

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
LOS MUNDOS FUTUROS DE LA NOUVELLE VAGUE

Autor/es:  
Quim Casas

Citar como:  
Quim Casas (2001). LOS MUNDOS FUTUROS DE LA NOUVELLE VAGUE.  
Nosferatu. Revista de cine. (34).

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41209>

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**



# Los mundos futuros de la Nouvelle Vague

*Nahiz eta lehenengo begiratuan bere hasierako planteamenduetatik nahiko urrun dagoen jeneroa dirudien, Nouvelle Vague-ko zinegileek hainbatetan jorratu zituzten zientzi fikzioaren bideak. Batez ere Godard, Truffaut, Resnais eta Chris Marker-ek ondoko hauek bezalako jenerorako izenburu hain garrantzitsu eta mitikoak utzi zituzten; **Alphaville**, **Fahrenheit 451**, **Je t'aime, je t'aime** edo **La jetée**, esate baterako.*

**Quim Casas**

**L**a ciencia-ficción, en su sentido más popular en términos cinematográficos y literarios, es decir, Verne, Wells, Matheson, Lang, Cameron Menzies, George Pal, Jack Arnold, Godzilla, Clarke, Kubrick, el robot Robby o el astronauta Klaatu, y el estilo inicial de la *Nouvelle Vague* resultan, sobre el papel, dos conceptos equidistantes. ¿Se imaginan a

Jean-Luc Godard rodando una película sobre cualquier novela de Wells mientras empuja la silla de ruedas en la que su operador, Raoul Coutard, realiza con la cámara un *travelling* hacia un pérfido marciano? ¿O a Claude Chabrol ambientando en una ciudad de provincias una trama en torno a vainas vegetales que se apoderan de la conciencia de la clase burguesa? ¿O a Eric Rohmer haciendo con sus cuentos morales el retrato de otros mundos por explorar?

Sólo en principio y en teoría, porque en la práctica, aquellos fulgurantes miembros de la nueva ola podían y se atrevían con cualquier género, reinventándolo. Godard lo demostró con el musical y la serie negra. François Truffaut con el *thriller*. Jacques Rivette con el fantástico más esquivo. Demy con el cine cantado. Georges Franju, al que podríamos considerar uno de los patriarcas de aquella generación, hizo espléndidas recreaciones del serial clásico, como *Judex* (*Judex*, 1963). Hasta Chabrol realizó tres películas de acción paródica a caballo entre las coproducciones europeas y el espíritu de la serie B, protagonizadas por una señorita llamada Marie Chantal que se las tenía con el

diabólico doctor Kha, que era como el doctor No pero con los rasgos de Akim Tamiroff, y por un espía con apodo de tigre que amaba la carne fresca o se perfumaba con dinamita, cuyas correrías cual James Bond francófono le llevaban de Barcelona a la Guayana Francesa enfrentándose con un grupo de hombres-rana *pop*.

Aunque cuatro son los directores que han encarado de forma más directa el género, Godard, Truffaut, Alain Resnais y Chris Marker, la *Nouvelle Vague* es un movimiento, una escuela, quizás un género en sí mismo, que gustó de transitar por los espacios fantásticos en más ocasiones de las que el espectador no muy familiarizado con aquella época del cine francés podría suponer. No se trata de viajar hasta el año 40.000, escenario del cómic de ciencia-ficción erótica *Barbarella*, torpedado por Roger Vadim, sino de dejarse deslizar por los peculiares laberintos mentales que sólo sabe trazar Rivette, entre Borges, Henry James y Lewis Carroll, con *Céline y Julie van en barco* (*Céline et Julie vont en bateau*, 1974). También rescatar del olvido *El hombre del cerebro trasplantado* (*L'homme au cerveau greffé*, 1972), rodado por Jacques

Doniol-Valcroze, uno de los fundadores de *Cahiers du Cinéma*, en torno a un científico, Jean-Pierre Aumont, que transplanta su cerebro a un joven, Mathieu Carrière, con esquizofrénicos resultados. Y poner en su justo sitio una especie de divertimento-homenaje-pastiche realizado por Chabrol en el centenario del nacimiento de Fritz Lang, *Dr. M* (*Dr. M*, 1990), influenciado tanto por el doctor Mabuse como por la narrativa del serial folletinesco, la iconografía de la ciencia-ficción de serie B y el cómic de Edgar P. Jacobs *La marca amarilla*: su acción acontece en un Berlín desfigurado, en el que el doctor M siembra el pánico motivando una epidemia de suicidios que divide aún más los dos antiguos bloques de la ciudad.

