

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Más allá de Calcuta. La Historia y la historia en el cine de Louis Malle

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (1996). Más allá de Calcuta. La Historia y la historia en el cine de Louis Malle. Nosferatu. Revista de cine. (21):30-37.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40972>

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



Más allá de Calcuta

La Historia y la historia en el cine de Louis Malle

Carlos Losilla

L En el contexto de la obra de Louis Malle, la experiencia de *Calcuta* (1969) no sólo significa, como él mismo afirmó en distintas ocasiones, un cambio radical en su "estilo como cineasta", que se hizo "más simple, más eficaz y también más carnal" (1), sino igualmente un abrupto giro en su concepto del personaje cinematográfico: más allá de la abstracción que domina incluso sus mejores obras de los años 60, léase por ejemplo *Fuego fatuo* (1963), a partir de *El soplo al corazón* (1971) la fisicidad del lenguaje da lugar a una mirada mucho más cálida, menos rígida, que a su

vez bosqueja comportamientos extremadamente vulnerables a los embates del entorno. Y es que, además de haber descubierto el *tempo* de la realidad, como reza el tópico, Malle había descubierto también el *tempo* de la Historia, con todo lo que ello supone, desde la implacabilidad de su devenir hasta la fragilidad del hombre enfrentado a su transcurso.

No es de extrañar, en este sentido, que el cinismo un tanto *outré* de *Ascensor para el cadalso* (1957) o *Viva María* (1965), con sus mecánicas referencias a las guerras de Indochina y Argelia y a las dic-

taduras hispanoamericanas, respectivamente, acabara diluyéndose en la sutil dialéctica entre personajes y contexto histórico que ya invade por completo un film como *El soplo al corazón*. Al contrario que en *Fuego fatuo*, donde el protagonista interioriza el malestar histórico que le rodea otorgándole una máscara existencial, aquí Historia y Vida permanecen inextricablemente unidas, hasta el punto de influirse mutuamente y, en último término, confundirse en un casi irreconocible magma sociohistórico: por un lado, Laurent (Benoît Ferreux) y su familia, hijos de la burguesía

de Dijon sumidos en una profunda confusión moral (la madre tiene un amante, los hermanos adolescentes se dedican tenazmente a los placeres éticos y sexuales, el reino del padre no parece ser de este mundo...); por otro, el año 1954 y los sucesos de Indochina, el ejército francés sitiado en Dien Bien Phu y la inminente victoria vietnamita, el desmoronamiento -en fin- del imperialismo francés. Y, en el ojo de todo este huracán, el propio personaje de Laurent, un muchacho de catorce años, tan altivo como frágil, cuya fascinación por su hermosa madre (una sensual Lea Massari) culminará en el más feliz, espontáneo y desinhibido incesto jamás visto en una pantalla.

Tenemos, pues, dos momentos de crisis, el interior y el exterior, el personal y el histórico, el del paso de la niñez a la adolescencia y el vía crucis de una comunidad, la francesa, que también se está haciendo adulta a través de la pérdida de sus privilegios y de su orgullo, un esquema que se repetirá fielmente en muchas de las siguientes películas de Malle (2). Y, a partir de ahí, el panorama que presenta **El soplo al corazón** funciona como el esbozo primigenio de aquellos filmes posteriores en los que el contexto histórico desempeña un papel preponderante: de **Lacombe Lucien** (1974) a **Milou en mayo** (1989), pasando por **La pequeña** (1978), **Alamo Bay (La bahía del odio)** (1985) y **Adiós, muchachos** (1987). En todos ellos, hay un personaje ingenuo, ignorante o con poca experiencia y/o cultura, trátase de adolescentes o proletarios, que debe enfrentarse a una situación que le desborda. En todos ellos, esa situación les provoca una crisis que suele exteriorizarse mediante

actitudes violentas, desafiantes o simplemente inconformistas. Y en todos ellos, finalmente, esa crisis coincide con otra crisis, la del tiempo histórico que les ha tocado vivir, y que a su vez, de alguna manera, actúa como el reflejo perfecto de su confusión. El círculo se cierra, invariablemente, con la doble resolución del conflicto a través de la violencia -**Alamo Bay (La bahía del odio)**-, el compromiso -**Milou en mayo**- o una casi imperceptible mezcla de ambos -**La pequeña**-.

