

se

Truffaut

**François
Truffaut
Truffaut**

**El placer
de la
mirada**

François

Lectulandia

De los grandes cineastas franceses, François Truffaut es, sin duda, uno de los que más escribió sobre cine: al principio, en los años cincuenta, como crítico virulento y polemista innato: luego, cuando ya era director, como agudo ensayista, siempre dispuesto a imaginar prólogos para los libros de sus amigos o a hablar de sus cineastas favoritos.

A principios de los ochenta, Truffaut proyectaba publicar una recopilación de artículos que iba a constituir la prolongación de su libro *Las películas de mi vida*, aparecido en 1975. Ese volumen debía reunir numerosos artículos de todas las etapas de su escritura: desde las críticas aparecidas en *Arts* y *Cahiers du cinéma* hasta textos más recientes, fruto de su experiencia como director, ensayos cortos en los que rendía homenaje a directores, escritores y actores con los que mantuvo un estrecho contacto: Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Charles Chaplin, William Irish, Pierre-Henri Roché, Catherine Deneuve, Isabelle Adjani, Fanny Ardant, Jean-Pierre Léaud...

A partir de las notas que dejó Truffaut, Jean Narboní y Serge Toubiana han reunido sus principales textos en este volumen, que a su vez refleja la intensa actividad literaria de un verdadero moralista del cine cuyo talento y fecundidad son hoy reconocidos unánimemente.

Lectulandia

François Truffaut

El placer de la mirada

ePub r1.0

Titivillus 26.03.2019

Título original: *Le Plaisir des yeux*
François Truffaut, 1967
Traducción: Clara Valle

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.0

más libros en lectulandia.com

Prólogo

A partir de 1980 tuvimos la ocasión de evocar frecuentemente con François Truffaut el proyecto de reunir en una nueva recopilación artículos, prefacios o ensayos cortos aparecidos en diferentes momentos en diarios, revistas o libros, en Francia o en Estados Unidos. Sus intervenciones debían constituir, de algún modo, una prolongación de *Las películas de mi vida*, testimonio de una actividad literaria constante, paralela a la de cineasta.

Este proyecto ya se había puesto en marcha, ya que en los momentos libres que le quedaban después de la preparación y realización de sus películas, François Truffaut se había dedicado a esta tarea. El tiempo y la enfermedad no le permitieron llevarla a buen término, pero el boceto del libro ya había sido diseñado, con los esbozos de los capítulos, las listas de artículos, los títulos. Sólo faltaba encontrar estos textos y adoptar un principio de organización del conjunto para que este libro titulado *El placer de la mirada* —título que el mismo Truffaut había escogido— apareciera un día.

Estos artículos cubren un período muy amplio de su actividad de «escritor de cine»: tres décadas que le han visto afirmarse como crítico (desde el principio de los años cincuenta, en el semanario *Arts* y en los *Cahiers du cinéma*), como polemista mordaz (con el famoso artículo «Une certaine tendance du cinéma français», aparecido en enero de 1954 en los *Cahiers*) y después, al empezar a dirigir películas, como ensayista, siempre dispuesto a escribir prefacios para los libros de sus amigos y a hablar de cineastas o de personalidades que admiraba (Renoir, Hitchcock, Welles, Chaplin, André Bazin, Henri Langlois, Henri-Pierre Roché, etc.).

Es decir, que la naturaleza misma de estos escritos es heterogénea, aunque evidentemente hay una continuidad real de estilo y punto de vista: la de un verdadero pensador o, más exactamente, de un moralista del cine cuyo talento y fecundidad están reconocidos por todos.

De acuerdo con sus propias notas, hemos organizado esta obra no de forma cronológica, empezando por sus artículos más antiguos, sino remontándonos a ellos, a partir de sus textos más recientes, la mayor parte de

los cuales son posteriores a la aparición de *Las películas de mi vida*. Es decir, que *El placer de la mirada* constituye una figura evolutiva, de algún modo «al revés», desde la posición del Truffaut cineasta hasta sus artículos anteriores a su debut como director de cine, que le restituyen una imagen más antigua, casi desvanecida, de la que él mismo reconoció que se había desprendido, sin renegar, no obstante, de ella.

Una prueba de ello es que François Truffaut había incluido en este libro un capítulo polémico (el título «Un poco de polémica no hace daño» es suyo) que, con toda naturalidad, se une a numerosos artículos elogiosos, dedicados a actores («¡Viva la estrella!»), a escritores (William Irish, Henri-Pierre Roché) o a sus cineastas favoritos. El conjunto forma una genealogía o una arqueología que, con *Las películas de mi vida*, refleja en su diversidad la intensa actividad literaria del cineasta.

Hemos llevado a cabo este proyecto gracias a la preciada ayuda de Madeleine Morgenstern y de Les Films du Carrosse (Josiane Couëdel y Monique Holveck), por lo que les estamos profundamente agradecidos.

Jean Narboni y Serge Toubiana

El realizador, aquel que no puede quejarse

Saber quién es el verdadero autor de una película no es algo fundamental: hay películas de directores, películas de guionistas, películas de operadores, películas de estrellas de cine. En general, se puede considerar que el autor de una película es el director, y sólo él, aunque no haya escrito ni una línea del guión, ni haya dirigido a los actores, ni haya escogido los ángulos de las tomas; guste o no, una película siempre refleja a quien firma su realización y, en el peor de los casos —el que acabo de mencionar—, nos encontraríamos ante una película de un señor que no ha dirigido a los actores, ni colaborado en el guión, ni decidido los ángulos. Aunque el guión fuera bueno, los actores estuvieran capacitados para actuar sin indicaciones y el operador fuera hábil, la película sería mala y, concretamente, sería una mala película de un mal realizador.

En mi opinión, el realizador es el único miembro del equipo cinematográfico que no tiene derecho a quejarse o a sentirse mal tratado; debe saber de lo que es capaz y decidir si puede superar tal o tal otra coacción y sacarle un provecho para la película, o si esta coacción se convertirá en una concesión y, como tal, será perjudicial para el resultado final. No debemos olvidar que el mejor director que existe, Jean Renoir, prácticamente sólo ha realizado películas de encargo o adaptaciones, haciéndoselas tan suyas que cada vez se convierten en obras absolutamente personales.

El interés de una película, que debe fundirse con el interés del director, puede ir en contra de los intereses individuales: el guionista verá cómo se modifican sus intenciones, cómo desaparecen trozos de diálogos; el decorador verá que al final sólo se utiliza una parte de sus decorados; un poco de la partitura musical «saltará» al hacer la mezcla; las exigencias del montaje acabarán con los servicios de un actor que sólo habrá cometido el error de «acabar con» algunas palabras del texto. En resumen, cada miembro del equipo quizá tendrá buenas razones para sentirse perjudicado o mal tratado, ya que lo esencial es acabar la película, bien o mal, pero acabarla.

Demasiados realizadores han tomado por costumbre justificar la mediocridad de sus películas por las exigencias abusivas del productor. De este modo, se ha creado la leyenda de que el ejercicio del trabajo del cineasta es una esclavitud dorada que, por las cantidades invertidas y la divergencia de los intereses representados, relega esta función a un dominio en el cual el arte

desempeña un papel mínimo, que nada tiene que ver con la libertad creativa del novelista, del pintor o del autor dramático.

Para citar sólo ejemplos franceses, creo que la obra de Robert Bresson o de Jean Renoir lo desmiente por completo. He escogido a propósito dos ejemplos contradictorios. Para que una película suya tenga éxito, Robert Bresson necesita libertad total; ha de aportar él mismo el tema, trabajar él solo en la redacción del guión, decidir por sí mismo los actores —que ahora prefiere que no sean profesionales—, disponer de suficiente tiempo para el rodaje y el montaje, y trabajar con un equipo reducido. Además, para rodar una película, espera el tiempo necesario hasta que encuentra al productor que acepta todas sus condiciones, seducido por el tema o confiando en el gran talento del autor de *El diario de un cura de campaña* [Le journal d'un curé de campagne, 1950] y de *Un condenado a muerte se ha escapado* [Un condamné à mort s'est échappé, 1956].