#### Las anticipaciones de Godard

Lemmy Caution, agente 003 de los Países Exteriores, que se hace pasar por el corresponsal del periódico de informaciones *Figaro-Pravda*, tiene 45 años, aunque no está seguro del todo. Conduce un Ford Galaxy y le gustan el oro y las mujeres, pero sabe que sólo la poesía separa la noche de la luz. Al iniciarse la aventura cinematográfica más insólita del detective creado por Peter Cheyney, *Lemmy contra Alphaville* (*Alphaville*, 1965), el protagonista llega a Alphaville, la ciudad del silencio y la lógica, como rezan los carteles de entrada, capital de otra galaxia. Godard necesita pocos elementos para crear una iconografía de ciencia-ficción; de la carencia de medios hace estilo y tiene que resolver menos engorros que Truffaut en su película sobre los bomberos quema-libros de Ray Bradbury, planteada como una producción de ciencia-ficción *comme il faut*.

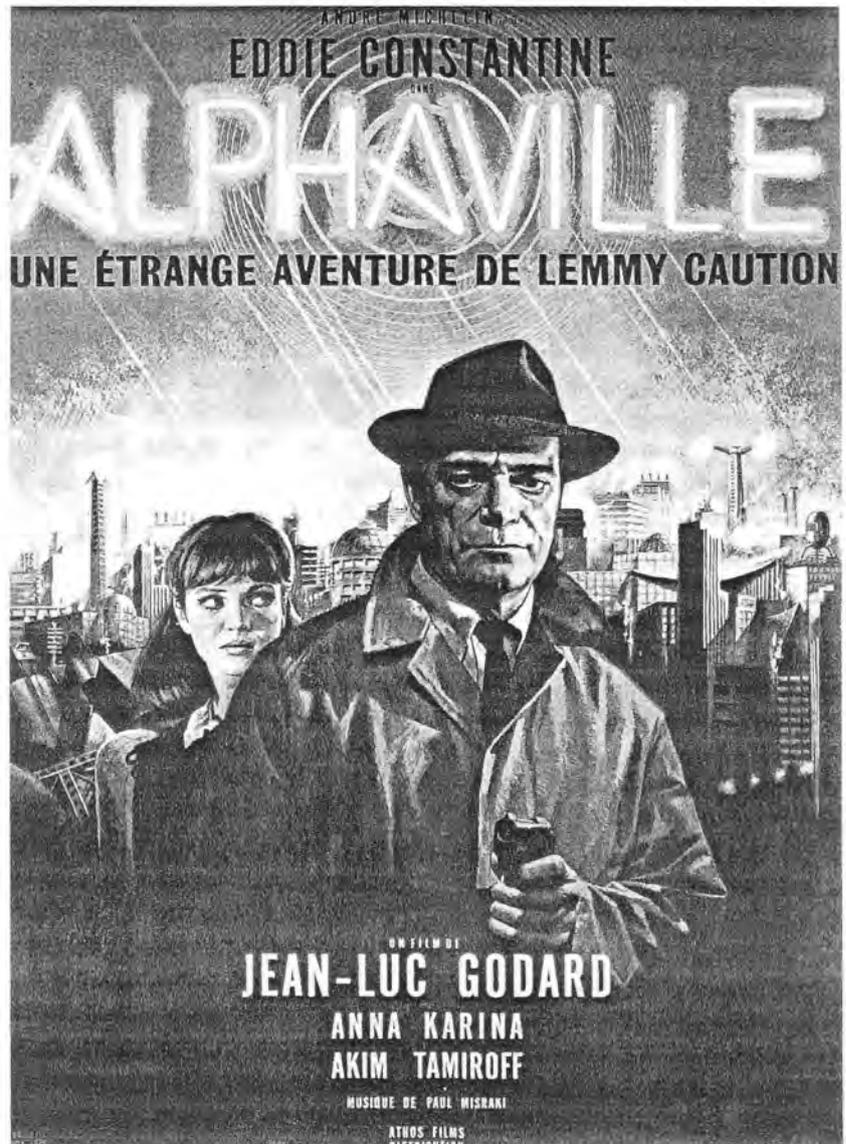
Mediante un simple plano general nocturno de la ciudad, que no es otra que París, con el horizonte



