

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

El teorema del espejo y el sombrero. La madurez de una puesta en escena

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (1993). El teorema del espejo y el sombrero. La madurez de una puesta en escena. Nosferatu. Revista de cine. (13):48-57.

Documento descargado de:

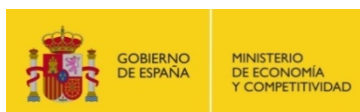
<http://hdl.handle.net/10251/40872>

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 confidente
(Le Doulos, 1962)



El teorema del espejo y el sombrero

La madurez de una puesta en escena

Carlos Losilla

1. Prólogo: el aire de los tiempos

En el año 1962, cuando Jean-Pierre Melville rueda **El confidente** (*Le Doulos*), el cine francés de la época atraviesa uno de sus momentos más fructíferos: hacía escasamente dos años que Jacques Becker había elaborado su testamento filmico, **La evasión** (*Le Trou*, 1959), y más o menos tres que Godard y Truffaut habían irrumpido en escena con, respectivamente, **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, 1959) y **Los cuatrocientos golpes** (*Les 400 coups*, 1959), pero también, en ese mis-

mo lapso de tiempo, se habían sucedido obras maestras del calibre de **Hiroshima mon amour** (*Hiroshima mon amour*, 1959), **Pickpocket** (1959) y **Mi tío** (*Mon oncle*, 1959), con lo que la situación no era tan sencilla como parecía a simple vista. Primero, la *nouvelle vague* no estaba sola, pertenecía a la tradición de un cine francés edificado sobre una concepción autónoma y autorreflexiva de la puesta en escena. Y segundo, esa misma tradición -la de los Bresson, Tati, el propio Becker-, basada en un proceso de estilización y abstracción, de racionalización extrema, había acabado confluyen-

do, en intenciones y resultados, con la nueva (?) disciplina textual de los recién llegados. ¿La conclusión? Una nueva visión de la escritura cinematográfica que compartían ambos grupos -a pesar de sus evidentes diferencias- y que no sólo se refería ya a las cosas y a los seres, es decir, a la realidad externa, como el clasicismo y el posclasicismo que la habían precedido, sino también a sus propios dispositivos, a su realidad interna entendida como el propio alfabeto de su lenguaje (1).

Los primeros balbuceos de todo esto, es cierto, venían de

muy, muy lejos, y pasaban incluso, entre muchos otros, por Eisenstein, Ford y Welles -en quien la profundidad de campo, por poner un ejemplo, pierde la inocencia y se muestra ya al espectador como puro artificio-, pero en el caso del cine francés no empezaron a manifestarse hasta poco antes del debut de Melville con **Le Silence de la mer** (1947). Películas como **Les Dames du bois de Boulogne** (1945), de Bresson, **La Bella y la Bestia** (*La Belle et la bête*, 1946), de Cocteau, o **Día de fiesta** (*Jour de fête*, 1949), de Tati, habían empezado ya a utilizar conscientemente el lenguaje cinematográfico como representación de sí mismo, como objeto autorreferencial, y fue justamente en esa tesitura donde Melville empezó a dar sus primeros pasos.

Así, de **Le Silence de la mer**, adaptación de la novela de Vercors, hasta **Léon Morin, Prêtre** (1961), digamos que la culminación de su primer estilo, los rasgos preeminentes del cine de Melville pueden sintetizarse en la presencia constante de una cierta tensión, la que se establece entre una indoblegable voluntad de estilización y una tendencia realista más o menos imposible de evitar. Es, por supuesto, lo que ocurre en **Le Silence de la mer** y **Los niños terribles** (*Les Enfants terribles*, 1950), rigidísimos ejercicios de raíz literaria suavemente encaminados, a su vez, hacia la descripción más banal, hacia la fluida compenetración entre decorados, objetos y actores -el salón de Jean-Marie Robain y Nicole Stéphane, la habitación de Nicole Stéphane y Édouard Dhermitte-, pero es también lo que sucede en **Bob le Flambeur** (1955) y **Deux hommes dans Manhattan** (1959), en apariencia sendos documentales sobre París y Nueva York, respectivamente, y sin embargo dos de los trabajos más formal-

mente experimentales de Melville, quizá sus dos películas -calidades aparte- más libres e imprevisibles.