Jean Renoir, por el contrario, no concibe trabajar sin tener en cuenta la opinión de todos los que le rodean; le apasionan los oficios del espectáculo, los actores, los técnicos; aceptará con gusto, si el productor se lo sugiere, contratar a tal o tal otro actor, que además interpretará el mejor papel; discutirá de buen grado sobre el tema con los financiadores o los actores, aceptando los más diversos argumentos; tendrá en cuenta todas las exigencias y no herirá la susceptibilidad de nadie; cada uno de sus colaboradores tendrá la sensación de haber sabido defender su punto de vista y, sin embargo, el resultado será puro Jean Renoir, algo expresivo, palpitante, inteligente y estrictamente inimitable.

Por lo tanto, en mi opinión, la presión ejercida sobre el realizador es ficticia o solamente existe cuando el realizador es un hombre de poco carácter y de pocas exigencias; teniendo en cuenta que ningún productor tiene interés en financiar una mala película, siempre es posible mejorar un guión ya existente...

No obstante, es cierto que la libertad otorgada al realizador es inversamente proporcional a la importancia del presupuesto. El «tiempo» en el cine se ha convertido en algo tan caro —alquiler de estudios, remuneración de los actores, multiplicidad de puestos técnicos— que las pruebas o incluso los errores no están demasiado permitidos; la película es una locomotora que debe avanzar cueste lo que cueste porque se van sacando los raíles una vez ha pasado. Si la vía que hay delante está obstruida, no importa. De todas formas hay que seguir adelante.

Sólo el genio, el talento y la astucia de Max Ophuls han podido hacer de *Lola Montes* [Lola Montés, 1944] una obra tan personal y tan bella, un pequeño poema de ochocientos millones, ¡evidentemente deficitario!

Aquí debo abrir un paréntesis: supongo que si se ha escogido, para aportar el punto de vista del realizador, a un principiante como yo es porque se espera que compare la producción francesa normal tal como aparecía hace dos años, antes de la llegada de lo que se ha denominado la Nouvelle Vague, y la de ahora.

Hace dos años, el coste medio de una película francesa era de ciento veinte millones. Para que se amortizara, debía producir cinco veces esta cantidad en las taquillas de los cines de Francia y lograr ventas sustanciales en el extranjero; el riesgo de perderlo todo o una parte de esta cantidad obligaba a los productores y a los distribuidores a rodearse de garantías infalibles, constituidas en general por la presencia de una o varias estrellas del cine muy bien pagadas, por lo que los otros puestos o incluso la verosimilitud de los personajes y, por tanto, de la historia se veían perjudicados.

La profesión cinematográfica se alarmaba ante la crisis y nadie veía la posibilidad de disminuir los presupuestos de las películas.

¡Deben de estar pensando que los productores debían ser muy incompetentes para no darse cuenta de que era posible producir películas de calidad por cuarenta millones!

La respuesta es sencilla: los productores no son, o rara vez, los financiadores de las películas; en general, sólo son los intermediarios, los ejecutantes; y como su retribución —independientemente del éxito comercial de la película— es proporcional al total del presupuesto (del 7 al 12%), no tenían ningún interés en disminuir los precios, en utilizar sólo actores razonables, un mínimo de técnicos y decorados naturales.

Ha hecho falta la llegada a la industria cinematográfica de realizadores que son al mismo tiempo sus propios productores y que han encontrado el dinero fuera del cine —capitales privados o familiares, herencias, préstamos— para probar la experiencia, del mismo modo que ha sido imprescindible el talento de Louis Malle y de Claude Chabrol para que tal experiencia fuera concluyente. Como dijo Roger Leenhardt: «Con la Nouvelle Vague el cine ‘a cuenta del autor’ ha hecho su aparición», aunque encontraríamos precedentes en la historia del cine con la vanguardia de los años treinta, el mecenazgo, los inicios familiares de Jean Renoir...

Por la responsabilidad que representaba la realización de una película, los productores no querían ni oír hablar de contratar a jóvenes desconocidos, por

lo que los jóvenes cineastas acertaron al luchar contra el entorpecimiento de la producción francesa que, cada vez más, amenazaba con parecerse al cine inglés, el peor de Europa.

¡La Nouvelle Vague! Este término ha seducido y después irritado. Los periodistas que se ríen hoy de la Nouvelle Vague son los mismos que la inventaron. En mi opinión, es una realidad anticipada, pero una realidad de todas formas. Es decir, que los periodistas, en su prisa por generalizar, han precedido a la actualidad de dentro de algunos meses.

En 1960, habrá realmente una nueva generación de realizadores franceses, la mayoría de los cuales tendrá menos de treinta años. A los nombres de Louis Malle, Claude Chabrol, Claude Bernard-Aubert, Alain Resnais, Agnès Varda, Georges Franju, Jacques Baratier, Édouard Molinaro, Jean Rouch, Jean Valère se unirán los de Jacques Rivette, Jacques Doniol-Valcroze, Philippe de Broca, Éric Rohmer, Paul Paviot, Marcel Hanoun, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Michel Drach, que acaban de rodar una película. La siguiente *vague* estará constituida por Ado Kyrrou, Jacques Rozier, Jacques Demy, Claude de Givray, François Reichenbach, Jean-François Hauduroy, Jacques Villa, Claude Sautet, Alain Jessua y otros nombres que aún no conozco. En resumen, es evidente que la amplitud de este movimiento, su diversidad, es algo más que una extravagancia publicitaria para provocar realmente un trastorno sistemático de la producción en Francia, trastorno en el que participan todos los miembros de base de la profesión: financiadores, productores, guionistas...

Diez años después de la joven crítica, los productores practican por fin la «política de los autores» y toman conciencia de esta verdad: una película vale lo que vale quien la rueda. En fin, una película se identifica con su autor y se entiende que el éxito no es la suma de los elementos diversos —buenos actores principales, buenos temas, buen tiempo—, sino que va unido a la personalidad del único maestro; el talento se convierte en un valor reconocido y, como decía recientemente un productor, «no cuesta nada y puede aportar mucho».

Resuelta pues, por primera vez en la historia del cine, la pregunta «¿Cómo hacer una película?», cómo lograrlo, cómo inspirar confianza la primera vez, surge otra pregunta, más angustiada y más profunda: «¿Por qué hacer películas?».

Si sólo se trata, como pretende René Clair, de «contar una historia mediante imágenes», una vez contadas todas las historias, el arte de la puesta en escena cinematográfica no puede evolucionar más. Si, por el contrario, se

trata de liberar al cine de la necesidad de contar una historia, entonces queda todo por hacer y Alain Resnais acaba de dar un gran paso adelante con *Hiroshima, mon amour* [Hiroshima, mon amour, 1960], película sin argumento, estrictamente poética y emotiva.

El hecho de que, sólo en París, *Hiroshima, mon amour* se haya proyectado en un mayor número de salas de cine que *La ley* [La loi, 1958], *Débiles mujeres* [Faibles femmes, 1959], *La femme et le pantin* [1958] y *Rififi y las mujeres* [Du rififi chez les femmes, 1958] demuestra que nos hemos equivocado al menospreciar al público y no confiar en él.

Lo mínimo que se puede esperar de un realizador de películas es que sea un artista, puro o no, y que demuestre un mínimo de ambición; de igual forma que todos los novelistas sueñan con el Premio Goncourt, todos los cineastas deberían esperar obtener el Premio Louis Delluc. Lo que mataba lentamente al cine francés era la falta de ambición, la resignación, la aceptación.

El éxito de las películas de jóvenes ha despertado la ambición de los mayores y, paradójicamente, el año 1959 será históricamente importante, no sólo por la aparición de cinco o seis nuevos nombres de directores, sino sobre todo porque Jean Renoir, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance y Robert Bresson habrán emprendido sus películas más ambiciosas o más arriesgadas.

Naturalmente, el público desempeña un papel en este aspecto, pero creo que es preferible no inquietarse demasiado por él antes de rodar una película.

