

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
La nouvelle vague y Jean-Pierre Melville

Autor/es:
Vidal Estévez, M.

Citar como:
Vidal Estévez, M. (1993). La nouvelle vague y Jean-Pierre Melville. Nosferatu. Revista de cine. (13):26-37.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40870>

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:



Los niños terribles
(Les Enfants terribles,
1950)



La nouvelle vague y Jean-Pierre Melville

M. Vidal Estévez

Año 1959. El Festival de Cannes concede el Gran Premio a la Mejor Dirección y Gran Premio de la OCIC a la película titulada **Los cuatrocientos golpes** (*Les 400 coups*), de un conocido crítico con cierto prestigio de radical llamado François Truffaut. A estos primeros premios seguirán muchos más. Uno tras otro corroboraban un éxito raras veces conseguido por un primer largometraje. El estreno comercial de la película, en el mes de junio en París, fue un aldabonazo que despertó la atención general convocándola en torno a un grupo de jóvenes directores que habían hecho su debut un año o dos antes -Claude Chabrol había rodado **El bello Sergio** (*Le*

Beau Serge, 1957-58, Premio Jean Vigo) y **Los primos** (*Les Cousins*, 1958, premiada con el Oso de Oro en Berlín)- o lo harían muy poco después, la mayoría de ellos procedentes de la crítica cinematográfica y el rodaje a tumba abierta de unos pocos cortometrajes, algunos apoyados en una escasa experiencia como ayudantes de dirección.

El ruido provocado por **Los cuatrocientos golpes** fue mucho. Pero pronto habría de llegar otra película que lo superase; no en premios, que sólo cosecharía tres (Jean Vigo; a la Mejor Dirección, en Berlín, y a la Mejor Fotografía, otorgado por la crítica alemana, todos ellos en 1960), pero sí en alboroto perio-

dístico y polémica especializada: **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, 1959), de otro crítico, llamado Jean-Luc Godard. La euforia suscitada por el éxito de aquella debió presidir el rodaje de ésta entre el 17 de agosto y el 15 de septiembre del mismo año. El guión de **Al final de la escapada** partía de una idea argumental de François Truffaut. Godard y Truffaut eran amigos; ambos habían escrito en las páginas de *Les Cahiers du Cinéma* y participado en diferentes cortometrajes; les unía el rechazo del cine francés más convencionalmente académico y un clamoroso fervor por el cine americano junto a las individualidades más evidentes del cine europeo. Con la exhibición pública

de *Al final de la escapada* llegó, puede decirse, el escándalo. Según unos era pésima, estaba mal rodada y peor montada; según otros era todo lo contrario, el inequívoco síntoma de que una nueva sensibilidad irrumpía en el cine francés para dejar atrás el adocenamiento y la rutina, con sus resabios literarios y su complacencia en una confortable calidad. Hubo opiniones para todos los gustos. Fue el ariete de un cambio.

Accedía así, de un modo tumultuoso, a la profesión de director de cine, una nueva generación. Sus nombres más emblemáticos: Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette y Eric Rohmer. Ellos son a todos los efectos, más de treinta años después, los imprescindibles. Otros muchos, sin embargo, les acompañaron en el itinerario: Jacques Doniol-Valcroze, fundador junto con André Bazin, en 1951, de la revista *Les Cahiers du Cinéma*, y Pierre Kast, los dos nacidos en 1920 y, por lo tanto, algo mayores que los anteriores, excepto el caso de Rohmer, cuya fecha de nacimiento la cifran algunos en 1920 y otros en 1923; Louis Malle; Jacques Demy; Marcel Hanoun; Michel Drach; Roger Vadim; Jean Daniel Pollet; Agnes Varda; Alain Resnais y Jacques Rozier, a quien casi siempre se olvida pese a que su película *Adieu Philippe* (1960-1962) es una de las más singulares del momento, junto a otros muchos, en razón de su forma de trabajar o pura y simplemente por su edad, y a cuyo lado cabría poner a directores de fotografía (Raoul Coutard, Henri Decaë), músicos (Delerue, Duhamel, Jansen, Jarre, Legrand), actores (Jean-Claude Brialy, Jean-Paul Belmondo, Jean-Pierre Leaud, Bernadette Lafont, Anna Karina), guionistas (Paul Gegauff, Jean Gruault), montadores (Denise de Casabianca) e incluso pro-

ductores (Pierre Braumberger, Georges Beauregard). Entre todos, con mayor o menor grado de implicación, consiguieron desplazar al cine francés de sus cauces establecidos.

Según Jacques Siclier, primer cronista de los hechos, fue un periodista, probablemente de *L'Express*, quien inventó el nombre que los englobaría en un único capítulo de la Historia del cine: *nouvelle vague*. Una denominación sin duda muy lograda, suficientemente significativa a la vez que trivial, muy concreta al tiempo que abstracta, sin pretensiones pero no baladí. Se prescindía en ella del tono arrogante y satisfecho siempre adherido al término vanguardista, seguramente debido a su anterior utilización en los años veinte, y se connotaba sutilmente con un toque de transitoriedad, como si se preveyese su carácter pasajero. Todo un acierto; muy propio de un país acostumbrado a la fugacidad de las modas y a la sucesión de movimientos culturales en un campo u otro. Esta flexibilidad del nombre sirvió en realidad para dar cobijo a la práctica totalidad de los directores emergentes. En aquel momento nadie pensó que de ser un nuevo eslogan tan circunstancial como afortunado se convertiría, gracias al empuje de sus protagonistas, en el epígrafe de un capítulo de la Historia del Cine, no sólo francés, susceptible de ser considerado como se quiera pero en absoluto episódico, muy influyente y determinante en el desarrollo de las expectativas abiertas con la década de los sesenta; con no menos contradicciones, desde luego, que otros más aparentemente unitarios, como el cine soviético de los años veinte, el expresionismo alemán o el neorrealismo italiano, pero tanto o más importante que ellos.