Lemmy contra Alphaville

del encuadre ocupado por el metro exterior en movimiento, del que vemos las luces interiores más que los vagones, Godard nos introduce en un universo futurista. Los semáforos marcan los segundos que faltan para pasar a través de números iluminados. Los personajes se telecomunican. Para decir no mueven afirmativamente la cabeza, y al revés. La gente que obra "ilógicamente" es ejecutada públicamente en una piscina y, tras cada muerte, un grupo de nadadoras se arrojan al agua y realizan para los presentes un número acuático. La ciudad está dirigida por Alpha 60, una calculadora con 14.000 millones de centros nerviosos que se comunica con los mortales mediante una voz cavernosa. Las personas se han vuelto esclavas de las probabilidades y llevan un número impreso en el cuello. La geografía de la ciudad es tan glacial como los nombres de sus calles y edificios: Instituto Semántico, Parque Matemático, Avenida de Radiaciones Luminosas o Ministerio de la Disuasión, que es la forma de llamar a la comisaría central de la policía. Las biblias de los hoteles son en Alphaville diccionarios de los que cada semana desaparecen varias palabras malditas. Raoul Coutard difumina los contornos y Godard tiene lista su Metrópolis. Reinventar el cine. Reinventar los géneros. Reinventar el espacio.

Lemmy Caution llega a Alphaville dispuesto a atrapar al profesor Leonard Nosferatu, un *mad doctor* expulsado en 1964 de los Países Exteriores y vendido ahora al poder de Alpha 60. Eddie Constantine interpreta al agente secreto como en cualquiera de sus otras películas sobre el personaje o el serial que protagonizó de Nick Carter. Apariencias, solo apariencias. **Lemmy contra Alphaville** es inclasificable, sobre todo si la consideramos como una película de ciencia-ficción romántica. Cuando Lemmy llega a su hotel



en Alphaville, es invitado a pasar el control de habitantes y después una chica, seductora de tercera clase según su currículo, le acompaña a la habitación y se desnuda para bañarse con él. Después aparece Natacha (Anna Karina), la hija de Nosferatu, cuyo oficio es atender desconocidos. Lemmy le habla del amor, sentimiento que ella desconoce y que transpirará a partir de ese momento provocando aislados momentos de belleza ("*filmar bellamente las cosas bellas*", decía Godard) en un mundo frío: la lágrima que derrama Natacha cuando Lemmy es golpeado por los esbirros de su padre; el encuentro entre la pareja en una estancia oscura, con Lemmy iluminándola a ella e iluminando su propio rostro con una pequeña linterna.

**Anticipation** (1), el episodio que Godard realizó para el film colectivo **El oficio más viejo del mundo** (*Le plus vieux métier du monde*, 1967), es una prolongación de la extraña aventura de Lemmy en Alphaville, rodado esta vez en el Hilton Hotel del aeropuerto de Orly. Su protagonista, Dimitrios (Jacques Charrier), está en tránsito procedente de la Galaxia 4 y habla despacio porque en su mundo el tiempo pasa más lento. Los individuos cruzan la aduana enseñando una placa identificativa insertada en la mano; los altavoces repiten constantemente las tasas de radiactividad; beben agua mineral en *spray* y la frase de saludo a los extranjeros es "gran honor a su ego". Dimitrios no consigue excitarse con la chica que le proporcionan, que puede ser tam-

bién seductora de tercera clase, porque ésta no quiere hablar. Aparece entonces Eléonor, Karina, que viene del país de la Literatura. Es una prostituta no especializada en desnudarse, sino que es experta en excitar con el lenguaje del amor sentimental; por ello, en vez de practicar el sexo, le recita a su cliente fragmentos de novelas románticas y le enseña palabras de amor. Los personajes de Anna Karina cambian determinadamente de uno a otro film. Si en **Lemmy contra Alphaville** la acompañante no sabía nada de los sentimientos y terminaba leyendo *El capital del dolor*, de Éluard, en **Anticipation** la muchacha es experta en el lenguaje romántico y sólo al final descubre que la boca puede servir para hablar y besarse al mismo tiempo, algo que sabían muy bien Ingrid Bergman y Cary Grant en el inicio de **Encadenados** (*Notorious*, 1946).

Hubo una anterior ciudad futura de Godard, menos conocida, integrada también en una película de episodios, **Rogopag** (*Rogopag*, 1962). En su relato, **El nuevo mundo**, una bomba atómica ha estallado cerca de París. Los personajes toman píldoras cada cierto tiempo para prevenir los efectos de la radiación. Las mujeres llevan siempre un cuchillo sujeto a

la cadera. Los amantes se examinan, godardiana expresión. La fotografía grisacea de Jean Rabier absorbe poco a poco la escasa luz de los planos. La guerra y la muerte no se filman, pero palpitan obsesivamente detrás de cada encuadre. Godard vuelve a construir visualmente una ciudad futura sin retocar el París de 1962, demostrándoles a Dwan o Ulmer allá donde fallaron en sus postreras películas baratas de ciencia-ficción.