Contemplado, de esta manera, como la cima de una búsqueda, **Léon Morin, Prêtre** -y también **El Guardaespaldas** (*L'Ainé des Ferchaux*, 1962), bastardo un poco tardío del período 1947/1961- no sería tanto la consecución de un objetivo consciente, como el *non va plus* de una larga etapa de experimentación: hasta alcanzar la absoluta madurez que representa **El confidente** (*Le Doulos*, 1962), punto de partida de un nuevo Melville, más sistemático y encerrado en sí mismo, el cine del director francés va avanzando lentamente sometido a una dura tensión, atrapado entre su ansia de realismo y sus propias exigencias formalistas, llegando así, con **Léon Morin, Prêtre**, a una especie de compromiso de raigambre netamente bressoniana entre la austeridad de la representación y el estudio del detalle cotidiano.

Y, sin embargo, no es que existan dos Melvilles enfrentados, contrapuestos, uno antes y otro después de **El confidente**: más bien todo lo contrario. Algunas de las figuras de estilo más características de este último film y de toda la carrera posterior de Melville ya están presentes en varias de las películas previas como veremos más tarde, e incluso la obsesiva artificialidad de su *maniera* -esa lenta, lentísima progresión de lo ineluctable- ya aparece tanto en **Le Silence de la mer** como en **Léon Morin, Prêtre**, primer y último film de dicha etapa, y también, interiorizada y "cotidianeizada", en **Bob le Flambeur** o **Deux hommes dans Manhattan**. Lo que ocurre es que el largo y tortuoso camino que va desde el Bresson de **Les Dames du bois de Boulogne** asimilado en **Le Silence de la mer**, hasta el más

puro Melville ya expresado en todo su esplendor en **El confidente**, pasando por la transfiguración del estilo Becker que bosquejan **Bob le Flambeur** y **Deux hommes dans Manhattan**, suponen el caldo de cultivo intransferible de una moral y un estilo propios, desarrollados ampliamente sólo una vez finalizado el itinerario de tanteo, es decir, cuando todas las inclinaciones personales e influencias externas han alcanzado un mágico punto de equilibrio.

2. El principio del fin

Pero volvamos, tras nuestra breve excursión al pasado, a esa inauguración de una poética que supone **El confidente**, la única clave capaz de desvelar el sentido total que mueve y moviliza la puesta en escena melvilliana.

Para empezar, la principal novedad que supone el film con respecto a las tentativas anteriores es, a la vez, una consecuencia lógica de la propia existencia de estas últimas: **El confidente**, en este sentido, como creación definitiva de un universo formal propio, se plantea a sí mismo como la resolución de la tensión que recorría **Le Silence de la mer** o **Bob le Flambeur**, la integración perfecta y sistemática de un universo de inspiración realista en un envoltorio de nítida estilización (2). Se trata de una operación que los siguientes films de Melville irán puliendo cada vez más y más, hasta llegar al puro esqueleto de **Crónica negra** (*Un Flic*, 1972), pero que ahora se contenta con darse a conocer, con plantearse como única opción posible.

De esta manera, y como consecuencia lógica -es decir, como consecuencia de la postura adoptada por el propio film-, el tema y los valores morales expuestos se propondrán, ya desde un pri-

mer momento, la impregnación total de la puesta en escena: la ambigüedad y la impenetrabilidad extremas de los personajes -herencia de **Bob le Flambeur** y **Deux hommes dans Manhattan**, pero también de **Le Silence de la mer** y **Léon Morin, Prêtre**- acabarán traspasándose fluidamente a los mismísimos mecanismos de la representación filmica, abandonando ésta, así, tanto la despótica rigidez del primer film de su autor como el aparente y falso descuido del cuarto.

Veamos, pues. Como hacía Roger Duchesne en cierta famosa escena de **Bob le Flambeur**, también en **El confidente** los protagonistas se miran al espejo: Maurice (Serge Reggiani), al principio, al llegar a casa de su amigo Gilbert (René Lefèvre), del que se convertirá en despiadada némesis; Silien (Jean-Paul Belmondo), justo al final del

film, poco antes de desplomarse sin vida, abatido por los disparos casi póstumos de un falso asesino a sueldo. Pero lo que en **Bob le Flambeur** era un simple apunte, un detalle cotidiano que sólo alcanza su verdadero significado al cotejarlo con los films posteriores, en la película de 1962 es ya toda una declaración de principios: al contrario que en Douglas Sirk, la imagen reflejada en el espejo no es el símbolo de una existencia inauténtica o sin sentido, sino la apoteosis hiperbólica de su impenetrabilidad, de su condición de sombra cuya sustancia, como la del propio film, resulta inaprensible. Se trata, pues, de una pura forma geométrica -el "paralelismo" irresoluble e infinito del cuerpo real y su reflejo- que acaba enlazando con otras muchas que inundan la película -desde su inicio, con Reggiani andando al lado de las vías (paralelas) del tren seguido por un *travelling*