Los innumerables ataques de los

que fue objeto al poco tiempo de nacer y ocupar el primer plano de la actualidad cinematográfica mundial no sirvieron de nada. La rapidez con la que sus miembros más destacados encadenaron una película tras otra, con Chabrol, Godard y Truffaut a la cabeza, seguidos muy de cerca por Rohmer, arrumbaron en el desván de lo anecdótico todas aquellas opiniones que sin argumentos muy precisos quisieron negarle la existencia. La *nouvelle vague* no era, por supuesto, ni una escuela ni un movimiento con planteamientos previamente elaborados. Ni falta que le hacía. Nada más inútil, ni original, plantearse si era o no un grupo estructurado, como el surrealismo, con un manifiesto y un jefecillo a lo Breton, que dictase normas y anatemas. Las cosas empezaban a ir por otros derroteros.

Quienes hacían las películas lo dijeron desde un principio. Recordemos algunas de sus opiniones. "*La nouvelle vague* -señaló François Truffaut- *no es ni un movimiento ni una escuela, ni un grupo, es una cantidad, es una denominación colectiva inventada por la prensa para agrupar a cincuenta nuevos nombres que han surgido en dos años en una profesión que no aceptaba apenas más de tres o cuatro nombres cada año*" (1). "*La nouvelle vague carecía de programa estético: fue simplemente una tentativa para reencontrar una cierta independencia perdida en torno a 1924, cuando los films se volvieron demasiado caros, un poco antes del sonoro. En 1960, hacer cine era para nosotros imitar a D.W. Griffith realizando sus películas bajo el sol de California antes del nacimiento de Hollywood*" (2). "*Nuestro único punto en común es la afición por los billares eléctricos*" (3). Acerca de si tenían o no cosas en común, Jean-Luc Godard opinó de un modo

ligeramente distinto: "Tenemos muchas cosas en común. Desde luego yo me siento muy diferente de Rivette, Rohmer o Truffaut, pero en general tenemos las mismas ideas sobre el cine, nos gustan las mismas novelas, los mismos cuadros, las mismas películas. Son más las cosas en común que tenemos que las diferencias. Las diferencias de detalle son grandes, pero las diferencias profundas son pequeñas. Incluso si estas últimas fueran grandes, el hecho de que todos nosotros hayamos sido críticos nos acostumbró a considerar más los puntos comunes que las diferencias. Claro que nosotros no hacemos los mismos films, pero cuanto más veo los films llamados normales y luego veo los nuestros, más me sorprende la diferencia entre unos y otros. Y ésta tiene que ser realmente muy grande, puesto que yo tengo generalmente la tendencia a considerar sobre todo los puntos comunes. Antes de la guerra, por ejemplo, entre *La Belle équipe*, de Duvivier, y *La Bête humaine*, de Renoir, había diferencias, pero eran sólo cualitativas. En tanto que ahora, entre un film nuestro y uno de Verneuil, *Dellannoy*, *Duvivier* o *Carné* la diferencia reside en la naturaleza misma del film" (4). Claude Chabrol, por su parte, al evocar sus comienzos piensa que "comúnmente se consideraban películas de la *nouvelle vague* aquellas que prescindían del sistema de producción normal, las que no estaban urdidas por los productores de la época (a excepción de Pierre Braumberger, que era un caso aparte)" (5). Rohmer, a su vez, coincide bastante con Truffaut al afirmar que "la denominación *nouvelle vague* no fue finalmente tan mala, porque sobre todo se trató de un cambio de generación. Antes de 1959 era muy difícil hacer una película, entrar directamente en la profesión cinematográfica. Entre 1950 y 1960 fueron muy

pocos los nuevos cineastas que aparecieron, incluso si hay excepciones como Vadim y Astruc, por los que sentíamos mucha admiración" (6). Por último, de las palabras de Jacques Rivette se deduce la voluntad de ir algo más lejos: "Yo creo que la *nouvelle vague* es para el cine lo que el impresionismo fue para la pintura, en todos los sentidos, primero porque representa la voluntad de salir, de hecho Renoir es quien hizo esta asociación. El deseo, de repente, de simplificarlo todo, de aprovechar ese estado de la técnica que te permite salir, como dijo Renoir, que, por otro lado, estaba citando a su padre (...). Las películas de la *nouvelle vague* trajeron esa frescura que trajo el impresionismo, incluso en las anécdotas, en las historias, esa manera de lavar la mirada con respecto al cine de estudio, el punto de vista sobre las historias narradas, pero al mismo tiempo el punto de vista visual, una mirada limpia" (7).

Profesionalización e independencia fueron, pues, las coordenadas básicas de la acción generacional que conocemos como *nouvelle vague*. De ellas se desprenderían las dos opciones estratégicas que la singularizan globalmente: un modo de producción con presupuestos bajos, lo más económicos posibles, y un modo narrativo que privilegiaba la soberanía del director. Sus correspondientes y posteriores efectos sobre los resultados obtenidos en cada una de las películas conformaron la reactivación transformadora que cabe atribuirle, el ejemplo histórico y también el excedente estético que constituye su patrimonio.

Poca originalidad, sin embargo, presidía su actitud inicial. Quizá porque no la necesitaron. Sabían que casi todo puede encontrarse en la tradición. Por lo tanto, jamás ninguno de sus protagonis-

tas ha reclamado para sí la distinción de haber sido el primero en debutar con una película rodada al margen de los cauces industriales establecidos y con bajo presupuesto, tampoco en considerarse antes que nadie absoluto responsable, es decir, autor, de su trabajo. De ambas cosas tenían ya ejemplos en el inmediato pasado del propio cine francés.

Lo que nadie les podía, ni les puede, negar es el conocimiento de ese pasado, no sólo del cine francés, sino del cine en general. Conocimiento que les suscitaba la conciencia necesaria para, dadas las dificultades existentes que les obstaculizaban la profesionalización, salirse con la suya. Porque si hay algo que verdaderamente caracteriza a los cineastas agrupables en torno a la denominación *nouvelle vague* es su conocimiento de la Historia del Cine, de sus diferentes teorías, movimientos y directores, así como de las determinaciones a las que obligaba la producción convencional. Sin duda fue la primera generación que partía de este conocimiento en vez de surgir del escalafón profesional. De ahí su eclecticismo. Y de ahí también su novedad. Como críticos empapados de cine conocían exhaustivamente el cine mudo, el cine ruso de los años veinte; el cine americano de los años treinta, cuarenta y cincuenta; el neorrealismo italiano y, por supuesto, el cine francés. Los directores de la *nouvelle vague* supieron sustanciar de aquí y de allá lo que más les convenía, elegir lo que sentían más próximo a sus intereses e imponer toda la libertad posible para la realización de sus películas.