Con la ciencia-ficción de Godard nos hallamos ante un universo cinematográfico con sus propias reglas y signos, tomados de la realidad y transformados en una original iconografía (doméstica si se quiere, minimalista, autogestionada) de la otra vertiente del género, la que define mejor un estado de la mente que la visualización de lo imposible.

#### Resnais y Marker: fantaciencia y fotorromance

En **Lemmy contra Alphaville**, Akim Tamiroff encarna a Henry Dickson, un agente de los Países Exteriores que se esconde en un feo hotelucho de serie negra, en el que, por cierto, trabaja Christa Lang, viuda de Sam Fuller. Dick-

son ha sobrevivido al acoso de Nosferatu, mientras que otro de los agentes infiltrados en Alphaville, Dick Tracy, ha perecido. Henry Dickson es el trasunto godardiano de Harry Dickson, un detective británico creado por Jean Ray, pseudónimo de John Flanders y director en 1936 de la revista flamenca de cómics *Bravo*. Dick Tracy no engaña a nadie: es el policía de mandíbula cuadrada e ideas reaccionarias dibujado por Chester Gould.

Llevar al cine las aventuras de Dickson ha sido siempre uno de los grandes proyectos de Alain Resnais, el más fantacientífico de los directores franceses encuadrados de una manera u otra en la *Nouvelle Vague* y el único sobre el que el cómic y el serial, dos dinámicos géneros narrativos en los que abundan la ciencia y la ficción, han ejercido una notable influencia: de las historias del mago Mandrake a las correrías de Fantomas, a quien Resnais dedicó en 1936 un primerizo e inacabado cortometraje en 8 mm. No es de extrañar que en la obra del autor de **Providence** (*Providence*, 1976) hayan colaborado maestros del cómic como Jules Feiffer -firmante del guión de **I Want to Go Home** (1989), centrada precisamente en un viejo dibujante de cómics americano-, Enki Bilal -autor del cartel publicitario de **Mi tío de América** (*Mon oncle d'Amérique*, 1979) y diseñador de los mesmerizantes decorados, filmados con la técnica de los vidrios pintados, de **La vie est un roman** (1983)- y Floc'h -un estilista que recupera precisamente las atmósferas de Jean Ray y Edgar P. Jacobs, la influencia citada de Chabrol en **Dr. M**, y que ha realizado dibujos para **Smoking/No Smoking** (1993) y **On connaît la chanson** (*On connaît la chanson*, 1997)-. Tampoco es extraño que Resnais ocupe un espacio en esta revisión de la ciencia-ficción europea, ya que casi todas sus películas, traten o no sobre



La jetée

los laberintos de la memoria y la imaginación, de **Hiroshima mon amour** (*Hiroshima mon amour*, 1959) a **La vie est un roman**, de **El año pasado en Marienbad** (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) a **L'amour á mort** (1984), de **Providence** a **Mi tío de América**, gozan de elementos de carácter fantástico que son atrapados de una realidad externa o se expresan a través de un estado mental distinto en su percepción y ordenación de los acontecimientos que conforman el relato.

Pero es sin duda **Te amo, te amo** (*Je t'aime, je t'aime*, 1968) la película de Resnais más identificable, o encuadrable, en el género de la ciencia-ficción, ya que su apariencia es en este sentido más transparente, aunque su autor prefiriera desmarcarse del código genérico: "**Te amo, te amo** no es un film de ciencia-ficción, o al menos no es ése el modo en el que yo lo veo" (2). Su protagonista, Claude Ridder (Claude Rich), un hombre que ha estado a punto de suicidarse, acepta viajar en una máquina del tiempo, pero debido a un error de cálculo y una avería, el orden cronológico de los acontecimientos quedará alterado y cada uno de los episodios vividos por Claude en su regreso al pasado adquirirá ahora una dimensión distinta a la que tuvo realmente, provocando como única salida que el personaje vuelve a enfrentarse con la muerte. Es decir, de nuevo la memoria, descompuesta en mil retazos de una existencia que sucumbe a repeticiones y alteraciones de toda índole en el montaje definitivo -Resnais llegó a realizar un montaje con las secuencias ordenadas cronológicamente-, en un relato de demoledora circularidad. Es ciencia-ficción, pero es, ante todo, Resnais. Es género, aunque la máquina del tiempo sea una especie de pera y no el artefacto wellsiano (por Wells) que filmó Georges Pal, pero es estado mental. Según declaraciones del guionista Jacques Sternberg apareci-



das al iniciarse el rodaje del film, "*hemos estado trabajando en el guión durante cinco años. Resnais contactó conmigo en efecto hace cinco años, después de haber leído una de mis novelas. Me pidió si tenía una idea para una película para él. Acostumbra a proceder de esta manera. Contacta con la gente cuyas novelas le han interesado y les pregunta si no tienen alguna idea nueva*" (3). Sternberg clarifica uno de los métodos de trabajo habituales de Resnais, que le convierte en una suerte de vampiro cinematográfico: deja que los demás ideen, trabajen y desarrollen un tema, pero él, aunque nunca haya estado acreditado como co-guionista, acecha, modifica, sugiere y siempre hace suya la historia, o la memoria de la misma.