que se desplaza paralelamente a su figura- y culmina en su polo opuesto, el círculo, es decir, la línea que ahora sí se reencuentra a sí misma al final de un recorrido, pero únicamente para certificar su propio fin: no hay más que ver la figura circular -u oval, en este caso da lo mismo- trazada por el sombrero de Silien -verdadero coprotagonista de la película, como en tantos otros trabajos de Melville- tanto en el plano final, cuando se lo pone para morir, como al comienzo de la escena en que lo deja en el guardarropía para enfrentarse a Nuttecchio y compañía, lo que será el principio de su fin.

Así es como Melville, de paso que patenta una ética vital que servirá de modelo para desarrollos posteriores, sustenta en ella una estética de la imagen y las formas. El espejo y las líneas paralelas, o la impenetrabilidad, la imposibilidad del conocimiento del ser humano, y el círculo, o la condena de un destino trágico. En esta encrucijada, pues, entre el fondo y la forma, o mejor digamos que entre un contenido determinado que en realidad es una visión de la vida y su pura y simple representación formal (formalizada), reside el "mensaje" de la *mise en scène* que inaugura **El confidente** y que sistematizarán las películas posteriores: si el individuo, como su imagen cinematográfica y su figura en el espejo, resulta ser un ente impenetrable e inasible (3), entonces la propia puesta en escena filmica, entendida como las distintas formas de estructurar su reflejo, no será otra cosa que una representación virtual de la imposibilidad del realismo en el cine, tendencia que, como se decía más arriba, Melville sólo puede asumir ahora como "inspiración" o, en otras palabras, como base puramente factual -punto de partida- de sus ficciones.



Bob le Flambeur
(1955)

Pero es que la historia, además, no termina ahí, puesto que resulta ser la propia estructura del film la que describe esta imposibilidad moral y formal en puros términos de puesta en escena. Así, desde un punto de vista puramente especulativo, puede decirse que la película pone en escena ante/para el espectador, mediante procedimientos estrictamente cinematográficos -sobre todo la elipsis, como ya sucedía en **Bob le Flambeur** e incluso en **Le Silence de la mer-** la representación de una mentira o, mejor, de una (posible) doble mentira: primero, haciéndole creer, junto a Maurice, que Silien es un villano, un asesino, el traidor y criminal perfecto; luego, dándole la vuelta a todo este entramado mediante el "rellenado" de las elipsis anteriores a través de un *flash-back* troceado, y convirtiendo a Silien casi en un ser angelical, benefactor de sus amigos y vengador justiciero. Seguramente, ninguna de estas opciones es la real, y el personaje de Belmondo no es más que alguien como todos los demás, imperfecto y vulnerable, pero lo cierto, la única certidumbre del film, es que el universo representado por Melville no lo deja entrever en ningún momento, porque en el fondo se contempla a sí mismo únicamente como un mecanismo de la ocultación: todo es ambiguo, impenetrable, incomprensible, como la propia condición y la moralidad humanas (¿buenos, malos?) y como la propia puesta en escena cinematográfica, que sólo refleja apariencias y mentiras -arquetipos, en el futuro lenguaje melvilliano que culminará en **Crónica negra-**, incapaz de penetrar en la esencia de las cosas, es decir, en su realidad.

3. El ritual y la elipsis

Pero si **El confidente** construye su puesta en escena basándose en



Hasta el último aliento
(*Le Deuxième Souffle*,
1966)

las elipsis y sus rellenos, a partir de **Hasta el último aliento** (*Le Deuxième souffle*, 1966) y tras el dubitativo *impasse* de **El guardaespaldas**, el cine de Melville incluirá un nuevo (?) procedimiento estilístico que a la vez complementará y se opondrá al ya citado. Es decir, si la elipsis vacía sistemáticamente el relato, lo puebla de agujeros negros que eliminan el tiempo y su transcurso, el "ritual" se dedicará, por el contrario, a ampliar hasta el infinito ese mismo tiempo, a practicar en su propio interior una expansión cronológica claramente destinada a llevar a la ficción más allá de sí misma, a dejar al descubierto su propio funcionamiento interno. Se tratará, pues, de una negación pura de los mecanismos elípticos, pero también, paradójicamente, de su ratificación como procedimiento deconstructivo: si en **El confidente** la utilización de la elipsis dejaba al desnudo de un plumazo el concepto de transparencia clasicista, en **Hasta el último aliento** -por seguir con nuestro ejemplo- es el ritual el que toma el relevo y desmenuza la presunta fluidez del texto clásico hasta convertirla en un exasperante despliegue de cada una de sus piezas.