Pero no se trata aquí de historiar la multiplicidad de factores que hicieron posible su eclosión, que fueron muchos y muy variados, desde la existencia de un grupo de revistas especializadas



(L'Ecran français, La Revue du Cinéma, Les Cahiers du Cinéma, Positif, entre otras) que propiciaron el desarrollo teórico, ayudadas tanto por la programación de la modélica Cinemateca creada por Henri Langlois, Georges Franju y Jean Mitry, como de la dinámica cartelera parisina que ofrecía inmediatamente todas las novedades de la producción mundial, hasta las ayudas para la realización de cortometrajes, sin olvidar las lecciones aprendidas de directores como Rossellini, Orson Welles, Samuel Fuller, Jean Renoir, Jean Cocteau, Alexandre Astruc, Jean Vigo, Jacques Tati, Jean Rouch o Jean-Pierre Melville, sino de ver hasta qué punto y de qué manera este último jugó un papel más o menos importante como impulso y modelo en el desarrollo de los hechos, hasta qué punto, en definitiva, fue "el inventor de la nouvelle vague", tal y como llegó a considerársele en aquel momento y se recoge en una entrevista de Claude Beylie y Bertrand Tavernier en el nº 124 de octubre de 1961 de *Les Cahiers du Cinéma*, después de que otra revista, *Cinéma 60*, en su número 46 del mes de mayo, le dedi-

case un homenaje rescatándole del prolongado olvido al que había estado relegado.

Considerar "inventor" de la *nouvelle vague* exclusivamente a Jean-Pierre Melville es a todas luces una exageración, cuando menos una polarización excesiva. Es demasiado simple. Parece responder más a esa necesidad tan común de encontrar siempre una unidad, un padre o una ley, que a la aceptación, algo más difícil, de cualquier multiplicidad activa, compuesta de variados factores de muy diferente índole (sociales, económicos, políticos, culturales) actuando al unísono subterráneamente. La *nouvelle vague* no fue tanto un acontecimiento concebido, ideado, por alguien, o algo (una institución estatal, por ejemplo, a la manera del llamado Nuevo Cine Español), como un devenir del cine, producto de una convergencia múltiple desde distintos ámbitos, y, como tal devenir, más inesperado que previsto, consecuencia de unos convencimientos y energías que venían actuando a su favor desde años atrás. Hasta entonces, la teoría cinematográfica venía combatiendo sobre todo

por conseguir la aceptación del cine como hecho artístico con idénticas potencialidades que las otras artes ya consagradas. Después de la guerra, a partir de 1945, esta lucha teórica había dado ya paso a concepciones muy específicas en medio de un debate que continuaba siendo muy intenso y cada vez más especializado. Durante este proceso, además se habían concretado muy variadas experiencias filmicas, y una conciencia generalizada sobre el cine como medio de expresión conseguía cristalizar. Aunque sólo fuese por estas razones, expuestas de un modo peligrosamente somero, no puede atribuírsele a nada ni a nadie en particular la paternidad de la *nouvelle vague*. Los devenires artísticos son colectivos, brotan de abajo, coadyuvados por las circunstancias. Jean-Pierre Melville actuó, qué duda cabe, a su manera, como director, dentro de esa amplia corriente de factores y, por consiguiente, es un punto de vista, tan válido como cualquier otro, desde el que contemplar la evolución de los hechos; pero un punto de vista en absoluto exclusivo o excluyente, que, en el fondo, ilumina mejor

J. P. MELVILLE

al cineasta Melville que a la *nouvelle vague*.

Dicho esto, tres o cuatro cosas se nos imponen con la fuerza de lo evidente. Nacido en 1917, Jean-Pierre Melville, de nacimiento Jean-Pierre Grumbach, tras rodar en 1946 un cortometraje, **Vingt-quatre heures de la vie d'un clown**, rueda al año siguiente su primer largometraje, **Le Silence de la mer**, a partir de la novela homónima de Vercors (Jean Bruller). Antes de entregarse a realizar películas se había cambiado el nombre, "*por pura admiración y por deseo de identificación con un autor, con un creador que me conmovía más que ningún otro*" (8); había rodado algunas películas *amateurs* en 9 mm. y 16 mm., gracias a unas cámaras que le regalaron sus padres a los seis y a los doce años respectivamente; había visto mucho cine, especialmente americano, y participado en la Segunda Guerra Mundial. En 1945, una vez licenciado y reincorporado a la vida civil, su único afán era ser director de cine. El camino establecido para conseguirlo no era sin embargo fácil, se exigía tener un carnet sindical al que se accedía mediante un largo proceso de aprendizaje del oficio, adquirido en la práctica, en sucesivos rodajes con otros directores. Sin ese carnet no se podía trabajar. Y sin trabajo no se podía obtener. Al evo-