Uno de los cortos más prestigiosos de Resnais, **Les statues meurent aussi** (1950-1953), fue co-realizado con Chris Marker, y otro menos conocido, **Le mystère de l'atelier quinze** (1957), contó con la colaboración de Marker como guionista. Las trayectorias de ambos cineastas son distintas, aunque ambos participan de la memoria como nutritivo de las ideas y Resnais siempre vio en Marker al prototipo del cineasta moderno, la vanguardia consecuente del cinematógrafo. Si Resnais juega con la ordenación del

tiempo, Marker planteó en el mediodrama **La jetée** (1962) la ordenación de la materia intrínseca del cine, de su soporte mismo. Presentada como un fotorromance, asume las técnicas de un género vilipendiado, la fotonovela, para articular una historia de amor a través del tiempo en un contexto post-atómico. Tras el estallido de la Tercera Guerra Mundial, los seres humanos sobreviven en túneles bajo tierra, en la red subterránea de Chaillot, y enmascaran sus ojos, casi sin rostro, como en Franju, con unas gafas oscuras. El tiempo, la manera de reconstruirlo y recuperarlo, es la única arma posible para combatir la radiación que tarde o temprano acabará con todo el mundo. Un agujero en el tiempo por el que pasar alimentos y medicamentos; esperanzas. Un error en la ordenación de la historia que permitiría acudir al pasado, o quizás al futuro, para remediar el presente.

No estamos lejos de **Te amo, te amo**, solo que el cobaya del experimento no es un suicida frustrado, sino un "*sujeto dotado de fuertes imágenes mentales*", como dice el texto de la película, porque la policía subterránea vigila incluso sus sueños. Un hombre con una fijación en una imagen del pasado, un recuerdo de infancia durante un domingo en el aeropuerto de Orly, allí donde Godard filmaría

**Anticipation.** El hombre busca ese recuerdo y los científicos trabajan sobre su memoria hurgando en el agujero que es, finalmente, una trampa. El protagonista recuerda a aquella mujer, Hélène Chatelain, que ahora, cuando la reencuentra en su viaje por el tiempo, le habla de un individuo llamado Hitchcock. ¿No es **La jetée**, se ha escrito ya muchas veces, como la historia de Scottie Ferguson, que modeló con sus manos y su mente el nuevo cuerpo de su amada muerta? Recuerda también al hombre que vio morir en el aeropuerto de Orly, aquel domingo antes de la guerra, aquella infancia a la que acude para aliviar el sufrimiento de la historia. Y aquí se fragmenta el fotorromance y las imágenes congeladas de la fotografía se rompen en pedazos de tragedia filmica, porque

"cuando reconoció al hombre que él había seguido en el campo subterráneo, comprendió que no se evadía del tiempo y que ese instante que le había dado de verse niño, y que no había dejado de obsesionarle, era el de su propia muerte". Memoria y premonición. El recuerdo de la propia muerte. ¿Puede llegar más lejos la ciencia-ficción que en esta película que es, precisamente, la única obra de ficción del documentalista Marker? Terry Gilliam lo intentó, pero...

**¿Quemarían los bomberos "El cine según Hitchcock", de Truffaut?**

A diferencia de muchas otras películas de ciencia-ficción, **Fahrenheit 451** (*Fahrenheit 451*,

1966) es un film deudor de su época, por mucho que Truffaut recurriera a Hitchcock a través de la música de Bernard Herrmann o citara a Welles con los créditos narrados en vez de rotulados sobre la imagen, como en **El cuarto mandamiento** (*The Magnificent Ambersons*, 1942). La vocación atemporal de esta adaptación de la conocida novela de Ray Bradbury sobre una sociedad futura, en la que los bomberos se han convertido en el cuerpo represor del Estado que se dedica a quemar libros y arrestar a los que los leen, ya no trasciende. Su encanto, si lo tuvo en su día, se ha perdido salvo en alguna imagen aislada, en alguna idea cazada al vuelo. Ni siquiera transmite la tensión inherente en cualquier película que enfrenta a un director intimista, como Truffaut, con la mecánica de una producción de elevado coste; a un cineasta francés que entonces apenas hablaba inglés con un rodaje complejo en estudios londinenses bajo la tutela económica de un productor instalado en Nueva York, Lewis Allen.