Y sin embargo, ¿en qué consiste exactamente ese ritual? ¿Cómo se manifiesta "físicamente" en la

segunda parte de la carrera de Melville? **Hasta el último aliento** proporciona el primer ejemplo contundente, lo que podría denominarse el modelo primigenio a partir del cual nacerán todos los demás casos. En una escena determinada, a Melville se le plantea la necesidad de poner en escena un golpe, lo que los anglosajones llaman un *hold-up*, y entonces, en lugar de recurrir a la rapidez y al dinamismo propios del cine americano, se dedica a recrearlo morosamente, a narrar cada uno de sus detalles mediante una planificación descriptiva y analítica y un montaje que tiende a no confiar ni un solo detalle a la imaginación del espectador: así, vemos el acecho del furgón blindado, la eliminación de los guardias de seguridad y el traspaso del dinero a otro automóvil, lo que se podría denominar el núcleo de la acción, pero también se nos obliga a contemplar las dudas de Gu a la hora de disparar contra los motoristas, las miradas que intercambian entre sí los delincuentes, cada uno de los movimientos que efectúan al coger y pasarse el botín, etc.

De esta manera, el tiempo se amplía, sí, pero también parece repetirse constantemente a sí mismo, reproducirse neuróticamente en una especie de exorcismo que sólo aspira a alejarse de

la "realidad" y a reconcentrarse en su propia alucinación, de una manera que quien esto escribe no ha vuelto a ver en ninguna otra película de ningún otro autor. El robo de las joyas en la Place Vendôme de **Círculo rojo** (*Le Cercle rouge*, 1970) podría representar el máximo exponente de esta apoteosis del ritual en el cine de Melville -con su exasperante, morosa descripción de cada uno de los movimientos de los ladrones, convertidos finalmente en verdaderos gestos rituales-, seguido muy de cerca por el asalto al tren de **Crónica negra** -donde ya adquieren incluso más importancia los cambios de vestuario de Richard Crenna que el propio desarrollo del golpe-, pero donde sus significados se despliegan con la mayor sinceridad y desnudez es, precisamente, en un film sin *hold-ups* propiamente dichos, **El silencio de un hombre** (*Le Samourai*, 1967), en el que, de este modo, acaba demostrándose que no importa tanto la forma que adquiera el ritual co-

mo su propia esencia repetitiva.

Puesta en escena de una esquizofrenia, relato minucioso de un lento suicidio, todo **El silencio de un hombre** está construido sobre el concepto de la repetición como necesidad vital. Cada vez que sale de su apartamento, Jeff Costello (Alain Delon) se mira al espejo y se toca su sombrero: curiosamente, y como veremos después con mayor amplitud, dos de los elementos clave de **El confidente** se superponen así al ritual entendido en su más estricta acepción. Hay también dos escenas prácticamente idénticas -el robo de sendos coches por parte del protagonista y el silencioso cambio de la matrícula por parte de un especialista- y otras dos en las que importa más la precisión de los desplazamientos y los gestos que la acción en sí misma -el asesinato inicial y la persecución en el metro-, pero lo más innovador, quizá lo más significativo del film, es el "suicidio" ritual del final convertido, por exigencias

del escenario y la planificación, en puro "espectáculo": Costello en el centro de la escena, solo frente a la pianista negra, blandiendo su revólver descargado y esperando los disparos que acabarán definitivamente con él.

Este concepto del ritual como representación, traspasado incluso a los mecanismos de la puesta en escena, dará como resultado una de las *set-pieces* más celebradas del cine de Melville -el ya mencionado golpe de **Círculo rojo**, un verdadero ballet de minuciosidad y precisión incomparables, el espectáculo final que se dedican a sí mismos unos extraños y atormentados delincuentes profesionales-, pero a la vez estará en la base de su concepto de la ambigüedad: de la identificación entre perseguidor y perseguido, entre policía y delincuente -que tiene su cima igualmente en **Círculo rojo**, con las dos escenas también rituales del inspector llegando a su casa y dando de comer a sus gatos: él también es un



Círculo rojo
(*Le Cercle rouge*,
1970)



solitario neurótico-, a la casi paranoica ocultación de los verdaderos motivos y de la psicología de los personajes de todos esos films -véase, como ejemplo mayor, *Crónica negra*-, los temas de la apariencia y del fingimiento van materializándose progresivamente en largas secuencias de golpes que en el fondo sólo pretenden alargar el tiempo, y en la repetición de gestos rituales -aparentes, que no significan nada- que únicamente intentan alejar el fantasma del vacío, de los tiempos muertos, simbolizados en las elipsis que salpican algunos de sus films como herencia de *El confidente*.