En efecto, en la medida en que uno se preocupa y tiene en cuenta sus reacciones, es culpable si se equivoca. Un cineasta como Bresson, por ejemplo, que sabe distanciarse del público, es precisamente quien atrae al público; «funciona». Y, si no «funcionara», la película no tendría menos mérito, ya que no se habría sacrificado nada por concesiones inútiles.

Esto no quiere decir, por supuesto, que la opinión pública deba dejar indiferente. Estoy convencido de que la elección de la película que una pareja decide ir a ver, por ejemplo, depende de la mujer. Si en este terreno son las mujeres las que deciden, no es sólo porque van al cine con más frecuencia que los hombres. Ellas son particularmente sensibles a este modo de expresión que es una película y se muestran incluso más vivamente interesadas que los hombres por la personalidad de la obra.

Ahora bien, hasta hace poco las películas estaban hechas por hombres para hombres; Ingmar Bergman fue quizá el primero en abordar ciertos secretos del corazón femenino... E *Hiroshima, mon amour* podría ser la primera película verdaderamente hecha para mujeres o, en todo caso, la primera en mostrarnos no a una muñeca encantadora o a una vampiresa, sino

a una mujer de verdad. Por primera vez en el cine, la igualdad de la mujer es evidente desde la primera imagen hasta la palabra «Fin».

Generalmente menos perezosas que los hombres y con una sensibilidad más viva y más rápidamente alerta, las espectadoras se esfuerzan por seguir y entrar en el juego del cineasta. Dicho de otra forma, son sin duda las mujeres quienes conservan en el cine este carácter de intercambio que hasta ahora parecía ser un privilegio reservado al teatro.

En mi opinión, ya no hace falta utilizar el suspense o el afán de emulación para expresarse en el cine. Considero pasada la época de ese tipo de eficacia un poco vulgar, que tuvo, por otra parte, su encanto. Creo que hace falta conmover al público con los mínimos medios. Soy completamente reacio al cine abusivo.

Soy partidario de devolver a las cosas su verdadero valor, de, sobre todo, que no se diga: en el cine, todo se acepta, todo es posible. Los excesos de violencia que abundan en las películas malas se deben a la incapacidad del director para expresar sentimientos fuertes a través de medios sobrios. Conozco a directores que se merecerían todas las patadas que hacen dar a sus actores en la pantalla, y las múltiples aventuras de «gorilas» me revuelven el estómago.

También creo mucho en la improvisación. No es cierto que una película se haya acabado cuando se ha escrito la última línea. Las cosas cambian en el escenario. Las personas también. ¡Empezando por el director! No basta con situar los encuadres sobre las frases de un guionista o incluso sobre las frases de uno mismo. Todavía falta ver cómo reacciona el actor; para mí, el actor que representa a un personaje es más importante que el propio personaje. Se ha de saber sacrificar algo; para otro cineasta, puede ser el actor, pero yo no creo en el término medio, en el cambio de determinaciones dentro de una misma obra.

Desde luego, no se trata de equilibrarlo todo. Por el contrario, yo creo en los pesos sucesivos que la improvisación aporta a los dos platillos de la balanza. Lo que me apasiona es encontrar un equilibrio cada vez más comprometido.

No considero que el cine se haga para demostrar algo. Por otro lado, yo desconfío de las historias: una película es una etapa en la vida del director de cine y el reflejo de sus preocupaciones del momento.

Hacer que una película insincera tenga éxito es el colmo de la dificultad. No existen referencias de algo así. Si yo he escogido expresar la soledad de un niño es porque no me encuentro muy lejos de mi infancia; todavía soy

sensible a la verdad del niño y sé lo que es. Lo que admiro, sobre todo en Georges Simenon, es que haya sabido hacer envejecer a sus personajes a medida que avanzaba su vida.

Dicho esto, y como el panorama cinematográfico desde hace un año está lleno de una falsa disputa entre generaciones, debo decir que, en la vida en general y más particularmente en el cine, estamos extraordinariamente limitados. La ignorancia es una gran fuerza y, en la medida en que el cine no constituye una *ventana* al mundo sino un *escondite*, cuanto más restringido es nuestro universo, más facilidad tenemos para resumir este mundo dentro de la pantalla. Lo complicado es elegir, ya que todavía es más difícil rechazar lo que se conoce y no se quiere utilizar que asimilar todo lo que se puede aprender.

De ahí viene la fuerza de las obras de los jóvenes.

El enamoramiento entre nuestro país, Francia, y los jóvenes es un fenómeno reciente y peligroso. Cuando un artista empieza su carrera, es demasiado impetuoso, demasiado radical, demasiado subversivo para encontrar la audiencia que quizá ya merece. Sobre todo es demasiado joven para el gran público. Esta audiencia vendrá más tarde, cuando tenga cuarenta años, es decir, cuando la edad del artista coincida con la edad media del público francés.

Si, a los cuarenta años, el cineasta —que, afortunada o desgraciadamente, no ha dejado de evolucionar desde su juventud— paraliza su evolución creyendo haber encontrado la llave del éxito, conservará la fidelidad de este inmenso público constituido por los hombres de su generación, quienes, precisamente a esta edad, abandonan la cultura literaria (ya no queda tiempo para leer ni para concentrarse) en beneficio de los diarios (hace falta distraerse y al mismo tiempo mantenerse al corriente). Éste es el secreto, creo yo, del éxito de algunos realizadores veteranos: ofrecer cada año la misma película al mismo público cambiando solamente el nombre de las estrellas.

No, no hay buenos argumentos, sólo hay buenas películas, todas basadas en una idea profunda que siempre se debe poder resumir en una palabra: *Lola Montes* es una película sobre el estrés; *Elena y los hombres* [Elena et les hommes, 1956], sobre la ambición y la carne; *Un rey en Nueva York* [A King in New York, 1957], sobre la delación; *Sed de mal* [Touch of Evil, 1959], sobre la nobleza; *La palabra* [Ordet, 1965], sobre el perdón; *Hiroshima, mon amour*, sobre el pecado original.

Si el cinéfilo que se queda hasta el final se entretiene, una tarde en cualquier festival, en hacer una lista aproximada de los más importantes

cineastas mundiales en ejercicio, obtendrá una enumeración de sexagenarios y cincuentones.

Júzguenlo ustedes mismos: Charlie Chaplin (1889), Jean Renoir (1894), Carl Dreyer (1889), Roberto Rossellini (1906), Alfred Hitchcock (1899), Joseph Von Sternberg (1894), Luis Buñuel (1900), Robert Bresson (1907), Abel Gance (1889), Fritz Lang (1890), King Vidor (1894), Jean Cocteau (1889)...

Por esta razón los jóvenes cineastas de hoy, que acceden a la 23 categoría de directores por su amor a las películas y el deseo de hacerlas, nunca reconocerán del todo el mérito de los realizadores que, habiendo alcanzado el éxito a sus cuarenta años, han tenido el coraje de seguir su evolución hasta que el gran público les ha abandonado de nuevo, siempre a remolque, por la fuerza misma de las cosas.

(«Cinéma, univers de l'absence?», colectivo, 1960)

¿Quién es Antoine Doinel?

Hace algún tiempo, un domingo por la mañana, la televisión francesa emitió en un programa titulado «La secuencia del espectador» una escena extraída de la película *Besos robados* [Baisers volés, 1968] protagonizada por Delphine Seyrig y Jean-Pierre Léaud. Al día siguiente, entro en un *bistrot* donde nunca había puesto los pies y el dueño me dice: «¡Vaya! Yo a usted lo conozco; lo vi ayer por la televisión». Está claro que no fue a mí a quien el dueño del *bistrot* vio por la televisión sino a Jean-Pierre Léaud interpretando el papel de Antoine Doinel. Así pues, me encuentro en este *bistrot* y no contesto ni sí ni no al dueño, ya que nunca tengo prisa en aclarar un malentendido, y pido un café bien cargado. El dueño me lo trae y, al acercarse a mí, me mira mejor y añade: «Aquella película debió de rodarla hace algún tiempo, ¿verdad? Allí se le veía más joven...».

Les cuento esta historia porque ilustra bastante bien la ambigüedad (al mismo tiempo que la ubicuidad) de Antoine Doinel, ese personaje imaginario que resulta ser la síntesis de dos personas reales, Jean-Pierre Léaud y yo.