A Truffaut no le interesaba especialmente la ciencia-ficción, pero acabó realizando una película como **Fahrenheit 451**, muestra perfecta de la *sci-fi* culta, e interviniendo como actor, ahora con mayor dominio de la lengua inglesa, en el film de Spielberg **Encuentros en la tercera fase** (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), el reverso ideológico a las películas de marcianos rodadas en Hollywood en los 50, es decir, otra muestra de ciencia-ficción ética, lo que no quiere decir que como espectáculo cinematográfico sea mejor que los filmes de Byron Haskin (y Tim Burton). Al director le atrajo la idea de la tenencia y protección del libro como razón suprema para la existencia en unos tiempos de oscurantismo cultural, la relación mágica que se establece entre las hojas encuadernadas y quien ha pasado alguno de los mejores mo-



mentos de su vida leyendo esas páginas y soñando con otros mundos. La literatura tuvo en Truffaut una influencia tan determinante como el cine, al igual que en Godard, y **Fahrenheit 451** es una especie de homenaje al universo de los libros en el sentido más general del término, vehiculado a través de una narración cinematográfica sobre la intolerancia y la barbarie.

Puede verse también como un relato de conocimiento. Montag, el aplicado bombero que encarna Oskar Werner, el Jules de **Jules y Jim** (*Jules et Jim*, 1961), se rebela calladamente contra la aséptica sociedad que le rodea, representada por su esposa Linda (Julie Christie), cuyo único aliciente en la vida es tomar píldoras y ver por televisión una especie de concurso doméstico e interactivo. Espoleado por la relación fortuita que entabla en el tren aéreo (4) con la joven Clarisse (Julie Christie también), Montag empieza a sentir curiosidad por aquello que quema y se lleva a casa un ejemplar de *David Copperfield*. El contacto físico con aquellas páginas prohibidas -Truffaut graba la voz de Montag leyendo el capítulo inicial y filma los dedos del protagonista pasando por encima de las palabras impresas con temor y delectación a la vez- despierta la conciencia dormida del bombero. La actitud de Montag contradice el lema del sistema, reflejado en un comentario del capitán de bomberos que encarna Cyril Cusack: quien ha leído la *Ética* de Aristóteles seguro que se cree superior a quien no la ha leído, y todo el mundo debe ser igual (un concepto más ambiguo de lo que Truffaut podía pensar cuando filmó esta escena).

A 451 grados Fahrenheit empieza a arder el papel de los libros. Los bomberos no se aburren porque su cometido es variado. Los lunes queman a Miller, los martes a Tolstoi y los miércoles a Walt



Whitman. Los jueves descansan para ensañarse los viernes con Faulkner, los sábados con Schopenhauer y los domingos con Sartre. Para el Montag de antes de la revolución se trata de un trabajo como cualquier otro. Le molesta más el adocenamiento de su esposa ante el televisor que la destrucción periódica de libros; no en vano los bomberos descubren, en la secuencia de la primera redada, un montón de libros escondidos en el interior de un aparato de televisión, el artilugio que vulgariza la cultura, aunque ésa sea la óptica de Truffaut y aún no la del personaje. El director dedica muchos planos a las portadas de novelas ardiendo. Dickens, Turgenev, Twain, Sha-

kespeare, Tackeray, Carroll, Cervantes, Genet, Cocteau, Flaubert, Melville, Nietzsche, Miller, Kafka, Salinger, De Sade, Defoe, Charlotte Brönte, Nabokov y Dostoievski se convierten en una sola idea, la de la cultura y la aventura reprimidas, quemándose al unísono como brujos en la hoguera (curiosamente, no vemos arder ningún libro de ciencia-ficción).

No todo es literatura mayor. Truffaut se detiene largo rato en un volumen sobre Dalí, cuyas hojas son movidas por el viento antes del incendio, y dedica un plano a un libro español de jeroglíficos (menos mal que antes ha enfocado un ejemplar de *El Quijote* cervantino para cubrir la cuota de literatura

castellana). Truffaut no olvida al cine, por supuesto, el pretérito y el de los suyos. Arden la espléndida autobiografía de Chaplin; un mítico ejemplar de *Cahiers du Cinéma*, el de junio de 1960, con la portada de Jean Seberg en **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, 1959) (5); una novela de Paul Gégauff, el guionista preferido de Chabrol; el libro *Zazie dans le metro*, de Raymond Queneau, que adaptara Louis Malle; y una fotografía de Anna Karina en **La religiosa** (*Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot*, 1966), de Rivette según Diderot, que es la última imagen de papel quemándose después de la inmolación de la mujer que tenía en su casa una biblioteca secreta. Truffaut muestra una intolerancia menos futura: la censura no quemó el negativo de **La religiosa**, pero impidió la difusión de la película. Julie Christie, a instancias de Truffaut, firmó en el manifiesto que reclamaba el estreno del film de Rivette.