Porque, en efecto, la narración elíptica planteada como opuesta a la diégesis ritual, caracteriza igualmente dos de las películas más complejas y -en algunos casos- incomprendidas de su autor: *El ejército de las sombras* (*L'Armée des ombres*, 1969), una visión desesperadamente ambigua y desolada de la Resistencia francesa, y *Crónica negra*, la última palabra de Melville, no

sólo sobre el género negro y sus arquetipos, sino también -y ante todo- sobre los procedimientos estilísticos y retóricos que lo apuntalan. La primera de ellas -extremadamente seca, austera y depurada en su absoluta madurez- presenta una construcción muy particular: diversos episodios minuciosamente descritos -algunos de ellos hasta la náusea: véase la ejecución del delator- y cuidadosamente "desunidos" entre sí por fantasmagóricas elipsis, cuya aniquilación del tiempo narrativo parece sustentarse siempre en un vacío ignoto. Aparecen aquí, pues, los dos procedimientos en un solo decorado: si el ritual caracteriza a los personajes como seres neuróticos y obsesivos, casi como los gánsters de sus otras películas, las constantes elipsis delatan que la maniática minuciosidad con que realizan todas sus acciones no es más que un método para eludir el vacío y la desesperación, es decir, para saltar por encima de los agujeros negros del tiempo y evitar la inactividad que conduciría a la nada.

En *Crónica negra*, por su parte, las elipsis actúan como representación formal de la ya absoluta voluntad de abstracción de Melville: si la psicología y las relaciones de los personajes son casi inexistentes es porque todo se da ya por supuesto, porque la acción textual transita por los vacíos del relato y no por sus partes más visibles, de modo que a Melville ya ni siquiera le interesa la intriga -que también soluciona mediante elipsis y sobreentendidos-, sino únicamente el esqueleto de la peripecia, la ambigüedad en estado puro. Si a todo ello añadimos, como encajándolas, la abundancia y vistosidad de los rituales que inundan la película -sobre todo los dos golpes: el del principio, el atraco al banco bajo la lluvia, y el del tren ya descrito-, entonces ya no habrá ninguna duda: *Crónica negra*, pese a su aparente amaneramiento y artificiosidad, es uno de los logros mayores de la puesta en escena melvilliana y simultáneamente su culminación, su reducción purificada a la esquematización más absoluta.

J. P. MELVILLE

He aquí, pues, la clave de la oposición citada: atrapada entre el espectáculo de su propia reproducción inútil y la amenaza del vacío y los agujeros negros, la puesta en escena de Melville se debate en la ambigüedad de su indefinición, en el misterio de su impenetrabilidad, convirtiendo el presunto realismo de sus postulados mayores -el ritual- en pura representación repetitiva, y utilizando el otro -la elipsis- para ahondar más aún en su esquematismo. **Crónica negra**, en este sentido, culmina la labor iniciada en **El confidente** y confirma ya con tajante autoconvicción, no sólo la imposibilidad del realismo como estilo, sino además el advenimiento de una puesta en escena basada en la abstracción, o en la autoconciencia más exagerada, que Melville acabó compartiendo, como veremos, con muchos de sus coetáneos.

4. El círculo y las líneas paralelas

Pero retomemos una imagen: la de Jeff Costello frente al espejo, a punto de salir de su apartamento, acariciando la parte delantera de su sombrero -en un gesto semicircular- con un movimiento ritual. Ahí están varias de las constantes figurativas de la puesta en escena melvilliana:

el ritual, el sombrero como representación del círculo, el espejo como símbolo de los paralelismos. Y ahí reside también la esencia de esa escritura: todo **El silencio de un hombre** está basado en el estiramiento del tiempo, en la descripción lenta y detenida de acciones y gestos, pero -significativamente- no en el sentido de **La evasión** de Becker, por otra parte su antecedente más inmediato, sino partiendo "desde el principio" de una voluntad estilizadora, esencialista y, por lo tanto, antirrealista, tanto en la planificación como en la utilización antipsicológica de los personajes, en el uso del color, etc.