2

Para empezar, todos estos filmes presentan una situación de guerra o de preguerra en la que los valores familiares y/o sociales han perdido gran parte de su sentido. Si en **El soplo al corazón** se trataba de la guerra de Indochina, una de las experiencias más traumáticas vividas por la sociedad francesa, en **Alamo Bay (La bahía del odio)**, por seguir un cierto hilo temático, son las secuelas de la guerra de Viet-

nam -la historia se repite- las que provocan en los personajes conductas esta vez ya claramente desaforadas y extremistas. Del mismo modo, y siguiendo con otra pareja de filmes, tanto **Lacombe Lucien** como **Adiós, muchachos** transcurren en 1944, durante el período de la ocupación, y es esa cercanía de la violencia colectiva la que impulsa a los protagonistas, adolescentes rebeldes e inadaptados, a bascular entre la inseguridad y la irracionalidad, hasta llegar a un momento en que el incomprendible vértigo de los acontecimientos les obliga a asumirse -de alguna manera- a sí mismos: el traidor pronazi Lacombe (Pierre Blaise), poco antes de su muerte, en el descubrimiento de una extraña armonía; y el niño mimado Julien Quentin (Gaspard Manesse), en el brutal y repentino enfrentamiento con el sentido de la amistad, la injusticia y la muerte. Al lado de todo esto, las experiencias de Violet (Brooke Shields) en **La pequeña** y Milou (Michel Piccoli) en **Milou en mayo** podrían



Viva María

parecer inocuas o intrascendentes, pero lo cierto es que observan los mismos valores iniciáticos. La primera, una niña-puta tan angelical como provocativa, descubrirá algo parecido a la madurez durante los cambios experimentados por la sociedad norteamericana a raíz de su intervención en la Primera Guerra Mundial. El segundo, un viejo-niño tan malicioso como inofensivo, acabará regresando a su enfermo universo privado tras los apenas entrevistos espejismos del mayo sesentayochista.

Los parecidos, sin embargo, no terminan ahí, sino que se expanden en múltiples ramificaciones que atraviesan personajes y películas con rara, minuciosa exactitud. El Julien de **Adiós, muchachos**, por ejemplo, presenta numerosas similitudes con el Laurent de **El soplo al corazón**: ambos pertenecen a una familia burguesa y acomodada, ambos tienen hermanos mayores más experimentados a los que toman como modelo de comportamiento, ambos sienten una

equivoca fascinación por su madre, y, sobre todo, ambos mantienen una férrea actitud de enfrentamiento con todo lo que les rodea, a menudo más bien diletante y superficial. La razón principal de estas coincidencias estriba, sin duda, en la fuerte huella autobiográfica que el propio Malle imprimió a esos filmes, pero hay más. El hecho de que el traidor Joseph de **Adiós, muchachos** -el cocinero del internado que, tras ser despedido, se convierte en colaborador de la Gestapo y delata al chico judío amigo de Julien- parezca una nueva versión de Lucien Lacombe -también un proletario empujado hacia el fascismo-, y que ambos sean los más inmediatos antecedentes del Shang Pierce (Ed Harris) de **Alamo Bay (La bahía del odio)** -otro obrero manipulado por la ideología reaccionaria, esta vez en su vertiente racista-, parece dictar una especie de fatalismo social e histórico que actuaría irremisiblemente sobre los personajes de Malle: mientras los cachorros de la burguesía impostan un com-

portamiento falsamente rebelde e inconformista -la afición al jazz y al existencialismo de Laurent, o las lecturas supuestamente transgresoras de Julien- que culmina con su brusca irrupción en el universo de sus mayores -siempre a través de una experiencia de raíz casi antropológica: el sexo o la muerte-, los hijos del proletariado encuentran la desgracia y la muerte en sus quiméricos intentos de integración, ya sea en el nuevo orden nazi o en el viejo sueño americano.

