sin apenas meter baza, sobre todo en la primera parte, antes de que le llegue el turno de refutar las extrañas teorías resultantes de las *tall stories* que aquél le cuenta, mostrándose entonces más interesado por los placeres sencillos (una taza de café sin cucaracha dentro, una manta eléctrica, leer las memorias de Charlton Heston...) que por las exquisitas divagaciones metafísicas (el fin de la humanidad, la fatuidad del arte, el vuelo astral...) del director teatral, en quien Guarnier vio un "*un Don Quijote a la busca de verdades esquivas*". Dos únicas escenas en exteriores prolongan y apostillan la película: en la primera la cámara sigue en *travelling* a Shawn yendo del metro al restaurante; luego en movimiento inverso recoge la salida de éste y su posterior cogida de un taxi. ¿Desahogo o distanciamiento? Irritante para algunos, genial para otros, se trataba sin duda de una experiencia sorprendente y singular, idónea para volver a sacar a colación lo que siempre se le ha achacado: su frialdad, su reserva, sus ejercicios de estilo.

Lo cierto es que al regresar a



Hollywood sus dificultades con la industria aumentaron (lo que le llevó a dirigir una función teatral de Guare) y, tras malograrse un proyecto por el fallecimiento de John Belushi, aceptó hacer **Crackers** (1983), un *remake* de la célebre **Rufufú** (*Il soliti ignoti*, 1958), de Monicelli. Para este nuevo intento de asentarse en la industria americana, Malle recurrió a un género como la comedia que no podía decirse precisamente que fuera su fuerte. Pero sus problemas fueron otros. Pese a contar con un buen plantel de actores (el canadiense Donald Sutherland, el veterano secundario Jack Warden, el insoslayable Wallace Shawn y un casi principiante Sean Penn), Malle no pudo cambiar ni una coma del guión ni fue capaz de imponer sus pretensiones de autor, perdiendo el control sobre el producto final. En su lugar, acentuó el tono de farsa del material original y echó el resto en la ambientación del miserable barrio de San Francisco por donde deambula la pandilla de desocupados que un poco casualmente se convierten en improvisados y chapuceros rateros. Casi toda la acción transcurre muy cerca o en el interior de una casa de empeño, regentada por el sinvergüenza que interpreta Warden, en la que los "chiflados" ladronzuelos intentan dar un pequeño golpe en

el que el riesgo es mucho mayor que el botín. El tono general de divertimento a ultranza que preside en todo momento la película (cuyos personajes no tienen ni de lejos la riqueza tipológica del original italiano) no logró evitar el fracaso en taquilla ni un considerable varapalo de la crítica.

Desengañado de los grandes estudios, el director francés retornó a su pasado de documentalista, mezclando realidad y ficción en una historia de tintes dramáticos que denuncia un hecho real acaecido en Texas pocos años antes. Ambientada en una pequeña comunidad de pescadores en Galveston Bay, **Alamo Bay** (**La bahía del odio**) (1985) cuenta el conflicto desencadenado a la llegada a esas costas de un numeroso grupo de refugiados vietnamitas, que tratan de integrarse en su nuevo país de adopción y se encuentran con la intransigencia de los pescadores nativos, que se niegan a repartir con ellos su cada vez más exigua pesca. Sin renunciar a su parte documental sobre la pesca de arrastre, que debió recordarle sus inicios junto a Cousteau, la película plantea sin ambages un conflicto de intereses o más bien un dilema político y ético ("*si los vietnamitas vienen ahora a quitarnos el pan de la boca, ¿para qué hemos com-*

batido?"). Malle y su guionista Alice Arlen -responsable un año antes de **Silkwood** (*Karen Silkwood*; Mike Nichols, 1983)- arremeten contra la falacia del sueño americano, pero su visión peca de tendenciosa y sesgada: mientras los inmigrantes orientales son bondadosos, solidarios y pacíficos, los "cogotes colorados" (clase baja rural sureña) son reaccionarios, intolerantes y brutales. Para poner más énfasis en el enfrentamiento, el director contrapone ambas posturas en sus dos protagonistas. El amor que el pescador de crustáceos interpretado por Ed Harris siente por la hija (Amy Madigan, su esposa en la vida real) del dueño de la factoría que contrata a los vietnamitas (Donald Moffat) no le impide organizar y ser prácticamente el jefe de la versión local del Ku-Klux-Klan, que trata de intimidar a los asiáticos y expulsarlos de su territorio de pesca.