También podría citar al vendedor de periódicos de la calle Marbeuf, que me dijo el otro día: «¡Hombre!, he visto a su hijo esta mañana. —¿A mi hijo? —Sí, al joven actor».

En septiembre de 1958, puse un anuncio en el periódico *France-Soir* con el fin de encontrar a un chaval de 13 años que representara al héroe de *Los 400 golpes* [Les 400 coups, 1959]. Se presentaron unos sesenta niños y les hice pruebas en dieciséis milímetros a todos; me limité a hacerles preguntas sencillas, con la intención de encontrar un parecido más moral que físico con el niño que yo creía haber sido.

Muchos niños habían venido por curiosidad o empujados por sus padres. Jean-Pierre Léaud era diferente de ellos; él *quería* el papel con todas sus fuerzas; se esforzaba en parecer relajado y bromista, pero en realidad estaba terriblemente nervioso y de este primer encuentro me llevé una impresión de ansiedad e intensidad.

Continué con las pruebas el jueves siguiente; Jean-Pierre Léaud se diferenciaba claramente del grupo y en seguida decidí darle el papel de Antoine Doinel. Los otros niños no se tomaron la molestia en vano, puesto que se les retuvo para rodar durante una semana las numerosas escenas de clase que aparecían en la película.

Jean-Pierre Léaud, que en aquel momento tenía catorce años, era menos socarrón que Antoine Doinel, que todo lo hace a escondidas, que finge estar siempre sometido para acabar haciendo solamente lo que él quiere.

Jean-Pierre era, al igual que Doinel, solitario, antisocial y rebelde, pero, como adolescente, tenía mejor salud y a menudo se mostraba desvergonzado. En su primera prueba, dijo delante de la cámara: «Por lo visto buscáis a un tío guasón, y aquí me tenéis». Jean-Pierre, a diferencia de Doinel, leía muy poco; sin duda tenía una vida interior, pensamientos secretos, pero ya era un niño del audiovisual; es decir, que él habría robado con más gusto discos de Ray Charles que libros de la Pléyade.

Cuando empezó el rodaje de la película, Jean-Pierre Léaud se convirtió en uno de los más preciados colaboradores de *Los 400 golpes*. Espontáneamente, encontraba los gestos adecuados, rectificaba el texto cuando era necesario, y yo le animaba a utilizar palabras de su vocabulario. Observábamos las primeras pruebas en una pequeña sala que tenía quince o veinte butacas y, por eso, ¡Jean-Pierre creía que la película nunca sería proyectada en las grandes salas de cine normales! Cuando vio acabada la película, Jean-Pierre, que no había dejado de desternillarse de risa durante todo el rodaje, prorrumpió en sollozos. Reconoció un poco su propia historia detrás de esta historia que había sido la mía.

Cuando tenía quince años, me internaron en el Centro de Menores Delincuentes de Villejuif; me detuvieron por vagabundo. Ocurrió poco después de la guerra; había un recrudecimiento de la delincuencia juvenil y las cárceles de niños estaban llenas. Conozco bien lo que reflejé en la película: la comisaría con las putas, el coche celular, la prisión preventiva, la persona jurídica, la cárcel; no quiero extenderme más sobre el tema, pero puedo asegurar que lo que yo conocí es más duro que lo que mostré en la película.

Antes de rodar *Los 400 golpes*, había realizado un cortometraje, *Les Mistons* [1958], y me había dado cuenta de que prefería dirigir a niños que a adultos. Originalmente, *Los 400 golpes* había de ser un cortometraje o el primer *sketch* de una película que yo quería dedicar a la infancia. El título previsto para este *sketch* era «La fuga de Antoine». Pero cuando empecé a escribir el guión con mi amigo Marcel Moussy creímos que era necesario desarrollar esta historia con las dimensiones de un largometraje. La idea que nos inspiró a lo largo de este trabajo fue la de esbozar una crónica de la adolescencia vista no con la habitual nostalgia conmovedora sino, por el contrario, como «un mal momento que todo el mundo ha de pasar».

La adolescencia es un estado reconocido por los educadores y los sociólogos, pero negado por la familia, los padres. De acuerdo con el lenguaje de los especialistas, yo diría que el destete afectivo, el despertar de la pubertad, el deseo de independencia y el sentimiento de inferioridad son los signos característicos de este período. Cualquier desconcierto lleva a la rebelión, y a esta crisis se la llama precisamente «juvenil». El mundo es injusto; es necesario despabilarse y por eso se dan «los cuatrocientos golpes» [se hacen las mil y una].

El desfase cruel entre el universo de los adolescentes y el de los adultos queda admirablemente expresado en esta frase de Jean Cocteau de *Les enfants terribles*: «Como no existía la pena de muerte en los colegios, expulsaron a Dargelos». Cuando tenía trece años, me moría de ganas de ser adulto para poder cometer todo tipo de fechorías *impunemente*. Me parecía que la vida de un niño consistía sólo en delitos, y la de un adulto sólo en accidentes. Cuando yo salía a la calle para tirar por la alcantarilla los pedazos de un plato que había roto mientras lo lavaba, por la noche oía a los amigos de mis padres que se divertían contando cómo habían estrellado su coche contra un árbol. A pesar de todos los años transcurridos, no he cambiado de opinión en cuanto a eso, y cuando oigo a un adulto añorar su Infancia, tiendo a pensar que tiene mala memoria.

A menudo he pensado en rodar la segunda parte de *Los 400 golpes* y no lo he hecho por miedo a que la gente pensara que quería explotar un éxito. Después lamenté haber cedido a este temor y, cuando en 1962 tuve la oportunidad de rodar el *sketch* francés de una película internacional, *El amor a los veinte años* [L'amour à vingt ans, 1965], aproveché para hacer volver a Antoine Doinel a la pantalla. En este *sketch* titulado «Antoine et Colette», se asiste a la primera historia sentimental de Antoine. Enamorado de una jovencita que ha conocido en un concierto de las Juventudes Musicales, se esfuerza por acercarse a ella, y no duda en cambiarse de casa y trasladarse a otra que está justo delante de su domicilio. Se hace amigo de los padres de la chica y la pierde. Es una historia cruel, pero me esforcé por contarla con ligereza. Una vez más, se trataba de recuerdos transpuestos, en los que la pasión por la música reemplazaba a la del cine y la frecuentación de las salas de conciertos a la de los cineclubs y la filmoteca. Todos los padres han observado que sus hijos son siempre reacios a leer los libros que ellos les recomiendan: «Lee este libro; cuando yo tenía tu edad, era mi libro preferido». Por lo tanto, eso explica el fracaso de Antoine en *El amor a los*

veinte años: ¡Colette no tiene nada que hacer con un chico que ha conquistado a sus padres!

En la película *Besos robados*, que rodé en 1968, vuelve a aparecer Antoine Doinel cinco años más tarde, cuando sale del servicio militar e intenta readaptarse a la vida civil. Pedí a mis amigos Claude de Givray y Bernard Revon que imaginaran y escribieran conmigo estas nuevas aventuras de Antoine. Habíamos decidido que Antoine Doinel tendría muchos trabajos diferentes y visitaría muchos lugares, pero queríamos evitar los inconvenientes de la película «de *sketches*». Encontramos la solución al leer el siguiente anuncio en la cubierta de una guía de teléfonos: «Agencia Dubly: investigaciones, seguimientos, encuestas». En efecto, el oficio de detective privado, más «cerca de la vida» que el de agente secreto, nos ofrecía un escenario en el que podíamos incluir todas las ideas que teníamos en la cabeza. Pero la fantasía se debe basar en la realidad para no aburrir al público con elementos demasiado arbitrarios; por esta razón, Claude de Givray y Bernard Revon dedicaron mucho tiempo a hacer encuestas en diferentes hoteles, servicios de reparaciones, tiendas de zapatos, garajes y sobre todo en la Agencia Dubly, cuyos consejos técnicos nos fueron muy útiles.