De ahí que el gesto de Costello frente al espejo se erija en símbolo de la puesta en escena de Melville, y de ahí también que ese símbolo, ese gesto se componga básicamente de abstracciones, figuras geométricas hechas carne ante la cámara con una voluntad claramente mostrativa de los procedimientos empleados. Si el ritual y la elipsis podrían representarse mediante una línea recta eternamente estirada y mediante otra quebrada y discontinua, el círculo y las líneas paralelas no necesitan ya explicación alguna en este sentido. Lo que ocurre es que, para equipararse a las primeras, precisan salir del limbo

de la representación figurativa -el sombrero, el espejo- y encarnarse "también" en procedimientos estrictos de puesta en escena (4).

El círculo, por ejemplo, representación perfecta del reencontro con el sentido del itinerario, aparece ya en **El confidente**, con la simetría de los espejos que abren y cierran el film, y vuelve a instalarse en **Hasta el último aliento** -con el enjambre de líneas rectas que apresan al protagonista tanto al principio, en su huida por los muros de la prisión, como al final, en su abatimiento tras las barandillas de la escalera: otra simetría circular-, desarrollándose incluso en **El silencio de un hombre** mediante dos parejas de secuencias también simétricas -las del robo del coche y las dos más largas del *night-club*-, pero no alcanza su representación más perfecta y sutil hasta, cómo no, **Círculo rojo**: el título mismo, la cita con que empieza la película, se refiere ya sibilinaamente a su milimétrica estructura, es decir, al itinerario compartido y circular de cuatro individuos que no tienen nada que ver al principio, o casi, y que terminan igualmente en la más absoluta de las soledades, ya sea la muerte o la desesperación.

No resulta nada extraño, a partir de ahí, que la representación concreta y hecha signo de ese destino fatal sea, como hemos visto, la figura del sombrero. En **El confidente** y en **El silencio de un hombre** su función, ya más o menos analizada, resulta evidente, pero también lo es en un film aparentemente menos dado a este tipo de figuraciones. Así, en **El ejército de las sombras**, también los planos en que aparece un sombrero, como en **El confidente**, anticipan la desgracia y la tragedia, cierran el círculo de su propia figura sobre el destino de los personajes: el



El confidente
(*Le Doulos*, 1962)



sombrero de Félix (Paul Crauchet) abandonado en el suelo tras su detención por parte de la Gestapo, que a su vez coincide con el sombrero de Philippe (Lino Ventura) lanzado contra la cama de su habitación en el hotel de Londres cuando se entera de que va a ser lanzado en paracaídas sobre Francia. El primero de estos planos esencialmente retóricos se refiere a la debacle que afectará a la totalidad del grupo a partir de entonces, mientras que el segundo actúa a modo de premonición consciente en el mismo sentido. Ambos, sin embargo, se erigen en puntos fuertes estructurales en el propio interior del film: el círculo que, como en **Círculo rojo**, reunirá al final a todos los personajes alrededor de la tragedia, se va cerrando poco a poco en torno a ellos.

Esos dos planos simétricos de **El ejército de las sombras**, no obstante, funcionan también conjuntamente en otro nivel estructural de la puesta en escena: son, evidentemente, jalones significativos de un círculo inexorable, pero a la vez sugieren otra figura abstracta que hasta ahora sólo

habíamos visto representada en el plano objetual. Porque, en efecto, si el espejo es la representación figurativa más acabada de las líneas paralelas y de su significado intrínseco, las secuencias paralelas -o el montaje paralelo: claro está- son su más viva representación textual. Y, en este sentido, **Círculo rojo** vuelve a ser el caso más perfecto en cuanto a su ejemplificación estructural.

Entremos, pues, en materia. Por un lado, la superficie misma del plano se ve poblada constantemente por líneas paralelas que se ciernen sobre los personajes o los enclaustran amenazadoramente. Por otro, es la cámara la que sigue en paralelo a los protagonistas, como al principio de **El confidente**, como un ojo implacable que escrutara en continuidad todos sus movimientos. Y, finalmente, la misma imbricación de las secuencias, su montaje, identifica los actos y las andanzas de dos o más protagonistas y los condena al encuentro trágico final.