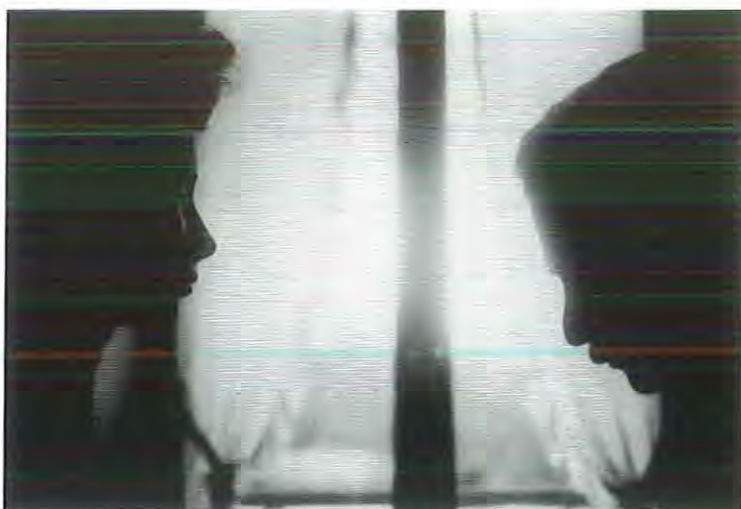
car la situación, Melville no se anda por las ramas: "*En aquella época -afirma- reinaba un estalinismo furioso. Cuanto más se había tenido una actitud... digamos tibia, durante la guerra, durante la Ocupación, más comunista se era después de la Liberación (...). Y por este motivo, para luchar contra ese círculo vicioso, fundé mi propia productora*" (9). Lejos, pues, de someterse al corporativismo imperante por aquellos años, Melville rueda por su cuenta, al margen de los cauces de producción del sistema, con un bajísimo presupuesto -9 millones de francos antiguos, cuando el coste medio de una película francesa del momento era de 60 millones (10)-, equipo técnico reducido, actores prácticamente desconocidos, decorados naturales y sin autorización oficial del Centro Nacional de Cinematografía, su primer largometraje. Si a estas condiciones de producción se le añade además que carecía de los derechos de adaptación de la novela (su autor la consideraba patrimonio de Francia y dudaba de los resultados), sin carnet sindical de director, puesto que se negó a sindicarse, y sin facilidades para obtener película virgen, ya que no estaba "*calificado profesionalmente*" (11), y que todo ello era la primera vez que se hacía en Francia, nadie le puede negar a Melville su condición de pionero de la profesionaliza-

ción a partir de un cine independiente, en el más genuino sentido de la palabra.

Y, en efecto, nadie se lo niega. No hay cronista o historiador que deje de citar su película **Le Silence de la mer** como la primera realizada autónomamente por un director que había aprendido a hacer cine viendo películas, tal y como años después harían los hombres de la *nouvelle vague*.

Casi puede considerarse lógico que, rodada con unos medios de producción tan precarios, **Le Silence de la mer** ofreciera una formalización muy peculiar. Dos aspectos, por lo menos, llaman todavía hoy poderosamente la atención. Por un lado, resultan enormemente atractivas las soluciones visuales que Melville encuentra para reproducir la Ocupación alemana con poco más que un par de soldados y un cañón de museo. En ellas está toda la libertad e inventiva que Godard exhibiría durante la década de los sesenta en un amplio despliegue de osadía. Por otra parte, permanece aún vigente la sobria puesta en escena de la que hace gala, reducida a sus elementos esenciales a partir de un texto literario igualmente sintetizado. Cualquiera podría pensar que se trata de un trabajo del austero Aki Kaurismäki, o con más motivo, de un Bresson.

A este respecto, el de Bresson, merece la pena citar la opinión que Jean-Pierre Melville expresa en el libro de Rui Nogueira. Dice: "*A veces leo -y pienso en críticas publicadas con motivo del estreno de **El silencio de un hombre** (Le Samourai, 1967) y **El ejército de las sombras** (L'Armée des ombres, 1969)-: Melville bressoniza. Lo siento, ¡ha sido Bresson quien siempre ha melvillizado!... Vuelva a ver **Les Anges du péché** y **Les Dames du bois de Boulogne** y*



Le Silence de la mer
(1947)



comprobará que todavía no son Bresson. ¡Por el contrario, si vuelve a ver *Le Journal d'un curé de campagne*, se dará cuenta de que es Melville! ¡Hay planos idénticos! Por ejemplo, en el que Claude Laydu espera en el andén de la estación es el mismo que el de Howard Vernon en mi película... ¿Y la voz en off del narrador, del hombre que cuenta la historia?... Robert Bresson, además, no se defendió cuando André Bazin, un día, le preguntó si había sido influido por mí. Todo esto se ha olvidado completamente" (12).

No se le negará aquí a Melville su posible parte de razón. Pero tampoco se le restará mérito a Bresson en el insobornable mantenimiento y progresiva depuración de un sistema narrativo personalísimo, elaborado probablemente, como es lógico, ayudándose con todo lo que halló en su camino y sintió como bueno y beneficioso. Hay bastante organicidad en el cine de cada país. Todo director está influido por la literatura, el teatro, la pintura, la calle y también las películas

que ve. No hay por qué sorprenderse. La *nouvelle vague*, en general, y Jean-Luc Godard muy en particular, sería más adelante un claro ejemplo de apropiación de cuanto le había precedido en el cine. Y el propio Melville acrisola en su trabajo la herencia del cine americano, sobre todo del género negro, para conseguir algunas de sus mejores obras. Otra cosa muy distinta es que Melville, hay que reconocerlo, no se mereciese el olvido en el que estuvo relegado durante años.

Mucho más productiva es a nuestro entender su consideración acerca de lo que le interesó en el texto literario de Vercors para decidir adaptarlo al cine. En sus palabras no es difícil detectar la preocupación formal con la que otros directores elaborarían posteriormente todo su cine. "Lo que me gustó enormemente -dice Melville- en *Le Silence de la mer* fue ese aspecto anticinematográfico del relato que inmediatamente me condujo a pensar en hacer una película anticinematográfica. Lo que yo quería

era intentar un lenguaje constituido de imágenes y sonidos, en el que el movimiento y la acción estuvieran prácticamente destruidos" (13). Pese a la imprecisión que implica el término "anticinematográfico", con el que hay que entender una huida del cine concebido como espectáculo trivial, podrían haber sido pronunciadas, desde luego, por un Bresson, un Resnais o una Marguerite Duras, también por más de un cineasta absolutamente actual. No creo que importe demasiado que fuesen pronunciadas a principios de los setenta, poco antes de su muerte, cuando la euforia innovadora de los sesenta todavía coleaba: *Le Silence de la mer* no las desmiente en lo más mínimo.

El resultado obtenido satisfizo todas las expectativas de Melville. El autor de la novela accedió, tras el veredicto unánime de un jurado de resistentes, a concederle los derechos para la explotación comercial; el acuerdo al que habían llegado antes de comenzar el rodaje consistía en el compromiso de quemar el nega-

J. P. MELVILLE

tivo en el caso de que uno solo de los jurados manifestase su disconformidad, cosa que no sucedió. La unanimidad fue total. Melville consiguió una buena distribución y la película se estrenó con éxito.