Al final, así, todo vuelve a su lugar, y los pequeños o grandes seísmos provocados por las crisis históricas terminan con la implacable restauración del esquema social. Lo que más importa a Malle, no obstante, no es este mantenimiento del statu quo, sino lo que acaece en sus intersticios, el proceso que conduce hasta él. En **Alamo Bay (La bahía del odio)**, quizás el ejemplo más claro a este respecto, la andadura de Dinh (Ho Nguyen), el ingenuo vietnamita que intenta labrarse un futuro en tierra



Alamo Bay
(La bahía del odio)

norteamericana, choca frontalmente con la de Shang, que sólo pretende mantenerse a flote en medio de una brutal crisis económica y cree, por ello, que los asiáticos le están arrebatando su trabajo. En la última escena, claro está, el sistema impone su justicia: Shang intenta quitar de en medio a Dinh y éste acaba eliminándolo a él, es decir, ambos fracasan en su intento de hacerse un sitio en el paraíso americano, por lo que el presunto enfrentamiento es, en el fondo, un proceso de identificación tan evidente como el que unía, ya en películas distintas, al Laurent de **El soplo al corazón** y el Julien de **Adiós, muchachos**, o al Joseph de esta última y el Lucien de **Lacombe Lucien**. Ambos son víctimas del sistema y de la Historia, de una estratificación social básicamente injusta que les impulsa a buscar al enemigo en su propia clase social, como les ocurría también a los dos colaboracionistas de los filmes anteriores. Pero ambos, del mismo modo, viven esa situación no como una claudicación, sino como una revolución, exactamente igual que sus -por otra parte- extraños compañeros de viaje, Laurent y Julien.

3

Ya se trate de la brutalidad del fascismo o de una especie de irracional e inofensiva anarquía, pues, todos estos personajes comparten una similar actitud ante el tiempo histórico que les ha tocado vivir. Sin comprometerse excesivamente con él, sin llegar a asumirlo por completo como propio, intentan ostentar una postura de rebeldía que a menudo les lleva a posiciones extremas e inusitadas. Laurent, por ejemplo, utiliza la guerra de Indo-



china más como una excusa para dar rienda suelta a su inconformismo adolescente que como verdadero revulsivo vital, algo parecido a lo que ocurre con Julien, prácticamente ajeno al verdadero rostro del nazismo hasta que al final se ve obligado a contemplarlo tan de cerca que ya no puede eludirlo, o con el propio Shang, instalado en una feroz y absurda xenofobia en pleno advenimiento de la derecha reaganiana. Pero quizá sea el personaje de Violet, en **La pequeña**, el más significativo en este sentido. Los cambios que tienen lugar a su alrededor son producto evidente del contexto histórico, es decir, del inicio de la fase más expansiva del capitalismo norteamericano tras su implicación en la primera contienda mundial, y, sin embargo, Malle y su guionista no hubieran podido concebir personaje más indiferente a todo ello, a saber, una niña de doce años que vive, con su madre, en un prostíbulo y que sólo tiene noticia de los acontecimientos del mundo exterior a través de las immaculadas guerreras de los marinos que buscan un poco de diversión en medio de la confusión bélica. Incluso en esta situación, no obstante, se hará ostensible el gesto de rebeldía: decidida a no dejarse

vencer por un "progreso" que niega el placer transgresor en beneficio del bienestar burgués -representado por la integración familiar a que se somete su madre al casarse con un acomodado cliente-, Violet se fugará con el fotógrafo Bellocq (Keith Carradine) e intentará un modo de vida "alternativo" antes de verse prematuramente devuelta al redil.

Se trata, así, de una postura apenas conscientemente anárquica que, en el fondo, resume a la perfección las actitudes de una gran parte de los personajes de Louis Malle. En otras palabras, no importa tanto la forma exterior de la rebeldía como su carácter esencial, no el hecho de que acabe materializándose en posturas totalitarias o libertarias sino su condición de protesta indiscriminada e irracional con respecto a los dictados de la Historia. Y, a partir de ahí, nada hay más cercano al "fascista" Lacombe que el despreocupado Milou de **Milou en mayo**, también como él una personalidad "anárquica" en el sentido más amplio del término: si Lucien encuentra en la prepotencia y la tortura una forma de superar la mediocridad de su entorno, Milou recurrirá a la eterna prolongación de la infancia como absoluta negación

LOUIS MALLE

del paso del tiempo, tanto personal como histórico.