Después, elaboramos la historia, a modo de crónica, de forma flexible para que la improvisación pudiera tener la última palabra. En las dos últimas películas que acababa de rodar, el tema escogido no favorecía demasiado la improvisación; a través de *Fahrenheit 451* [*Fahrenheit 451*, 1966] y *La novia vestía de negro* [*La mariée était en noir*, 1967], me había llegado a interesar por las abstracciones, pero entonces volví a sentir la necesidad de volver a lo concreto, a los pequeños sucesos de la vida, aunque sin perder nunca de vista estas palabras tan ciertas de Jean Renoir: «La realidad siempre es mágica».

En una película como *Besos robados*, los personajes tienen prioridad ante las situaciones, el decorado, el tema; son más importantes que la historia, más importantes que todo; de ahí la importancia de escoger bien a los actores. Ahora bien, cada vez sentía más la necesidad de contratar para mis películas a actores inteligentes, aunque (y sobre todo) tuvieran que interpretar a personajes que no se caracterizaran particularmente por eso. De este modo, unos días antes del rodaje recorrí los teatros parisinos y saqué de allí a todos los intérpretes de *Besos robados*.

Sin embargo, el elemento principal de la película, su razón de ser, era otra vez Jean-Pierre Léaud. Si el público de *Besos robados* hubiera esperado ver reflejada la juventud moderna en una película interpretada por él, se habría llevado una decepción, ya que Jean-Pierre me interesa justamente por su

anacronismo y su romanticismo: es un joven del siglo XIX. En cuanto a mí, soy un nostálgico y mi inspiración se basa constantemente en el pasado. No tengo antenas para captar lo moderno, sólo me muevo por sensaciones; por eso mis películas —y especialmente *Besos robados*— están llenas de recuerdos y evocan su juventud a los espectadores que las ven.

Al acabar una película, siempre me doy cuenta de que es más triste de lo que quería. Cada vez sucede lo mismo. Quería que *Besos robados* fuera divertida. Cuando empecé a hacer películas creía que había cosas divertidas y cosas tristes, y por eso incluía en mis películas un poco de ambas. Más adelante, intenté pasar bruscamente de una cosa triste a una cosa divertida. Al rodar *Besos robados* me pareció que lo más interesante era procurar que la misma cosa fuera divertida y triste al mismo tiempo.

Besos robados estaba dedicada a Henri Langlois, porque el rodaje de esta película tuvo lugar durante lo que se ha llamado los «acontecimientos de la Cinémathèque», es decir, el intento por parte del gobierno francés de echar mano del conjunto de películas que Langlois había recopilado durante treinta años. Empecé a rodar *Besos robados* el 5 de febrero de 1968 y el 9 de febrero llegué al plato con dos horas de retraso porque salía del consejo de administración de la Cinémathèque, en el transcurso del cual, por un voto gubernamental, Henri Langlois fue destituido y reemplazado por un candidato «oficial», Pierre Barbin. A partir de entonces, llevé una doble vida de cineasta y de militante, llamando por teléfono a medio rodaje para concretar un plan, avisando a las radios extranjeras, creando con mis amigos el Comité de Defensa de la Cinémathèque, aunque no pudiera acudir a la proyección de mis propias filmaciones. Entre los del equipo de la película habíamos puntualizado este eslogan; «Si *Besos robados* es una buena película, lo será gracias a Langlois; si es mala, será culpa de Pierre Barbin».

En cuanto Henri Langlois fue reintegrado y se acabó el rodaje de *Besos robados*, la película se estrenó lógicamente en la Cinémathèque y fue entonces cuando Langlois me dijo: «Esta vez no espere a mostrarnos la continuación; quiero volver a ver a esta joven pareja, casada».

De este modo, durante el rodaje de *El pequeño salvaje* [*L'enfant sauvage*, 1969], empecé a acumular notas para *Domicilio conyugal* [*Domicile conjugal*, 1970], Después, pedí a Claude de Givray y Bernard Revon que me ayudaran a construir la historia inspirándonos en las comedias americanas sobre parejas de Leo McCarey y de George Cukor, sin olvidar la influencia de Lubitsch, determinante cuando se trata de exponer sucesos familiares con la intención de hacer reír al público, y no obstante dando finalmente a todo esto un espíritu

evidentemente francés. En *Domicilio conyugal*, tengo la impresión de haber sido severo con Antoine Doinel y de haberle echado una mirada crítica, como a Pierre Lachenay en *La piel suave* [La peau douce, 1964], Esto se debe, probablemente, a que *Domicilio conyugal* nos muestra, ya no a un adolescente sino a un adulto, y yo soy menos sensible con los adultos que con los adolescentes, aunque Pierre Lachenay y Antoine Doinel se parezcan como si fueran hermanos. Algunos críticos franceses consideraron que Antoine Doinel se había aburguesado en *Domicilio conyugal*. Creo haber contestado a esta objeción en la propia película. En una de las primeras secuencias, un antiguo compañero del servicio de reparaciones encuentra a Antoine regando unas flores en un patio, se entera de que se ha casado con una joven violinista y le dice: «En el fondo, siempre te han gustado las chicas bien educadas, las pequeñas burguesas, ¿verdad?». Y Antoine le contesta: «Nunca me lo he planteado. Me gustan las chicas que tienen padres amables, me encantan los padres de los demás».

Antoine Doinel va creciendo como un huérfano y busca familias que reemplacen a la suya. Por desgracia, cuando las encuentra, tiene tendencia a huir de ellas, porque sigue siendo un fugitivo. Doinel no se opone abiertamente a la sociedad y, en este aspecto, no es un revolucionario, pero intenta vivir al margen, desconfiando de ella y procurando que le acepten aquellos a quienes él quiere y admira, puesto que es una persona de buena voluntad. Antoine Doinel no es lo que se llama un personaje ejemplar; tiene encanto y abusa de él, miente mucho, pide más amor del que él mismo puede ofrecer, no es el hombre en general sino un hombre en particular. Antoine Doinel ama la vida, sobre todo quiere dejar de ser un niño, es decir, alguien de quien se dispone sin pedir su opinión, alguien a quien se deja de lado, que se olvida o se rechaza cruelmente.

¿De dónde saqué el nombre de Antoine Doinel? Durante mucho tiempo creí sinceramente que me lo había inventado, hasta el día en que alguien me hizo ver que se lo había tomado prestado a la secretaria de Jean Renoir, ¡Ginette Doynel!

Fue precisamente Jean Renoir quien me enseñó que el actor que interpreta a un personaje es más importante que este personaje o, si se prefiere, que siempre es necesario sacrificar lo abstracto por lo concreto. No es de extrañar, pues, que Antoine Doinel, desde el primer día de rodaje, se alejara de mí para acercarse a Jean-Pierre.

Cuando, después de varios meses, se acaba una película, el laboratorio llama por teléfono a producción para obtener la autorización de destruir la

película no utilizada en el montaje final: los «dobles», los «descartes» que, metidos en los rollos de metal, ocupan mucho espacio en los *blockhaus*. En lo que se refiere a la mayor parte de mis películas, no me cuesta dar esta autorización, pero cuando se trata del ciclo Doinel no me decido, porque tengo la impresión de que las películas dedicadas a Jean-Pierre Léaud, y que le sitúan cada vez en una etapa diferente de su desarrollo físico, son más valiosas que las de protagonistas adultos.

Lo he dicho casi todo y en realidad no he dicho nada. Sólo añadido que Jean-Pierre Léaud es, en mi opinión, el mejor actor de su generación y que sería Injusto olvidar que Antoine Doinel sólo es para él uno de los personajes que ha interpretado, uno de los dedos de su mano, uno de los trajes que ha llevado, uno de los colegios de su Infancia.

(Febrero de 1971. Prefacio de las *Aventures d'Antoine Doinel*, Éditions Mercure de France).



F. Truffaut y Henri Langlois en el rodaje de *El niño salvaje* en 1969 (con Marcel Berbert y Jean-Pierre Cargol). (Foto Les Films du Carrosse.) Manifestación de apoyo a Henri Langlois en febrero de 1968: se reconoce a Alain Resnais, F. Truffaut, Jean-Pierre Léaud; a la izquierda, Pierre Kast, fallecido el mismo día que F. Truffaut, el 21 de octubre de 1984. (Foto Yves Bourde.)