A propósito de la actriz (6), Truffaut empleó con ella un recurso muy coherente con la dinámica de la película. Le ofreció el papel de Linda, pero Julie Christie prefería el más positivo de Clarisse. Al revés que Buñuel, que optó por dos actrices distintas para el mismo personaje en **Ese oscuro objeto del deseo** (1977), Truffaut decidió finalmente que una sola actriz acometiera dos papeles diferentes en **Fahrenheit 451**. Christie, que está mejor como esposa, un papel más difícil, que como instigadora del cambio en Montag, obligó a una reinterpretación de la puesta en escena que es de lo mejor del film. Truffaut escribió en sus notas de rodaje: "En el papel de Linda la voy a filmar generalmente de perfil, y reservaré la cara para el papel de Clarisse. Sin duda tiene un perfil muy bello, como un dibujo de Cocteau; una nariz recta fantástica y un labio superior muy carnoso. Inmensa boca, grande, de vampi-

ra..." (7). Al captar mejor de perfil la belleza de la actriz, es decir, cuando ejecuta el papel pasivo de Linda, y filmarla frontalmente cuando es la inquieta Clarisse, cuya indumentaria y pelo corto la convierten en una muchacha asexual, Truffaut promovió un simple pero efectivo debate entre belleza interior y exterior.

Aunque **Fahrenheit 451** es una obra envejecida, visualmente muy artificial en sus ralentís y en la descomposición de la imagen, distante y glacial hasta cuando reflota la emotividad perdida entre sus protagonistas, la película de Truffaut tiene algunos buenos detalles. La forma en la que irrumpen los vestigios del pasado en ese incierto futuro, por ejemplo, visualizados en la indumentaria de los bomberos de paisano, más propia de un estudiante ruso de principios de siglo, o en la manera que tienen de saludarse entre ellos, digna de la guardia pretoriana. La manera con la que Truffaut nos hace intuir un acto antes de que éste se produzca: Montag sale completamente pálido del cuartel y pasa por vez primera en toda la película frente al buzón en el que los delatores depositan la fotografía y los datos de la gente sospechosa de leer libros; en el siguiente plano, Linda aparece en el encuadre, duda fugazmente y deja caer una fotografía en el buzón; no llegamos a ver bien el rostro de la foto, pero sabemos ya, por la correlación de los dos planos, que es el de Montag.

El final de **Fahrenheit 451** se desarrolla en los dominios libres de los llamados hombres-libro, aquellos que se esconden en las afueras de la ciudad y dedican todo su tiempo a la memorización completa de una novela; cuando se trata de un relato en dos tomos, como *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen, del cometido se encargan dos hermanos gemelos. Aunque la idea es hermosa, produce una

cierta desazón ver a esos hombres y mujeres convertidos en libros andantes, en representantes enfermizos de la perpetuación de la cultura, caminando ante la cámara mientras en la banda de sonido sólo se escucha el murmullo de su aprendizaje, las frases sueltas de decenas de libros mezclándose entre sí. Montag, que aprendió con Dickens, tiene un nuevo destino en su vida: memorizar los cuentos de misterio e imaginación de Edgar Allan Poe, lo que nos lleva al escritor de Boston -que no practicó la estricta ciencia-ficción, aunque muchos de los mundos de ficción que describió tengan bastante de científicos- y su relación permanente con la *Nouvelle Vague*.

### Epílogo con Poe

Más allá de que a Truffaut le guste Poe y que la memorización de sus cuentos le resulte un buen final para **Fahrenheit 451**, lo cierto es que la elección del autor de *El barril de amontillado* está en sintonía con las afinidades electivas del grueso de la nueva ola hacia el escritor norteamericano. Ya en 1954, Rohmer realizó un corto basado en *Bérénice*, cuento que Godard retomaría diez años después equiparando a su protagonista con el personaje de Anna Karina en **Banda aparte** (*Bande à part*, 1964). El mismo Godard haría leer un fragmento de otro relato de Poe, *El retrato oval*, en **Vivir su vida** (*Vivre sa vie*, 1962), y Alexandre Astruc rodaría **Le puits et le pendule** (1963), versión televisiva de *El pozo y el péndulo* interpretada por Maurice Ronet. Louis Malle y un cineasta surgido con la *Nouvelle Vague*, aunque ajeno a su filosofía de partida, Roger Vadim, serían los participantes franceses en **Historias extraordinarias** (*Tre passi nel delirio*, 1968), un film de episodios con Poe como reclamo: Vadim filtró a través de su esteticismo de salón el cuento *Metzen-*

gerstein, procurando resaltar y exaltar el erotismo de su esposa de entonces, Jane Fonda, mientras que Malle se atrevió con el tema del doble con el perturbador *William Wilson*, interpretado por Alain Delon y, precisamente, la actriz que crearon Dios y Vadim, Brigitte Bardot.