Aunque el nuevo fracaso comercial parecía cerrarle definitivamente las puertas de Hollywood, Malle no se resignó a abandonar el cine americano y se abonó a las producciones independientes. Liberado de las servidumbres de la ficción, el director se volcó en sendos documentales, **God's Country** (1985) y **And the Pursuit of Happiness** (1986), en un vano intento por desentrañar las dificultades de integración en ese vasto país de las diferentes etnias (nicaragüenses, rusos, coreanos, pakistaníes) que periódicamente afluyen de todas partes del mundo. Pero su escasa repercusión le indujo a regresar a Francia, donde triunfó de nuevo con **Adiós, muchachos** (1987). Todo parecía indicar que nunca regresaría a ultramar, aunque no le faltaran las ocasiones (una serie televisiva que iba a llamar-

se "La América de Louis Malle" y un guión de Guare para rodar en Europa con actores americanos). Pero el francés tardaría en volver, sobre todo porque su siguiente proyecto se demoró en demasía, convirtiéndose finalmente en su despedida definitiva del cine, su testamento como cineasta, ya que moriría poco después.

Con **Vania en la calle 42** (1994) Malle se encontró una vez más con André Gregory. Todo empezó a finales de 1991, cuando Gregory invitó a un grupo de amigos a una peculiar representación privada de *Tío Vania* en el Victory Theatre. Los actores iban con traje de calle y el público se sentó en el escenario y debía trasladar sus propias sillas a otras partes del teatro según se sucedían los diferentes actos. La experiencia se repitió varias veces y Malle pudo asistir a una de estas sesiones informales: quedó deslumbrado. Al año siguiente se interrumpieron al morir una de las actrices, pero la función fue retomada en 1993, y fue entonces cuando Wallace Shawn, que interpretaba a Vania, le sugirió a Malle que la rodase. David Mamet, autor de la adaptación teatral, fue también el responsable del ajustado guión. El rodaje, que duró dos semanas, tuvo que hacerse en



Louis Malle.
Rodaje de Alamo Bay
(La bahía del odio)

otro teatro, también en pleno Broadway, el famoso New Amsterdam (que fuera escenario de las célebres *Ziegfeld Follies*), cuyo estado ruinoso era un valor añadido que no fue desaprovechado.

La película está estructurada, a la manera de una de esas improvisadas e intermitentes sesiones, como un ensayo dirigido por Gregory (haciendo de él mismo), sin decorado ni atrezzo, sin más público que el propio director escénico y los actores que no actúan en ese momento, todos ellos vestidos con ropa de calle. Desde el principio cuando llegan al teatro, charlando de sus cosas, los actores van pasando sucesivamente de espectadores a personajes del drama de Chejov, con la misma naturalidad que en un rodaje, al decir el direc-

tor: "¡acción!", interrumpen sus charlas con el vecino y se ponen a actuar frente a la cámara. Tal yuxtaposición de experimentos (el escueto montaje teatral a palo seco de Gregory y el elaborado documental sobre el mismo), por artificiosa que sea, confiere al producto resultante una nitidez y precisión que, lejos del apollado debate sobre teatro filmado, remite más bien a las atrevidas innovaciones de lenguaje de una de sus películas más vanguardistas, **Zazie en el metro** (1959). Con la diferencia de que en **Vania en la calle 42** no existen los balbuceos de antaño, Malle sabe lo que quiere y cómo lo quiere: un monumento al intrigante poder evocador de las imágenes para restituir y dar nueva vida a un texto literario de otra época, sin alterarlo para nada. Pese a la indumentaria actual de los actores y su ausencia de engolamiento, la obra de Chejov se conserva en toda su integridad y complejidad, suprimida en gran medida su posible solemnidad por las continuas interrupciones y cambios de identidad de los personajes. Excelente broche final para una carrera no demasiado brillante ni exitosa pero marcada por una incesante búsqueda formal y un inconformismo no siempre recompensado como es debido.

LOUIS MALLE



God's Country