La femme disparaît dans le train de La Ciotat

El malicioso Italiano Ennio Flaiano describe la película como una cinta de tres centímetros y medio de ancho y dos kilómetros de largo que se mueve a la velocidad de un metro cada dos segundos.

A causa de este desarrollo continuo, la película se puede comparar a la pieza de música de un concierto, pero a nada más, y sobre todo ni a la visita de un museo ni a la lectura de un libro.

A decir verdad, la imagen hltchcockiana de la película, según la cual es comparable a un trayecto en tren, es probablemente la más acertada; las escenas se enganchan unas con otras como los vagones, la historia avanza sobre sus raíles, el público-viajero no abandona en ningún momento el tren, se deja llevar del punto de partida al de llegada y atraviesa paisajes que son sentimientos.

Los guionistas, desde la habitación de su hotel, se obstinan en creer que su heroína encuentra a su amante un miércoles después de haber dejado a su marido el lunes. En verdad, para el público, ella pasa de un hombre a otro en setenta segundos (o en treinta y cinco metros de cinta). En una película, hay lo de *antes* y lo de *después*, igual que hay lo que se *enseña* y lo que se *explica*. Lo que se enseña es real y nadie nos podrá hacer creer que esta mujer que aparece bebiendo una taza de té imagina habérsela bebido: se la ha bebido y punto.

Hacer una película es estar tomando decisiones durante un año, decisiones acerca del guión, el vocabulario, las elipsis, los actores, los escenarios, las luces, el tamaño de los planos, los tiempos, los cortes e incluso el calibrado de los rollos; la calidad de una película es a menudo proporcional a la inteligencia de las decisiones tomadas, su lógica, su coherencia. La belleza de este trabajo reside en su disimulación, ya que parece que el director sólo ha *grabado* estos paisajes sublimes, estos actores magníficos, estos hechos emocionantes; se permite el lujo de no ser el responsable de tantas maravillas. Él, que lo ha escogido todo, puede decir simplemente: «Ahí tienen lo que yo he visto», hipocresía sublime e indispensable.

Hacer una película es mostrar a la marquesa que sale a las cinco, trazar una ficción, elegir una parte del mundo y olvidar con gusto el resto, resignarse a pasar por un idiota, por una persona de pocas luces o un frívolo, aceptar que tus contemporáneos te juzguen. Es querer meterlo todo en una película

(principio de la amalgama) o no meter nada (principio de la vanguardia), impedir que los demás den su opinión aterrorizándolos con la oscuridad de las intenciones. Cuando la ejecución de una película se acerca a la perfección, al final surge una obra maestra, es decir, una película que ha encontrado su forma definitiva, un objeto misterioso y más bien cerrado; cuanto más deja que desear la ejecución, más visibles son las intenciones, y el resultado nos puede parecer entonces conmovedor o lamentable. Las películas se distinguen por sus defectos, la obra maestra no se distingue. Parece que, en sus treinta y siete películas, Jean Renoir haya evitado sistemáticamente la obra maestra, esa misma obra maestra que Eisenstein persiguió a lo largo de su carrera.

A través de un artículo el escritor transmite sus ideas, a través de un discurso organiza sus emociones; mucha gente cree hoy en día que las películas se deben parecer más a los artículos que a los discursos. Yo no estoy de acuerdo y continúo siendo partidario de un cine de la manipulación. Cuando un avión está a punto de aterrizar, la azafata toma la palabra: «Se ruega a los señores pasajeros que no se *desabrochen* el cinturón hasta que el avión esté completamente parado»; al final de la frase, se oyen los clics de los cinturones al *desabrocharse*. ¿Por qué? Porque la azafata no ha sabido hacerse entender: ha pronunciado en un mal momento una frase mal construida.

La actitud de tantos directores, que consiste en quejarse todo el rato y en hablar de los productores, los distribuidores, los exhibidores y los críticos como si fueran sus grandes enemigos, proclamando simultáneamente su amor o su amistad por el público, me parece falsa y ruin. El verdadero adversario que se ha de vencer o convencer es el público; no debemos pedirle su opinión sino su dinero; debemos comportarnos como las putas profesionales: darle la ilusión del amor, satisfacerle, aliviarle, pero negarle nuestra boca.

Si la última frase del personaje principal de nuestra película es «Cuando esta historia se acabó, tuve una sensación a la vez de felicidad y de tristeza», el público se levantará de su butaca pensando «Es triste». Si invertimos las palabras felicidad y tristeza y el actor dice «tuve una sensación a la vez de tristeza y de felicidad», el público se irá con la idea de la felicidad, con ese famoso final feliz que ha salvado al cine durante setenta años y que, según parece, amenaza con arruinarlo en la actualidad. Así pues, mi conclusión es ésta: el cine me hace sufrir y me da felicidad.

(9 de mayo de 1972)

Reflexiones sobre los niños y el cine

En relación con su importancia en la vida real, el niño desempeña un papel ínfimo en el cine. Por supuesto, existen varias películas en las que aparecen niños, pero hay pocas películas *sobre* niños. ¿Por qué? Sencillamente porque no hay estrellas de cine de su edad. Como las películas comerciales se basan en la exhibición de las estrellas, al niño sólo se le puede utilizar como algo secundario, al margen de la acción y a menudo de forma decorativa.

Sin embargo, en el pasado hubo, en Hollywood, estrellas infantiles que el público adoraba encontrar película tras película en una serie de aventuras; pero, en mi opinión, estas películas, que muchas veces eran excelentes y ofrecían diversión de calidad, no podían enriquecer nuestros conocimientos de la infancia e incluso corrían el riesgo de dar al público una idea falsa de la infancia; normalmente eran irreales, puesto que estaban dirigidas a un público juvenil al que se quería llenar de optimismo.

En algunas películas el niño se ve traicionado por un vicio de forma del guión, es decir, se le arrincona en beneficio de un elemento considerado poético *de entrada*, un objeto, a veces un animal. Como los niños ya traen *automáticamente* consigo la poesía, creo que se ha de evitar introducir elementos poéticos en una película infantil, para que la poesía nazca de sí misma, como algo más, como un resultado y no como un medio, ni incluso como un objetivo que alcanzar.

Para ser más concreto, yo encontraría más poética una secuencia en la que apareciera un niño secando platos que otra en la que el mismo niño vestido con un traje de terciopelo cogiera flores en un jardín con una música de Mozart de acompañamiento.

No olvidemos que el niño es un elemento patético que desde un principio ya conmoverá al público. Es, por tanto, muy difícil evitar la afectación y la complacencia. Sólo se logrará esto a fuerza de buscar y calcular la sequedad en el trato, lo que no quiere decir que el estilo no resulte conmovedor.

Una sonrisa de un niño en la pantalla y ya está todo ganado. Sin embargo, precisamente lo que salta a la vista cuando se observa la vida es la gravedad del niño en comparación con la futilidad del adulto. Por eso creo que es más real filmar no sólo los juegos de los niños sino también sus dramas, que son grandísimos y que no tienen nada que ver con los conflictos entre los adultos.

A los ojos de los niños, el mundo de los adultos es el de la impunidad, en el que todo está permitido. Un padre de familia explica entre risas a sus amigos cómo ha estampado su coche contra un árbol; por el contrario, su hijo de ocho años, si se le llega a caer una botella al querer ayudar, creará haber cometido un crimen, porque el niño no ve la diferencia entre un accidente y un delito. A partir de este ejemplo puede nacer un drama en el cine, y esto demuestra que una película de niños se puede elaborar a partir de *pequeñas anécdotas*, ya que, en verdad, nada es *pequeño* en lo que concierne a la infancia.

Para el espectador adulto, la idea de infancia está unida a la de pureza y sobre todo a la de inocencia; al reír y llorar ante el espectáculo de la infancia, el adulto, en realidad, se enternece consigo mismo, con su «inocencia» perdida. Por esta razón, es más importante que nunca ser realista; y ¿qué es el realismo sino el rechazo del pesimismo y el optimismo, de modo que el espíritu del espectador pueda tomar partido libremente, sin el «empujón» del realizador?