En cuanto a lo primero, ya en **Hasta el último aliento** se recu-

rre a los barrotes paralelos de una barandilla de escalera, al final de la película, para significar la condenación eterna de Gu, su irremisible y definitivo fracaso, un procedimiento que retoma **Círculo rojo** en la primera escena entre Delon y el posible comprador de las joyas robadas, donde los barrotes de una escalera interior atenazan simbólicamente y constantemente la figura del personaje. Lo segundo es ya más complejo: aparecía también utilizado de un modo semejante en **El silencio de un hombre**, durante el encuentro de Costello con su "patrón" en el puente y el posterior intento de asesinato, y aquí se multiplica como procedimiento, se instaura como estilema característico de todo el film. Y, para finalizar, lo tercero abandona ya el ámbito de los momentos concretos, de los usos puntuales, y se precipita hacia la entera estructura de la película, o por lo menos de una parte de ella: el montaje paralelo entre los itinerarios de Corey (Alain Delon) y Vogel (Gian-Maria Volonté), en el primer tercio del film, resume y codifica a la vez los de Silien y Maurice en **El confidente**, los de Gu y Ricci en

Hasta el último aliento y, sobre todo, los del conjunto de los protagonistas de **El ejército de las sombras**, película basada enteramente en el concepto de itinerario/montaje paralelo entre personajes y escenas.

Se trata, claro, de un concepto muy particular de los paralelismos -pues las líneas paralelas acaban reuniéndose- que culminará, como tantas otras cosas, en la estructura de **Crónica negra** -con los caminos paralelos del inspector (Delon), de Simon (Richard Crenna) y de Cathy (Catherine Deneuve) entrecruzándose durante toda la película y encontrándose plenamente al final- y que, simultáneamente, salpicará incluso a sus películas primerizas, como en el caso de las líneas paralelas que significan las vidas de Howard Vernon y Nicole Stéphane en **Le Silence de la mer**. Pero, por ello mismo, también se trata de una noción del paralelismo capaz de conectar e identificarse con la noción del círculo estructural, anunciada ya en **Bob le Flambeur** en el plano del recorrido alrededor del casino. Si en **Le Silence de la mer** ese paralelismo de los personajes se convierte esquemáticamente en desolado círculo al contemplar el inicio y el final del film -la simetría de la soledad-, en **Círculo rojo** y el resto de las películas de la etapa madura de Melville el solapamiento y la oposición son a la vez más claros y más complejos: al igual que el ritual y la elipsis, que se complementaban entre sí a través del tiempo, su ampliación y su anulación, el círculo y las líneas paralelas parecen aludirse y enriquecerse mutuamente por medio de un concepto colindante, el de la identificación casi "borgesana" entre todos los hombres -todos siguen caminos paralelos, todos pueden ser intercambiables: de nuevo la ambigüedad, la impenetrabilidad del individuo- que al final

concluye con el único dictamen para todos de un destino trágico, de un círculo que se cierra inexorablemente sobre sí mismo.

5. Epílogo: una puesta en escena de la muerte

La verdadera importancia de la puesta en escena en las películas más maduras de Jean-Pierre Melville, pues, no reside tanto en la configuración de un universo estilístico propio, como en la utilización de esa misma escritura para otorgarle un sentido al mundo exterior mediante elementos estrictamente formales. En otras palabras: no en la construcción de una poética propia que se exprese a través de las formas, sino en la constitución de unas formas autónomas e independientes de las que se desprenden de una manera espontánea los significados y los contenidos. De este modo, el ritual y la elipsis, el círculo y las líneas paralelas, acaban erigiéndose en sí mismos en los significados de los films: conceptos abstractos para películas abstractas, figuras geométricas para películas rígidas y exactas como un teorema matemático.

Pero, ¿hacia dónde conduce todo esto? Hacia un único destino: las películas de Melville a partir de **El confidente** desmenuzan el mecanismo de la puesta en escena cinematográfica, lo convierten en la estilización pura de la línea y el reflejo, con el solo fin de dejar al descubierto el vacío que hay tras él, sólo combatido mediante la ampliación del tiempo que representa el ritual. Así pues, vano intento de describir al hombre en sus gestos más insignificantes, es decir, de luchar contra su ambigüedad congénita, el ritual acaba siendo, además de lo contrario de la elipsis, lo contrario de la línea paralela entendida como

ruptura del tiempo continuo y como ruptura de la imagen transparente, lo contrario -en resumen- de todo aquello que se interponga en el camino de la linealidad temporal, pero también el causante -como en los *hold-ups* de **Hasta el último aliento**, **Círculo rojo** o **Crónica negra**, o en la totalidad de **El ejército de las sombras**- de que el círculo temporal se cierre, de que el destino imponga su ley: intentando así aplazar la muerte mediante la ampliación del tiempo y su oposición a las elipsis, a los vacíos, a las rupturas paralelisticas, sólo conseguiría precipitarla y encauzarla hacia su fin.