La audacia en la producción y la brillantez de la realización facilitaron su continuidad como director. Su siguiente película, **Los niños terribles** (*Les Enfants terribles*, 1950), a partir de la obra homónima de Jean Cocteau, volvió a ofrecer la misma actitud independiente y el mismo rigor que la anterior. Que fuera el propio Jean Cocteau quien mostrase interés en que su novela fuese llevada al cine por Melville (le telefoneó después de ver *Le Silence de la mer*) (14), es una prueba de la estima que había conquistado; al fin y al cabo, Jean Cocteau era también director, había rodado ya *Le Sang d'un poète* (1930), *La Bella y la Bestia* (*La Belle et la Bête*, 1946) y *L'Aigle à deux têtes* (1947), y era uno de los personajes más ilustres de la vida cultural parisina, por lo que hubiera podido dirigirla él mismo. Prefirió no obstante ofrecérsela a Melville, quizá sorprendido por el rigor cinematográfico de su primera película sin menoscabo del texto original: economía de gestos en la dirección de actores, absoluta confianza en las miradas para expre-

sar la interioridad de los personajes, utilización sintética del texto original mediante la voz en *off*, eficaz utilización de un espacio cerrado del que apenas se sale. Cine, en fin, capaz de ponerse a la altura de un texto literario tan escueto como rico e incluso superarlo. Justamente las líneas maestras que requería la novela de Cocteau para ser llevada al cine digna y elocuentemente.

Con **Los niños terribles**, Melville se afianzó como un director personal, pero seguía siendo considerado un francotirador, un diletante en vez de un profesional, "un intelectual -según sus palabras- interesado sólo en películas intelectuales" (15). Y esta imagen pública no le satisfacía en absoluto. El quería ser tomado en serio como un profesional. Y para que fuese así aceptó dirigir una película nada desdeñable y de la que opina que "podría haber sido firmada por no importa cual de los realizadores franceses del momento" (16): **Quand tu liras cette lettre** (1953).

Esta experiencia bien pudo provocar en su itinerario personal ese momento de reflexión, de autocontemplación y balance, en el que, al igual que los protagonistas de sus películas, se mirase en el espejo para decirse algo así como: "la próxima, mi querido

amigo, escrita de cabo a rabo por ti, porque de lo contrario todo puede ir a peor".

Lo hiciese o no, lo cierto es que dos años más tarde, en 1955, rodaba **Bob le Flambeur**, a la que seguiría **Deux hommes dans Manhattan** (1958), las dos películas que le otorgan una mayor presencia en la multiplicidad que era la situación previa a la eclosión de la *nouvelle vague*, las que mejor muestran ese tono narrativo, a caballo de la ficción y el documental, *direct-fiction*, como dicen los franceses, o dicho de otra manera, la hibridación entre el *cinéma-vérité*, contemporáneo de la *nouvelle vague* y la ficción. Ambas películas son fronterizas, equidistantes de la tradición costumbrista, impregnada del realismo francés de los años treinta y cuarenta, y la admiración por el cine americano, muy particularmente por el género negro desarrollado en Hollywood a lo largo de las décadas cuarenta y cincuenta. Las dos están escritas por su director, contrariamente a las anteriores, todas ellas adaptaciones. Y ambas exhiben una gran presencia del mundo urbano (calles, apartamentos, bares, locales nocturnos, comisarías...), rodadas como están en dos grandes ciudades, París y Nueva York. En ellas se muestran por primera vez las constantes que presidirán sus mejores películas posteriores, **El silencio de un hombre** (1967), **El círculo rojo** (*Le Cercle rouge*, 1970) y **Crónica negra** (*Un Flic*, 1972): tragicidad de los bajos fondos, soledad del hombre, la traición como fatalidad inexorable, la inutilidad de todo esfuerzo, el azar como destino, incredulidad en el amor, la amistad entre hombres. Los temas, en resumen, característicos del género negro, representados por gánsters y policías, las dos caras inseparables del universo con el que Melville consiguió dar lo mejor de sí mismo.



Los niños terribles
(*Les Enfants terribles*,
1950)



Las diferencias entre **Le Silence de la mer** y **Bob le Flambeur** son más que notables. No sólo temáticas, sino también de realización. La primera reflexiona sobre las relaciones entre Alemania y Francia a partir de la ocupación alemana en la Segunda Guerra Mundial y está realizada básicamente con planos fijos, muy motivados por el espacio cerrado en el que mayoritariamente transcurre el relato, en los que los personajes apenas se mueven. La segunda describe el mundo marginal de los gánsters, jugadores, pequeños delincuentes parisinos, en un tono que, a falta de una mejor palabra calificamos de "cercano al documental", con una realización en la que la cámara interviene como si fuese un instrumento presente en lo real, igualmente atento a los momentos privilegiados y a los instantes más transitivos, captando las idas y venidas de los personajes, su deambular urbano a pie o en coche, sus encuentros previstos y azarosos, como si, en pocas palabras, asumiese "un presente vivo bajo el presente de la narración" (17).

El cambio de una película a otra es, como se ha dicho, ostensible. Hay una gran distancia entre la unidad del relato, de la historia, de la acción (si es que puede llamarse así) de la primera, y la dispersión de la segunda. Intentando ser más explícito: por mucho que **Bob le Flambeur** evoque el universo de John Huston, de **La jungla del asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1952) en concreto, nada tiene que ver con ésta desde el punto de vista de la realización. Desde 1947, fecha de la realización de **Le Silence de la mer** a 1955, todo un debate teórico se había desarrollado en Francia.