En mi opinión, la edad más apasionante, la que ofrece más posibilidades cinematográficas, se sitúa entre los ocho y los quince años, la edad del despertar de la conciencia, de la preadolescencia.

Para los padres, lo que precede a la adolescencia y la misma palabra *adolescencia* no tienen demasiado significado; para papá y mamá eres un niño hasta que haces el servicio militar, de donde vuelves convertido en hombre... parece ser.

Y, no obstante, la adolescencia conlleva el descubrimiento de la injusticia, el deseo de independencia, el destete afectivo, las primeras curiosidades sexuales. Es, por tanto, la edad crítica por excelencia, la edad de los primeros conflictos entre la moral absoluta y la moral relativa de los adultos, entre la pureza del corazón y la impureza de la vida; en fin, desde el punto de vista de cualquier artista, es la edad más interesante para poner en evidencia.

Sé que hacer actuar a un niño en el cine o en el teatro tiene, en general, mala reputación. Personalmente, no creo en absoluto que la personalidad de los niños se anule al convertirse en actores. Al contrario. Y, además, ahora están muy bien protegidos por una reglamentación de su trabajo bastante severa. En Francia, una comisión estudia el guión; los médicos examinan al niño; el director del colegio interviene. El «caso» pasa por una comisión prefectoral. Los padres no se quedan con más del 20% de la remuneración del niño, y el resto se ingresa en una cartilla de ahorros. Si la película se realiza durante el período escolar, un maestro debe ocuparse de sus estudios, etc.

En una película, los actores adolescentes aportan una pureza extraordinaria que no siempre se obtiene de los actores profesionales; si alguna parte de la trama o del diálogo es ridícula, se dan cuenta inmediatamente y no se privan de decirlo. El realizador ha de tener suficiente modestia y astucia para utilizar esta franqueza y este sentido de lo real, modificar tal o cual detalle que se requiera y adaptar el personaje al joven actor en vez de forzarle a convertirse artificialmente en el personaje. Una película de niños se debe hacer con la colaboración de los niños, ya que su sentido de la verdad nunca les abandona cuando se trata de cosas naturales; en una escena de clase, por ejemplo, saben perfectamente que el ruido de las plumas en el tintero es primordial.

A diferencia de los actores profesionales, los niños no tienen trucos; no buscan colocarse ventajosamente respecto al objetivo; no saben si tienen un perfil mejor que otro; nunca usan artimañas de ningún tipo.

Curiosamente, parece que todo lo que hace un niño en la pantalla lo haga por primera vez. Este doble sentido, este equilibrio entre el hecho en particular y su valor general hace especialmente valiosa a la película que registra caras jóvenes en transformación.

Por eso, después de veinte años, no me he cansado de rodar con niños; por eso les dedicaré aún más películas en los próximos años.

(*Le Courier de l'Unesco*, número especial Niños,
6 de febrero de 1975)

Renacimiento del cine americano

Cuando hablamos de los hombres «en general», no nos alejamos demasiado del racismo; lo mismo sucede con las películas. También ellas nacen libres e iguales; también ellas se singularizan por sus huellas digitales únicas. Un crítico francés mal informado —lo cual no es forzosamente un pleonismo— hablaba de *Fiebre del sábado noche* [Saturday Night Fever, 1977] como de una superproducción hollywoodiense, cuando no es más que una película de bajo presupuesto cuyos mismos productores y autores no sospechaban que pudiera tener una tal fuerza de atracción y distracción.

Lo que da vida a la industria del cine es precisamente su capacidad de sobrevivir mediante aventuras financieras paradójicas. Películas que cuestan más de veinte millones de dólares ni siquiera cubrirán los gastos de lanzamiento; otras lograrán su objetivo, pero finalmente una pequeña producción a la que nadie prestaba atención les pasará por delante. Puede suceder cualquier cosa, todo es posible, nada es científico en el cine, y de nada sirve tener inteligencia, dinero, valor, si no se tiene a la vez suerte.

Hace sólo diez años, el cine americano estaba muy mal y parecía que iba a decaer irremediabilmente. Los estudios Universal sobrevivieron gracias a organizar visitas para turistas que iban sentados en microbuses y a los que se les invitaba a observar rodajes simulados; la MGM se pasó a la industria hotelera en Las Vegas; varias sociedades vendían a centenares sus viejas películas en blanco y negro, mientras otros estudios dividían y traspasaban sus terrenos para realizar operaciones inmobiliarias. La ciudad de Beverly Hills se despobló de su colonia cinematográfica; parecía que sólo los trabajadores de televisión podían esperar continuar su carrera en Los Ángeles.

A partir de principios de los años cincuenta, las grandes compañías actuaban más como distribuidoras de producciones independientes —había pasado la época de los «magnates» y de los contratos de siete años— y, curiosamente, al hacerse más inteligentes, más adultas, las películas americanas habían perdido su universalidad. Al mismo tiempo, todos los países del mundo producían más películas nacionales, por lo que las producciones de Hollywood eran menos indispensables. Para disminuir sus enormes gastos generales, todas las grandes compañías se asociaron con otras, y desde Francia se vio cómo Warner se aliaba con Columbia, Universal con

Paramount, o MGM con United Artists. Las películas americanas, buenas o malas, ya no eran las «locomotoras».

No obstante, algunos éxitos aislados, inesperados é insidiosos, ya que se habían ido imponiendo lentamente por medio de la explotación en profundidad —como, por ejemplo, la primera película de *Aeropuerto* [Airport, 1970] y *La aventura del Poséidon* [The Poseidon Adventure, 1972] — indicaron el camino que se debía seguir. Sí, Hollywood podría sobrevivir, pero tendría que volver a sus orígenes, es decir, tendría que proporcionar a un público internacional los *impactos físicos* obtenidos por la fiel reproducción de las grandes catástrofes naturales. Louis Lumière, al principio del cine, había impresionado al público mediante panoramas documentales — *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [1895], *Barques sortant du port* [1895]—, pero los americanos enseguida comprendieron que era necesario hacer *descarrilar* el tren y *volcar* la barca para salirse de lo normal, y desde entonces se convirtieron en los campeones inigualables del cine de ficción.

A menudo se habla de *tendencias* o de *normas* cuando se analiza la industria del cine americano, pero lo apasionante no es la norma sino la excepción. Por ejemplo, Hollywood es la ciudad del *glamour*, de la sofisticación; se supone que los productores y los espectadores sólo convierten en estrellas a personas con el físico idealizado y, sin embargo, la única mujer que puede competir en las taquillas con Robert Redford, Steve McQueen o Marlon Brando es Barbra Streisand. Dicho esto, a nadie que haya pasado una hora con Barbra Streisand le puede sorprender su éxito: esta joven extraordinaria no es sólo una cantante genial, sino también una gran actriz y una mujer inteligente que tiene una visión casi religiosa de su oficio o más bien su vocación. Así pues, ¡viva Barbra!; deseémosle buena suerte ya que pronto estará trabajando como directora.

Hollywood, siempre rápido cuando se trata de introducir nuevas corrientes, conoce el arte de abrir en el momento adecuado las puertas de los estudios para que entren las novedades.

¿Está de moda el feminismo? Warner Bros firma un contrato de cuatro películas con la realizadora italiana Lina Wertmuller. Al mismo tiempo, Jay Kanter, a quien agradeceré eternamente el haber producido *Fahrenheit 451*, invita a Grace Kelly a formar parte del consejo de administración de la Twentieth Century Fox. Basta pensar un poco y ya se me ocurren nombres de personas de Universal City que se estiran de los pelos por no haber tenido esta idea; pero ¿no contrataron a Verna Fields, genial montadora de *Tiburón* [Jaws, 1975] poco antes de que la nombraran inesperadamente vicepresidenta

de los estudios Universal? Quizá gracias a esta increíble mujer hoy vemos *El cazador* [The Deer Hunter, 1978] en la versión larga ansiada por Michael Cimino y cinco veces galardonada el mes pasado por los Oscars de la Academia.