De esta manera, y al igual que Bresson conseguiría inscribir en los mismos procedimientos de la puesta en escena la búsqueda de la gracia mística como objetivo de su escritura, Melville utilizaría la obsesión por la muerte como mecanismo y motor de sus constantes textuales, incrustándola en la esencia misma de su forma. Lo cual nos devuelve otra vez al principio y al eterno problema de la "independencia" de Jean-Pierre Melville en el contexto del cine francés de su época (5). En otras palabras: ¿nos autorizan estas últimas páginas a hablar de un "francotirador", de un "solitario", de un "independiente" acérrimo e indomable? Quizá sí en lo que se refiere a la apariencia externa de sus propuestas, a la forma concreta que toman sus postulados, pero, como en el propio caso de Bresson, las corrientes más profundas de su cine no resultan ya tan fáciles de discernir.

Del mismo modo, así, que en la primera parte de su carrera, la menos personal, la evolución de Melville corre paralela a la de cierta producción francesa más o menos comprometida con los problemas de la forma cinematográfica, a partir de **El confi-**



dente esa misma orientación, aun desplazándose hacia un terreno más coherente y homogéneo, continúa actuando de una manera, digamos, solidaria para con sus coetáneos, en el sentido cinematográfico del término. Porque, finalmente, el camino hacia la ascesis y la abstracción de la muerte como escritura que culmina en **Crónica negra** es paralelo -salvando todas las distancias, temporales y de cualquier otro tipo- a otros semejantes, recorridos por Chabrol hasta **Al anochecer** (*Juste avant la nuit*, 1971), por Truffaut hasta **Las dos inglesas y el amor** (*Les Deux anglaises et le continent*, 1971), por Godard hasta **Todo va bien** (*Tout va bien*, 1972), por Malle hasta **Un soplo al corazón** (*Le Souffle au coeur*, 1971), por Rohmer hasta **El amor después del mediodía** (*L'Amour l'après-midi*, 1972) e incluso por los mismísimos Bresson y Tati hasta **Cuatro noches de un soñador** (*Quatre nuits d'un reveur*, 1971) y **Zafarrancho en el circo** (*Parade*, 1972), respectivamente, todas ellas culminaciones de un estilo

particular, de una gran pureza e intensidad expresivas, pero a la vez pletóricas representaciones de una curiosa confluencia en el tiempo y el espacio: la que se dio en Francia, a principios de los años 70, entre la madurez total de algunos miembros de la *nouvelle vague* y la de ciertos "francotiradores" que habían empezado su carrera en los 40. El resultado fue, indudablemente, uno de los instantes de mayor vitalidad creativa del cine galo, pero también el acta de defunción de toda una manera de contemplar la escritura filmica: como en el caso de **Crónica negra**, el resto de las películas citadas -todas ellas señalizadas de un cambio de rumbo en las carreras de sus realizadores- acabaron certificando una imposibilidad, la de seguir utilizando autorreferencialmente el lenguaje de un tipo de cine ya en extinción. Y, en efecto, a partir de entonces todo sería distinto.

NOTAS

1. Referencia que subraya agudamen-

te Jacques Fieschi en un bonito artículo, cuando afirma que el proyecto de Melville tiende a "*rendre plus explicites les éléments d'un genre*"; véase Jacques Fieschi, "Un héros de la forme" en *Cinématographe*, 63, diciembre de 1980, pág. 40.

2. Lo que Claude Beylie llamaba el estilo "*vitrifié*" de Melville: véase una referencia en Jean Wagner, *Jean-Pierre Melville*, París, Seghers, 1963, pág. 94.

3. "*Oui, tous les personnages sont doubles, tous les personnages sont faux*", afirmaba Melville respecto a la película: véase Rui Nogueira, *Le cinéma selon Melville*, París, Seghers, 1973, pág. 133, un libro indispensable para todo aquel que se interese mínimamente por la carrera del realizador francés.

4. Algunas alusiones en este sentido pueden encontrarse ya en un texto bastante recomendable: Jacques Zimmer y Chantal de Béchade, *Jean-Pierre Melville*, París, Edilig, 1980.

5. Mito sistematizado, entre otros, por Roy Armes en sus dos volúmenes sobre la historia del cine francés de posguerra, donde sitúa a Melville en el apartado de los "*individualists*", junto a Georges Franju. Véase Roy Armes, *French Cinema since 1946*, Londres, A. Zwemmer, 1970.