Un ejemplo. En 1955 hacía siete años que Alexandre Astruc, conocido crítico y cineasta, había publicado en *L'Ecran Français*, n. 144, su famoso artículo "Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo", prácticamente contemporáneo de **Le Silence de la mer** (el artículo apareció en el mes de marzo de 1948 y la película se dio a conocer en sesión privada el 11 de noviembre del mismo año, y

se estrenó al público el 22 de abril de 1949), que pasa por ser una de las primeras evidencias de la conciencia que se iba adquiriendo sobre el cine como medio de expresión personal, casi un manifiesto a favor de la mayor libertad posible para el cine y la defensa de la cámara como instrumento idóneo para captar lo real. Jean Renoir, Orson Welles y Bresson señalaban según Astruc el camino que comenzaba a perfilarse. "El cine -escribió Astruc- está, sencillamente, a punto de convertirse en un medio de expresión, lo que han sido todas las otras artes antes que él, lo que han sido particularmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, un divertimento análogo al teatro de boulevard, o un medio para conservar las imágenes de la época, deviene poco a poco un lenguaje. Un lenguaje, es decir una forma con la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o plasmar sus obsesiones exactamente igual a como lo hace hoy el en-

J. P. MEVILLE

sayo o la novela. Por este motivo es por lo que llamo a esta nueva era del cine la de la *Caméra-stylo*" (18).

Lo que Alexandre Astruc detectaba es que el desarrollo de las películas forcejeaba ya por independizarse de la férrea sujeción causal para la continuidad de las imágenes e intentaba conducirse según asociaciones más libres para conseguir la expresión de pensamientos. Con el concepto *caméra-stylo* se reivindicaba la expresividad personal, liberándola del sometimiento a las convenciones para situar al director no ante la obediencia más o menos competente a las reglas establecidas, sino ante su capacidad para dar forma audiovisual a su pensamiento. De esta manera, muy esquemáticamente expuesta, comenzaba a tomar cuerpo la noción de autor, uno de los conceptos que los hombres de la *nouvelle vague* asumieron y difundieron. El otro fue el de la puesta en escena. Renoir, Rossellini, Jacques Tati, entre otros, por un lado. Alfred Hitchcock y Howard Hawks, por otro. Un director alcanzaba la categoría de autor en función de la intensidad e inventiva, de la singularidad, con la que respondía a ese problemático, por aleatorio, desafío. Lo que se demandaba así, en el fondo, no era sino un trabajo sobre las formas, independientemente de la radicalidad que mostrase.

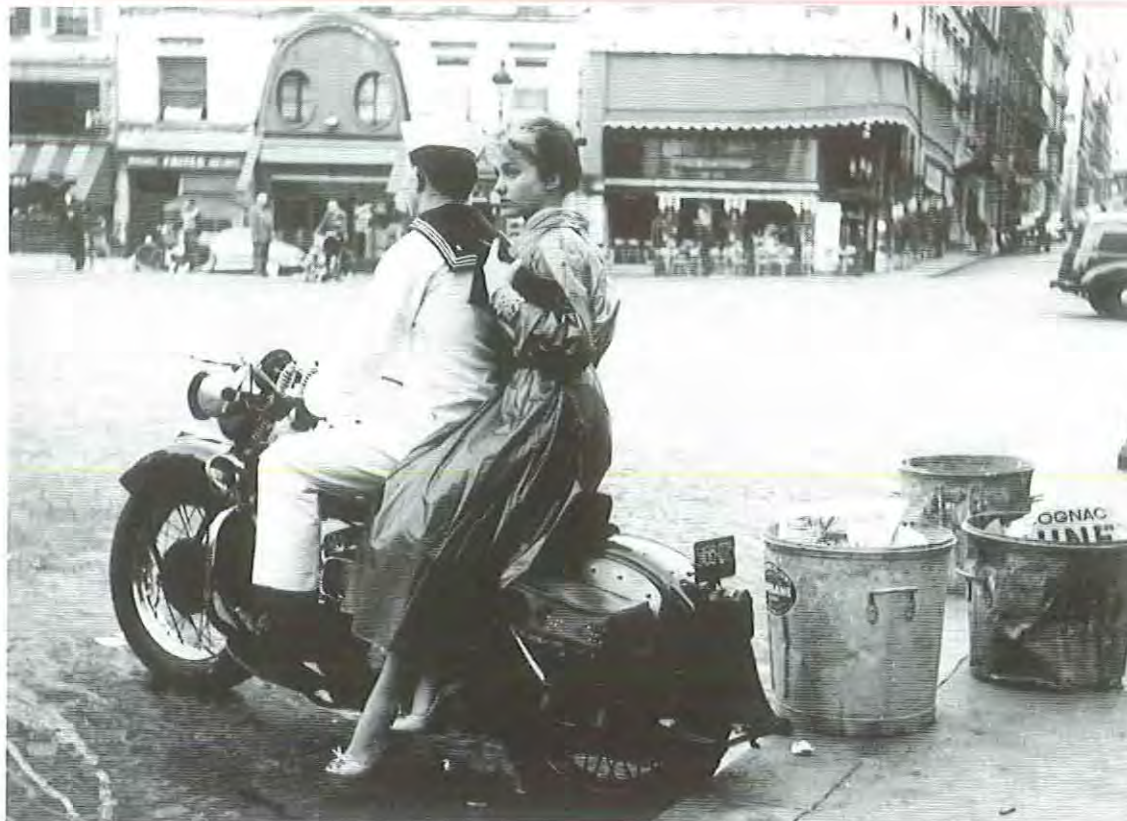
Además del artículo de Alexandre Astruc recordemos, aunque sólo sea de pasada, otro indicio de aquellos años: el cine de Jean Rouch, cuya concreción en la película *Moi, un noir*, de 1959, que asumía el documental etnográfico desde la tradición de Dziga Vertov, Robert Flaherty y el fotógrafo Cartier-Bresson, fue ampliamente elogiada por quienes estaban a punto de comenzar a rodar. Godard, por ejemplo, escribió una sugerente

crítica sobre ella. En la línea de la película de Rossellini, **India 58**, la propuesta de Rouch difuminaba aún más las fronteras entre el documental y la ficción: el llamado *cinéma-vérité* se imbricaba magistralmente en la ficción, o viceversa.