Contemplada desde esta perspectiva, la película responde punto por punto al esquema prescrito hasta ahora. Por una parte, la situación que describe podría considerarse "prebélica" desde el momento en que mayo del 68 supuso, como refleja el film, un verdadero enfrentamiento civil, aunque abortado, entre los franceses. Por otra, la postura del personaje principal ante ese contexto es perfectamente asimilable a la de sus antecesores en el cine de Malle, un tipo corriente superado por los acontecimientos, obligado a reaccionar de manera inconsciente y extremista en un período histórico de grandes convulsiones que coincide con una aguda crisis personal, en este caso la muerte de la madre. Y, finalmente, un entorno sumido en la confusión y el caos en el que desaparecen las normas morales y todo parece resultar válido. Como ocurría en *El soplo al corazón*, sin embar-

go, esa situación de anarquía general es contemplada aquí desde un punto de vista positivo, de manera que sus consecuencias no resultan fatales ni autoaniquiladoras sino más bien festivas: los aires libertarios que se respiran en el país afectan de tal modo a los personajes que las relaciones que se establecen entre ellos, todas ellas al margen de la moral dominante, están a punto de culminar en una orgía, una visión presuntamente coral y esperpéntica que saca a relucir -por cierto- lo peor del cine de Malle, lo más fácil y evidente de su repertorio. Al final, empero, el orden se restablece, las aguas vuelven a su cauce y es Milou, el único personaje verdaderamente "rebelde" del film, el que acaba poniendo las cosas en su sitio: la crisis reflejada en *Milou en mayo* no es la de una sociedad burguesa caduca y retrógrada puesta en jaque por la juventud sesentayochista, sino la de un orden de las cosas que el protagonista, en su paradójico desorden vital, creía natural e

inalterable. Pese al fracaso de la algarada, después de mayo del 68 ya nada volvería a ser igual para los tipos como Milou, y de ahí la imagen final del film, esa apelación a la fantasía, en forma de imposible reencuentro con la madre muerta, a modo de rebelión última y definitiva.

4

La irrupción del caos tan subrayada en *Milou en mayo*, sin embargo, no es otra cosa que una desafortunada exageración de las situaciones creadas en las demás películas, ese prolongado enfrentamiento con la presunta jerarquía de valores de la moral tradicional ya reflejado tanto en las circunstancias que conducen al incesto de *El soplo al corazón* como en la huida de Violet con Bellocq en *La pequeña*, por citar dos ejemplos extremos, dos reivindicaciones de la subversión más radical frente al sistema de valores imperante. El gran hallazgo de



La pequeña



LOUIS MALLE

Malle, no obstante, la originalidad extrema de su cine radica en la identificación de ese orden burgués con el orden creado por su propia Historia, es decir, por la Historia emanada directamente del *establishment*, dictada por los acontecimientos que él mismo provoca o permite y ante la que los protagonistas de sus filmes suelen mostrarse absolutamente impotentes. La Historia, de este modo, adquiere para Malle la apariencia de un relato narrado por el poder en el que todos acabamos viéndonos implicados, como personajes de una trama que no conocemos ni controlamos. Y, a partir de ahí, la única reacción posible es la rebelión a través del caos, la ruptura del orden impuesto de los acontecimientos mediante el desorden espontáneo del azar (3).