Con posterioridad a los hombres-libro de Truffaut, los residuos de la nueva ola volvieron a Poe en formato televisivo. Se trata de una serie producida en 1980 por varias compañías francesas y la Corporación Mexicana de Radio y Televisión: Astruc repitió en el medio y con el novelista realizando *La chute de la maison Usher*, su amigo Maurice Ronet dirigió *Ligeia* y Chabrol se aventuró por una de las historias menos adaptadas del temario de Poe, *Le système du docteur Goudron et du professeur Plume* (8), cuya acción acontece en un viejo castillo reciclado en asilo para dementes y dirigido por un doctor que utiliza una terapia denominada sistema de la dulzura, que abole todo castigo y represión sobre los enfermos y les deja a su libre albedrío. Los tres episodios reproducen bastante bien los ambientes malsanos de Poe y trascienden los límites de la recreación televisiva -exceso de literalidad, decorados que se notan, estatismo teatral de la cámara, zooms, interpretación rígida con algunas invenciones al margen del texto original -Astruc convierte en una simple pesadilla todo lo vivido por Allan/Pierre Clementi en la mansión de Roderick y Madeleine Usher/Mathieu Carrière y Fanny Ardant- y una trabajada banda de sonido que promueve la inquietud: Astruc y Ronet utilizan durante todo el metraje el murmullo del viento que traspasa las grietas de las viejas mansiones en las que transcurre la acción, produciendo el permanente desasosiego que los actores no logran comunicar.



#### NOTAS

1. Aunque rodado en Eastmancolor, este episodio se exhibió en blanco y negro a causa, al parecer, de una incomprensible decisión del distribuidor. Paradójicamente, esta alteración, que incluye imágenes en negativo, muestra una mayor coherencia con los otros filmes futuristas de Godard.

2. Resnais a Esteve Rimbau, en *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais*. Lema. Barcelona, 1988. Página 55.

3. Declaraciones de Sternberg a Raymond Rousseau, en *Cahiers du Cinéma*", número 195. Noviembre de 1967.

4. El tren que circula por raíles elevados, y de cuyo interior los viajeros descienden mediante escaleras que bajan automáticamente de la panza de cada vagón hasta el suelo, es uno de los pocos elementos de decorado futurista que, por decisión propia o por criterios de producción, Truffaut emplea en la película. Añadamos las pantallas de televisión de gran tamaño, denominadas en el film pantallas murales, y la peculiaridad de poder subir a mano por el tubo que los bomberos utilizan para descender.

5. Situándonos malévolamente fuera del film, en la cabeza de Truffaut, y recurriendo a una traición del subconsciente, esta imagen podría incluso verse como la ruptura del director con su propio pasado, a tenor de las virulentas diferencias que empezaron a suscitarse poco después entre él y Godard.

6. Se da la circunstancia de que apenas un año después de *Fahrenheit 451*, Julie Christie, el director de fotografía del film, Nicolas Roeg, y el asesor de producción y vestuario, Tony Walton, co-

incidieron en una película de signo y pretensiones bien distintas, *Petulia* (*Petulia*, 1968), de Richard Lester.

7. Texto titulado "Julie Christie, un muchacho en minifalda", e incluido en el volumen recopilatorio de escritos de Truffaut *Le plaisir des yeux*. Éditions Cahiers du Cinéma. París, 1987. Traducción al castellano: *El placer de la mirada*. Paidós. Barcelona, 1999. Página 202.

8. El relato, publicado en noviembre de 1845, se titula originalmente *The System of Dr. Tarr and Prof. Fether*. Así lo tradujo Julio Cortázar (*El sistema del doctor Tarr y el profesor Fether*) en su antología de los cuentos de Poe realizada en 1956 para las Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, y revisada para Alianza Editorial en 1970. En su versión, Chabrol traduce literalmente los términos *tarr* (*goudron*: alquitrán) y *fether* (*plume*: pluma), que hacen referencia a un hecho determinante en el relato, el de untar a una persona con alquitrán y cubrirla de plumas.