Entre 1948 y 1958: **Bob le Flambeur**. Ficción tratada como *cinéma vérité*. Otro síntoma entre los demás, que como todo síntoma, es a la vez diminuto, quizá irrisorio, y decisivo. Al verla, Claude Chabrol, François Truffaut y Louis Malle declararían: "*Tambien nosotros vamos a hacer cine así*" (19). El delicado y riguroso hieratismo de **Le Silence de la mer** se había mezclado en **Bob le Flambeur** con la soltura que le otorga una cámara móvil, no tan aferrada obsesivamente al trípode. Película fronteriza, concebida a caballo de la adhesión incondicional al cine de ficción americano y el tono documental, parece, vista hoy, "de la familia" de **Al final de la escapada**, algo así como una hermana mayor. Sin dejar de narrar lo que comúnmente se entiende por una historia, **Bob le Flambeur** atiende más al instante que a la globalidad, se nos presenta más como una crónica que como un relato espectacularmente dramatizado. "*Comedia de costumbres*" la llamó el propio Melville (20), que modificó el registro del guión después de ver **La jungla del asfalto**, de Huston, con la que, no obstante, ya se ha señalado, comparte su transfondo expresivo, **Bob le Flambeur** parece hecha bajo la fascinación del cine americano y con la astucia de la puesta en escena de Rossellini. Toda ella desprende una soltura y libertad, una confianza en el poder expresivo de la imagen, hecha por igual de conocimiento de las normas y de instinto para olvidarlas. Los *raccords* y los ejes no son en ella barrotes que aprisionan la libertad narrativa.

En todas las películas de Melville, anteriores a los sesenta, se percibe una clamorosa soberanía sobre las normas que rigen académicamente los cambios de plano. Lo normativo no ahoga la necesidad de crear fugaces momentos de percusión visual conseguidos mediante un montaje más libre y dinámico: saltos de eje descarados y rupturas de los *raccords* de dirección, por citar dos ejemplos, adquieren verdadero estatuto de trabajo formal.

A la vista de **Bob le Flambeur** no resulta extraño que Godard viera en el autor de **Le Silence de la mer** a un cineasta libérrimo, merecedor de más atención de la que se le había tributado y le convocase para trabajar como actor en su primer largometraje. Como es sabido, de entre la multitud de citas que comprende **Al final de la escapada**, de la diversidad de referencias que contiene, dos aluden explícitamente a Jean-Pierre Melville. La primera incluida en los diálogos: la respuesta del inspector Vital (Daniel Boulanger) a Tolmatchov (Richard Balducci): "*¿Recuerdas cuando entregaste a tu amigo Bob?*"; y también, cuando Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) intenta cobrar el cheque en la Agencia Internacional y pregunta: "*Y tu amigo Bob, ¿me lo cambiaría?*"; a lo que le responden: "*Está en chirona, por imbécil*". **Bob le Flambeur**, ya se sabe, había sido una de las primeras películas francesas en abordar el mundo del hampa. Y la segunda, que no puede ser más obvia: la presencia del propio Melville haciendo el personaje del escritor Parvulesco, de paso por París. Pocos años después, Godard volvería a rendir homenaje, de esta misma manera, invitándoles a actuar, a otros dos de sus directores favoritos, a Fritz Lang en **El desprecio** (*Le Mépris*, 1963) y a Samuel Fuller en **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1965).



Muy conocida es también la anécdota con la que Melville justifica el estilo entrecortado de **Al final de la escapada**. "Acepté interpretar *Parvulesco* -dice por hacerle un favor a Godard. Me escribió una carta para pedirme que trabajara como actor en su película: 'intenta hablar de las mujeres como me hablas habitualmente'. Y fue lo que hice. Para el papel me inspiré en Nabokov -a quien había visto en una entrevista televisada- apareciendo como él, hábil, presuntuoso, imbuido de mí mismo, un poco cínico, ingenuo, etc... ¡Mi secuencia duraba más de diez minutos y **Al final de la escapada** superaba las tres horas! Era preciso reducirla a una duración normal. Godard me pidió consejo. Le dije que cortase todo lo que no añadiese nada a la acción de la película, y que quitase todas las secuencias inútiles, incluida la mía. Pero Godard no me hizo caso y, en lugar de suprimir, como era costumbre, secuencias enteras, tuvo la genial idea de cortar, al azar, en el interior de los planos. El resultado fue excelente" (21).

Por azar, o por capricho, lo cierto es que **Al final de la escapada** condensó el cine más libre que la había precedido y lo abrió hasta extremos hasta entonces insospechados. Entre sus muchos acreedores figuraba expresamente Jean-Pierre Melville.

Lo paradójico del asunto es que éste no manifestó nunca ningún entusiasmo por el cine de la *nouvelle vague*, jamás comprendió lo que significaba su irrupción en el panorama internacional. A pesar de los efectos que generó en muy distintos países, siempre le reprochó no sabemos qué. Sus opiniones, al menos las que nos han llegado, tienen un tono entre arrogante y desdeñoso, escasamente matizado, nada perspicaz. "Por supuesto -afirmó- que la *nouvelle vague* ha sido decepcionante" (22). "El estilo *nouvelle vague* no existe. La *nouvelle vague* no fue más que una manera económica de hacer películas" (23). Si existiera sería pura y simplemente el estilo Godard. Ahora bien, todos sabemos que el estilo Godard, como la vacuna contra la rabia

de Pasteur, se debe al azar" (24). Todas son más o menos de este tenor. Pobres argumentos de quien habiendo tratado siempre de realizar sus películas en plan soberano se refugia en la negación absoluta más común de quienes siguen su ejemplo sin reserva ni medida. Por encima de su economía, tan baratas como lo fuera en su tiempo **Le Silence de la mer**, ahí estaban **Los cuatrocientos golpes**, **Los primos**, **Le Signe du Lion**, **Paris nous appartient** y **Al final de la escapada**, por citar sólo los títulos que simbolizan mejor su acta de nacimiento, todas ellas completamente vigentes en la actualidad, clásicos del presente. El azar, en una película, hay que trabajarlo; cuando menos, aceptarlo. Y el ejemplo de Pasteur y su vacuna resulta particularmente desafortunado: pocos azares tan enormemente trabajados. Opiniones, en resumen, que testimonian una acogida muy diferente a la de, por ejemplo, Jean Renoir, quien no dudó en dedicar su libro *Mi vida, mis Films*, "a los autores que el público ha designado con el nombre nouve-

lle vague, y cuyas preocupaciones son también las mías" (25).