Esta violenta escisión entre la realidad cotidiana y la fantasmagoría de la Historia suele manifestarse, en casi todos los filmes de Malle, en el inson-

dable abismo que separa a los personajes de los sucesos históricos que se desarrollan a su alrededor. Los hechos en sí -las guerras, por ejemplo- no aparecen nunca en pantalla, y cuando lo hacen es a través de pequeñas intromisiones, reflejos deformados de su verdadera dimensión: los grotescos colaboracionistas y las estúpidas escaramuzas de **Lacombe Lucien**, la fulminante *razzia* final de **Adiós, muchachos**, los marinos de **La pequeña**, las relajadas manifestaciones de **Milou en mayo...** Por el contrario, lo más importante, aquello que realmente puede decidir la suerte de los protagonistas, se conoce siempre a partir de rumores propagados por los personajes o noticias difundidas por la radio, como mensajes de un poder incorpóreo transmitidos de boca en boca a modo de consignas. La Historia, pues, sucede siempre en *off*, ajena a la realidad del film, y si no véase, por caso, la función de los informativos radiofónicos en **Milou en mayo**, verdaderas

intromisiones de la Historia en la historia, es decir, del lejano mayo parisiense del 68 en la tranquila existencia de una mansión familiar aislada en el tiempo y en el espacio: no hay nada que pueda escapar a la tiranía de la dictadura histórica.

O quizá sí. Si la Historia despliega su poder a través del tiempo, impone sus dictados a partir de una serie de acontecimientos ordenados cronológicamente, cuidadosamente situados uno tras otro de modo que no quede ningún resquicio por donde pueda introducirse el azar, en otras palabras, si la Historia es un relato cerrado construido según las normas de una burguesía racionalista para la que el tiempo es -literalmente- oro, entonces la única forma de rebeldía posible será enfrentar a todo eso una concepción temporal mucho más abierta, un tiempo detenido y/o dedicado al ocio o a la inacción, reflejo perfecto de la caótica anarquía que ostenta el comportamiento de los prota-

gonistas. En la parte final de **El soplo al corazón**, el balneario se convertirá en lugar mágico de encuentros y desencuentros, un verdadero "asesinato" del tiempo que permitirá la transgresión final. De la misma manera, también la conclusión de **Lacombe Lucien** acaba diluyéndose en una especie de armonía cósmica en la que sólo importan la supervivencia y los juegos eróticos, la comida y el sexo, hasta que el tiempo también se detiene, imperturbable, sobre el rostro del protagonista tendido en la hierba y contemplando el cielo. En **La pequeña**, igualmente, tanto las escenas del prostíbulo como los contados días de convivencia entre Bellocq y Violet parecen bañados en una luz intemporal. E incluso en **Alamo Bay (La bahía del odio)**, una película sin respiro alguno, hay una calculada, cuidadosa contraposición entre la tensión y la distensión, entre los comportamientos guiados por el determinismo histórico -las frecuentes discusiones, los enfrentamientos físicos- y aquellos otros liberados de ese mismo devenir.

5

Se trata así, en el fondo, de una doble rebeldía. Por un

lado, los protagonistas de Malle se oponen a la tiranía de la Historia mediante una respuesta anárquica y agresiva. Por otro, los propios acontecimientos de la historia se enfrentan a la tiranía del relato lineal, al constreñimiento que les impone una forma narrativa de origen también claramente burgués, a través de una violenta suspensión de sus mecanismos de avance, ya se trate de las anticlimáticas secuencias finales de **El soplo al corazón** y **Lacombe Lucien** o del abierto rechazo del procedimiento causa-efecto que se da en **La pequeña** o **Milou en mayo**: en las primeras, el relato, al igual que los protagonistas, alcanzan finalmente una zona de absoluto reposo en la que se autoaniquilan a través de la inacción, de la autonegación de sí mismos como elementos-de-y-para-la-Historia; en las segundas, la narración, ya desde el principio, se identifica con los personajes en su perpetuo ir y venir sin rumbo, en su suspensión del tiempo en paisajes idealizados y siempre en trance de desaparición, trátese del prostíbulo o de la vieja casa familiar. Si la vida se rebela contra la Historia mediante el caos vital, el cine se rebela contra los modelos narrativos canónicos, contra la historia, a través de la destruc-

ción del tiempo, es decir, de la intromisión de lo real, en el fondo otra forma de caos y de azar.

