

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Jean-Pierre Melville: el Maestro de Ceremonias

Autor/es:
Montmayeur, Yves

Citar como:
Montmayeur, Y. (1993). Jean-Pierre Melville: el Maestro de Ceremonias.
Nosferatu. Revista de cine. (13):70-71.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40875>

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

El guardaespaldas
(L'Âné des Ferchaux,
1962)



Jean Pierre Melville: el Maestro de Ceremonias

Yves Montmayeur

En una determinada tradición del cine occidental, se reconoce a la acción un sentido y un valor con la única condición de que esté subordinada a la palabra y a la fe (por ejemplo en los numerosos *westerns* y *thrillers* americanos). Una acción repetitiva que no encuentra su fundamento y verificación en un relato genealógico y en una creencia individual, colectiva, religiosa o social, no está considerada como un verdadero ritual, sino como un simple comportamiento carente de sentido, estereotipado, inútil, idólatra, desesperado y patológico (incluso si el mismo Melville afirma que *"el ritual, por sí solo, es esquizofrénico"*); como máximo será objeto de una apreciación estética que no tiene en

cuenta más que la forma. Un análisis psicoanalítico no contrariará, desde luego, este punto de vista, juzgando el rito en relación con el comportamiento de los sujetos/héroes aquejados de neurosis obsesivas.

A partir de aquí, la comprensión del universo de Jean-Pierre Melville, tan a menudo tachado de manierista, supone optar por una visión orientalista.

"Hay que crear un mundo en relación a su propia imagen interior y con ello realizar un sistema", nos dice (1).

Precepto Zen que Melville aplicará a toda su obra. En su obra cada detalle de la existencia es minuciosamente ritualizado;

cada instante está marcado con un signo necesario, en el mínimo gesto (levantar el ala de un sombrero STETSON, apretar los puños dentro del impermeable, un juego de miradas...), la mínima palabra en el mínimo acontecimiento, la apariencia (impermeable, sombrero STETSON, gafas negras). Todo es iniciático en el sentido de que nada llega más que por la señal necesaria, inequívoca en su aparición (¿No están los gángsters, como los samurais, educados en el rito de la muerte?).

Basta con que dos personajes alejados enciendan un cigarro al mismo tiempo, para que vacilen todas las referencias y no solamente las del Bien y del Mal.

La ceremonia del mundo no deja lugar al deseo subjetivo (el confort material, la mujer,...) o al azar objetivo -el acto de la denuncia en **El confidente**, **El ejército de las sombras** y **Círculo rojo**. "Tengo que acabar lo que he empezado", dice Jean-Paul Belmondo/Silien en **El confidente**; frase que retoman Alain Delon (**El silencio de un hombre**), Ventura (**El ejército de las sombras**), y Montand (**Círculo rojo**)-.

El deseo y el azar se eliminan de la ceremonia de Melville. No hay ninguna metáfora, ninguna retórica, ninguna alegoría.

"Comienzo con situaciones convencionales y después trato de trascenderlas" (2), a condición de que el juego llegue a ser mortal, de que permanezca lo irreversible.

El verdadero ceremonial en la películas de Melville es el del cuerpo (del héroe), el de la ocupación del espacio de relación (con la elección de los iniciados, es decir, de las comparsas con las que se ha llevado a cabo el reto, el "golpe"). La vida del hombre, el secreto de que sea asesino a sueldo, resistente o cura, toma el aspecto de un ceremonial que no es ni capricho, ni forma (repítamoslo), sino signo de verdad (contenido en el hieratismo de los gestos y de las ocupaciones de Delon/Costello en el **El silencio de un hombre**).

Basta con que la fe del personaje se enuncie una sola vez, para que aparezca la ruptura, unos muriendo mientras otros meditan. No hay misterios en el cine de Melville, sino simplemente el desarrollo puro del ceremonial de los días y de las noches. La apuesta del héroe clandestino es mortal porque ha hecho oídos sordos. Su desafío es irreversible, por eso ignora cualquier otra fuente, y como único len-

guaje, usará el del error. El lenguaje le dicta las reglas, no lo mezcla con la psicología, contrariamente a lo que ocurre en los *films noirs* de sus contemporáneos, ya sean franceses o americanos (a propósito, aunque Melville profesaba un verdadero culto al cine americano, siempre ha evitado imitarlo argumentando que el día en que decidiera hacerlo, el público notaría la diferencia). De hecho, en su cine no recurre a ninguna alusión o justificación. El lenguaje dice lo que hay que hacer. Eso es todo. No hay un sistema de valores o de interpretaciones: únicamente un sistema de reglas regido por una sobrecodificación visual. Así, todos los signos corporales o hablados sólo requieren observación pura.

Es más, estos signos anuncian que todo está ahí antes de que ocurra. En efecto, los héroes de Melville actúan como si ya conociesen el fin antes de que éste se justifique (planos repetidos de miradas de los personajes que abandonan sus habitaciones como si supieran que es la última vez; el sombrero de Belmondo/Silien colgado en el guardarropa que él levantará con una mano moribunda al final de **El confidente** para repeinarse un mechón delante de un espejo). El autor se complace así, maliciosamente, confundiéndonos en el desorden moral y sentimental en el que vivimos, donde las actuaciones de sus personajes nos parecen perfectamente injustificables o incluso inmorales (como la ejecución de Simone Signoret/Mathilde) en **El ejército de las sombras** o el hecho de que Belmondo/Modet abandone a su amiga en **El guardaespaldas**). Es, sin embargo, aquí donde las cosas cobran su máxima intensidad, fascinación y placer (aunque nacido del dolor).

La violencia en Melville está también lejos de ser informal.

Crea una dramaturgia jugando con los contrapuntos de secuencias muy lentas, que se desarrollan en un silencio total roto bruscamente por un gesto, un ruido (la pistola automática rompiendo repentinamente el cristal de la cocina en **El silencio de un hombre**, apartándole del lento ritual de su soledad; efecto de puesta en escena que el director John Woo repetirá muchas veces en sus películas).

Todo el universo parece así suspendido, y la "actuación" parece interrumpida (incluso cuando ésta toma su sentido como tal, como en la escena final de **Bob le flambeur** en el casino de Deauville). Un paroxismo mudo donde la inmovilidad misma violenta al movimiento como en las escenas de combate en la opera china.

¿Y si toda la seducción de la ceremonia de Melville estuviera contenida en esta violencia idólatra, bárbara, que se opone a la cultura del sentido? Porque si la ceremonia es sinónimo de lentitud, es porque lo es del orden de la predestinación y del desarrollo ordenado. La precipitación, como para el sacrificio, sería un sacrilegio. Hay que dejar a la regla el tiempo de jugar y a los gestos el tiempo para que se cumplan. "Me gustan las abstracciones" (3) decía el cineasta quien, a modo de pregenérico, citaba a Rama Krishna en **Círculo rojo**: "Cuando los hombres, aun sin saberlo, deben encontrarse un día, les puede ocurrir cualquier cosa y pueden seguir caminos divergentes. Hoy, irremisiblemente, se han reunido en el círculo rojo".

NOTAS

1. Programa de A. S. Labarthe.
2. Programa de A. S. Labarthe.
3. Entrevista de Claude Beylie en *Cahiers du cinéma*.