Con la progresiva hegemonía de las películas de los nuevos directores, las obras de Melville pierden liberalidad formal en beneficio de una solidez narrativa más acorde con los parámetros del cine americano. Al contrario de aquellas, cada vez más sesgadas en algunos casos hacia lo que se ha dado en llamar "narración débil" (Francesco Cassetti y Federico di Chio) o "aflojamiento de los nexos sensoriomotores y ascenso de las situaciones ópticas y sonoras" (Deleuze), sus películas se hacen más redondas y fuertes argumentalmente, si no enormemente espesas, como **El confidente** (*Le Doulos*, 1962), muy concisas en su puesta en escena. Podría decirse, sin ánimo peyorativo alguno, que "se profesionalizan", en el sentido de que brotan de los cauces de producción normales, no desde su periferia, incluyendo a las estrellas del momento (Belmondo, Lino Ventura, Paul Meurisse, Alain Delon, André Bourvil o Ives Montand), y muy

preocupadas por el éxito de público. Sin renunciar, eso sí, a ninguna de sus particularidades, ya fuesen referenciales (la Ocupación alemana o el mundo del hampa) o de escritura, entendida ésta como conjunto de elecciones deliberadas con las que el autor decide constituir su lenguaje (atmósferas tensas, sobriedad de la puesta en escena, decorados glaciales, minuciosa dirección de actores, fetichismo del vestuario). Por ellas, desde **El confidente** a **Crónica negra**, fue considerado como lo que, acaso, quiso ser siempre: el más americano de los cineastas franceses y el más francés de los cineastas americanos. También como un director perfectamente representativo de un cine hecho para el gran público sin dejar de ser de autor.

En 1973, año de su fallecimiento, la *nouvelle vague* había quedado atrás. Ya no era ni *slogan* publicitario ni mucho menos salvoconducto para debutar en el largometraje. La duración de su estallido se daba por concluida en 1965, año de **Pierrot el loco**,

de Godard, año en el que no sólo se confirmaba la pérdida de la inocencia estética del cine sino que además vió aflorar los primeros síntomas de un nuevo cambio en la teoría: la semiótica irrumpía de la mano de Christian Metz. Pero su energía expansiva había alcanzado, como una metástasis vivificante, a todo el cine. Muchos directores de muy distintos países trabajaban desde sus coordenadas. En Francia, sin ir más lejos, Jean Eustache estrenaba en 1973 **La Maman et la putain**, rodada en 16 mm. y luego ampliada a 35 mm., una de las películas que mejor asumía la herencia de los directores de la *nouvelle vague*. Estos, por su parte, seguían cada cual su camino. Curiosamente, entre las obras que rodaban en ese año, había más diferencias que entre las primeras. Truffaut estrenaba **La noche americana** (*La Nuit américaine*, 1973); Claude Chabrol adaptaba la novela de J. P. Manchette titulada *Nada*; Eric Rohmer descansaba después de hacer, en 1972, **El amor después del mediodía** (*L'Amour l'après midi*) hasta po-



El confidente
(*Le Doulos*, 1962)



der hacer en 1975 **La marquesa de O** (*Die Marquise von O*, 1976); Jacques Rivette se había entregado los dos años anteriores a realizar su monumental **Out one: noli me tangere**, de 12 horas 40 minutos; Godard daba por finalizada su etapa militante y nos ofrecía **Todo va bien** (*Tout va bien*, 1972). Basten estos ejemplos del quinteto representativo por excelencia para señalar que unos pretendían continuar con una tradición irremediabilmente trastornada y otros empujaban los logros conquistados hasta donde podían. A sus primeras obras las unía una energía más voluntarista que consciente. A estas últimas las diferencia el grado de radicalidad alcanzada con el desarrollo de su trabajo. Por otro lado, a su alrededor, habían surgido ya cineastas (A. Kluge, R.W. Fassbinder, J. M. Straub, M. Pialat, Ph. Garrel, M. Duras, entre otros muchos) muy deudores de las libertades alcanzadas a principio de los sesenta. Ellos eran la prueba más palpable de que la *nouvelle vague* había introducido en el cine una actitud definitivamente irreversible, que acaso no aparezca explícitamente en la con-

ciencia de los aspirantes a director más contemporáneos, pero que forma parte de su imaginario. Una actitud que Jean-Pierre Melville contribuyó lo suyo a forjar.

NOTAS

1. *La nouvelle vague 25 ans après*, de Jean Luc Douin. Les Editions du Cerf. París, 1983.

2. Véase nota 1.

3. Véase nota 1.

4. *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Barral Editores. Barcelona, 1969. Traducción de Gustavo Londoño.

5. Véase nota 1.

6. Véase nota 1.

7. *Jacques Rivette. La regla del juego*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana y Filmoteca Española, con la colaboración del Instituto Francés de Valencia e Instituto Francés de Bilbao. Edición de Sergio Toffetti, selección de Elena Vilardell y traducción de Vèronique Bonet y Elena Vilardell.

8. *Le Cinéma selon Melville*, de Rui Nogueira. Cinéma 2000/Seghers. París, 1973.

9. Véase nota 8.

10. Véase nota 1.

11. Véase nota 8.

12. Véase nota 8.

13. Véase nota 8.

14. Véase nota 8.

15. Véase nota 8.

16. Véase nota 8.

17. Jean Louis Comolli. "Le detour par le direct" en *Cahiers du Cinéma* ns. 209 y 211 de febrero y abril de 1969.

18. Reeditado en *Trafic*, n. 3, verano de 1992.

19. Véase nota 1.

20. Véase nota 8.

21. Véase nota 8.

22. Véase nota 1.

23. Véase nota 8.

24. Véase nota 1.

25. *Mi vida, mis Films*, de Jean Renoir. Fernando Torres Editor. Valencia, 1974. Traducción de Xavier Alexandre.

J. P. MELVILLE