Lo cual, dicho esto, nos obliga a volver a **Calcuta** y al encuentro definitivo de Malle con la realidad, frecuente pero indiscutible tópico a la hora de hablar de su cine. En esta película decisiva, como decíamos al principio, la irrupción de lo real corre pareja con la irrupción del tiempo histórico, y es ese matrimonio, por otra parte tan lógico, el que da lugar tanto a la crisis del individuo enfrentado a una crisis histórica -el propio Malle ante la decadencia de la civilización occidental que relata implícitamente **Calcuta**- como a la crisis de esa misma Historia que engendra, a su vez, una crisis de sus propias formas narrativas (4). Y, por debajo de todo ello, la insumisión de la realidad, plasmada finalmente en un debilitamiento del relato en favor de la pura y simple mostración, como sucede en los mejores fragmentos del cine de Malle. Se trata de un procedimiento que se halla presente en (casi) todos sus filmes a partir de **El soplo al corazón**, pero que alcanza un protagonismo especial en aquellos regidos por los designios de la Historia, pues, como esta última, como los propios individuos, también el concepto de historia filmica está en crisis, y es la propia construcción formal de esa historia en pantalla, su puesta en escena, la que finalmente se ve invadida por rupturas constantes, recordatorios de que más allá del cine siempre existe la realidad: desde el uso del encadenado sonoro en **Lacombe Lucien** -los sonidos del final de una escena se mantienen al principio de la otra, al contrario que en el cine clásico, donde ocurre precisamente lo opuesto: el



El soplo al corazón



relato debe avanzar sea como sea- hasta el carácter disgregador de la estructura de **Milou en mayo** -donde todo parece detenido en el tiempo, empezando por el entierro de la madre-, pasando por la anulación progresiva del suspense en **Lacombe Lucien** -de modo que incluso el desenlace se produce en un rótulo, es decir, también en *off*, como la verdadera Historia-, la utilización del punto de vista en **Adiós, muchachos** -con su visión fragmentaria e incompleta tanto de la Historia como de la historia, que culmina igualmente con una clausura en *off* parecida a la de **Lacombe Lucien**-, o el sustrato fuertemente documental de **Alamo Bay (La bahía del odio)** -coincidente con los dos "reportajes" posteriores de Malle sobre los Estados Unidos, **God's Country** (1985) y **And the Pursuit of Happiness** (1986)-.

Todo ello, curiosamente, no sólo llevaría a Louis Malle a un cuestionamiento radical del

lenguaje cinematográfico, algo que sus primeras y por lo general engoladas películas no permitían ni siquiera intuir, sino que acabaría situándolo a la cabeza de esa "búsqueda de la esencia" que parece ser la misión del cine más comprometido de los últimos años. En la estela de **El sol del membrillo** (1991), de Víctor Erice, o de los trabajos de Kiarostami, **Vania en la calle 42** (1994), su última película, anula casi por completo su propia línea argumental a través, precisamente, de una inusual operación: la completa enajenación de personajes y decorados con respecto al tiempo histórico en el que se desarrollan sus peripecias, en este caso el siglo XIX de Chejov. Lo que debería ser una gran mansión decimonónica, de este modo, se convierte en un viejo teatro de Broadway en ruinas, y las refinadas vestimentas de la alta burguesía zarista quedan sustituidas por la ropa *sport* de los actores que ensayan la obra. Y, así, al tiempo que la historia se re-

duce a su esencia, la Historia desaparece por completo para dejar paso a la única realidad de los cuerpos y las voces.

NOTAS

1. *Louis Malle por Louis Malle*. Semana Internacional de Cine de Valladolid. 1987. Páginas 31-32.
2. Su predilección por "estudiar la manera en que la gente reacciona cuando ciertos acontecimientos extraordinarios les obligan a replantearse su vida cotidiana... acontecimientos de orden privado... y de orden histórico", es uno de los grandes temas de la obra de Malle. French, Philip: *Conversations avec Louis Malle*. Denoël (París). 1993. Página 222.
3. Véase una ampliación de este tema, igualmente, en Predal, René: "Le hasard et l'histoire", en *Louis Malle*. Edilig (París). 1983. Páginas 116-120.
4. Sin compartirlas del todo, en este sentido, me parecen muy interesantes las apreciaciones de Predal, René: "Des personnages et des récits en crise", en *Louis Malle*. Edilig (París). 1983. Página 108.

LOUIS MALLE