¿Qué sucede con Columbia? Nadie creía que esta compañía tuviera ningún futuro, ya que no había dejado de debilitarse tras la muerte de Harry Cohn, el 27 de febrero de 1958. Hace cinco años, cuando *El padrino* [The Godfather, 1972] salvó a la Paramount, se decía: «A Columbia le hacen falta cuatro películas como *El padrino* para 39 salir adelante». Ahora bien, un audaz joven con una cámara, Steven Spielberg, de treinta años, logró este milagro gracias a una única película: *Encuentros en la tercera fase* [Close Encounters of the Third Kind, 1978]. Actualmente, Spielberg, infatigable y sonriente, trabaja doce, quince horas al día en su nueva película, *1941* [1941, 1979], en la que se imagina lo que habría sucedido si el ejército japonés ¡hubiera atacado Los Ángeles a principios de la última guerra!

¡George Lucas! Si se cruzan con este otro joven, igual de modesto y extremadamente discreto, les costará identificarlo como el autor de *La guerra de las galaxias* [Star Wars, 1977], el mayor éxito en la historia del cine, una película que no dará paso a una o dos «secuelas» como los otros éxitos de Hollywood, sino, sin duda alguna, como James Bond, a un nuevo género. Efectivamente, en los próximos veinte años se producirán una decena de *Guerras de las galaxias*, todas ellas distribuidas por la Twentieth Century Fox que Darryl F. Zanuck había dejado en un triste estado después de *Tora, Tora, Tora* [Tora, Tora, Tora!] en 1971.

¿Significa este triunfo del cine de efectos visuales y sonoros la muerte de las películas de personajes? No, porque los éxitos recientes de Woody Allen —*Annie Hall* [Annie Hall, 1977], *Interiores* [Interiores, 1978]— y los de Neil Simon —*La chica del adiós* [The Goodbye Girl, 1977], *California Suite* [California Suite, 1978]— demuestran que el público americano todavía puede escuchar y apreciar buenos diálogos siempre que sean pronunciados por excelentes actores movidos por la doble vitalidad del teatro y del cine. Los nuevos actores del cine americano interpretan cada plano como si fuera el más importante de la escena, cada escena como si fuera la más importante de la película, ¡cada película como si sus vidas dependieran de ella!

Y, sin embargo, hace algunos años, el cine americano también atravesó una crisis de actores: Cary Grant, Gary Cooper, James Stewart se retiraron sin dejar sucesores. Entonces, al cabo de pocos años, llegaron Jack Nicholson, Dustin Hoffman, Al Pacino, Richard Dreyfuss, Robert de Niro y el último en

aparecer, John Travolta, quien, en mi opinión, aventaja a sus compañeros por ser tan agradable a la vista como una bella mujer. La aparente bisexualidad de Travolta le convierte en el actor más moderno, el que acaba con la virilidad obligatoria. Travolta es el anti John Wayne. Sobre el nombre y la figura de John Travolta se deberían reconciliar lógicamente las espectadoras a las que les gustaba Rhett Butler y las que preferían a Ashley Wilkes.

El éxito de Travolta provocó celos y envidias, tal como Paul Valéry había predicho: «No se puede salir de la sombra, ni siquiera un poco, sin exaltar el odio de muchos». El realizador italiano Alberto Lattuada no duda en quejarse: «¿Tendremos que acabar pidiéndole permiso a John Travolta para continuar haciendo películas?». Pero el simpático Travolta es de origen italiano y Lattuada no puede ignorar todo lo que Italia ha aportado a Hollywood. Es una lástima que el siciliano Frank Capra, hombre inteligente y ágil, se jubilara veinte años antes de tiempo, al igual que el armenio Rouben Mamoulian, ambos fantásticos anfitriones hollywoodienses que se desvivían inútilmente por recibir calurosamente a sus compañeros europeos de paso.

El italiano más audaz de Hollywood prefiere vivir y trabajar en San Francisco; se trata de Francis Ford Coppola, quien vendió literalmente su camisa (de seda) para acabar el rodaje más largo de la historia del cine, *Apocalypse Now* [*Apocalypse Now*, 1979], que finalmente podremos ir a ver todos este verano, aunque sólo sea para ver cómo actuaba Marión Brando cuando era joven.

Durante este tiempo, los dos octogenarios más activos de Hollywood, George Cukor y Alfred Hitchcock, siguen su carrera, el primero en la televisión y el segundo en los estudios Universal, compañía de la cual él es, además, uno de los mayores accionistas. En su próxima película, *The Short Night*, que debería rodar este verano en Finlandia, Hitchcock mezclará, como en *Encadenados* [*Notorious*, 1946], amor y espionaje. Al recibir, durante una cena de gala, el Life Achievement Award otorgado por el American Film Institute, Hitchcock declaró el mes pasado: «El hombre no vive sólo de asesinatos. También necesita afecto, recompensas y de vez en cuando una buena comida». Hitchcock ya no es el *young boy director* que era, y se ha visto obligado a anunciar que *The Short Night* será su *última* película. Yo no puedo dejar de pensar que la moda de las películas-catástrofe ha llegado diez años tarde, porque si Hitchcock, por ejemplo, hubiese rodado *Superman* [*Superman*, 1979], veríamos volar al héroe *realmente* por encima de Nueva York...

Varios jóvenes cineastas americanos han asimilado la lección de Hitchcock; saben utilizar su cámara y no harán «fotografías de gente hablando», pero ¿realmente han heredado la sensibilidad de quien ha filmado durante cincuenta años tantas escenas de asesinatos como si fueran escenas de amor?

Todo cambia en Hollywood, pero nada cambia; continúa siendo un lugar acogedor para los extranjeros, siempre que se limpien los pies al entrar (para no traer su patria bajo la suela de los zapatos). Tres años después de que los cámaras de Hollywood negasen a Néstor Almendros el permiso para trabajar en California, le otorgaron justamente el Oscar a la mejor fotografía, conquistados por la belleza de su trabajo en *Días del cielo* [Days of Heaven, 1978], de Terrence Malick, película rodada en Canadá.

A menudo, estos amables americanos me proponen que vaya a rodar a su país y casi siempre les contesto lo mismo: «Con mi gusto por los antihéroes y las historias de amor agrisadadas, me siento capaz de realizar el primer James Bond deficitario. ¿De verdad les interesa?». No, seamos serios; la verdad es que un realizador europeo sólo puede esperar tener éxito en Hollywood si sus probabilidades de volver a trabajar en su patria son nulas, por ejemplo, después de ciertas circunstancias políticas... Tiene que estar desesperado; tiene que ser vital para él: «Hollywood or bust». Ha llegado el momento de rendir homenaje al cineasta desde hace poco «americano», Milos Forman, director testarudo y poderoso cuya bella película *Hair* [Hair, 1978] va a abrir el Festival de Cannes. Como es amigo mío desde hace quince años, puedo afirmar que con esta película Milos realiza un sueño que se remonta a hace doce años: la puesta en escena de *Hair* en América. Cuando Forman rodó *Juventud sin esperanza* [Taking off, 1970] y *Alguien voló sobre el nido del cuco* [One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975], lo hizo con la esperanza de poder rodar *Hair* algún día. De este modo, es natural que ponga fin a este panorama doblemente parcial del cine americano en 1979 dando la bienvenida a Milos Forman al Festival de Cannes.

(*Le Film français*, especial Festival de Cannes, 1979)

Dar placer o el placer del cine

Quienes, a finales del siglo XIX, inventaron el cinematógrafo no fueron inmediatamente conscientes de estar trastornando nuestra vida cotidiana y, sin embargo, las primeras filmaciones se parecen, por su aspecto estrictamente *informativo y documental*, a lo que sería a partir de los años cincuenta la televisión.

En un principio creado para reproducir la realidad, el cine ha ganado prestigio cada vez que ha logrado sobrepasar esta realidad apoyándose sobre ella, cada vez que ha podido dar plausibilidad a sucesos insólitos o seres extraños, estableciendo así los elementos de una mitología en imágenes.

Desde este punto de vista, los primeros cincuenta años de la historia del cine han sido de una riqueza prodigiosa. Es muy difícil hoy en día para un monstruo de la pantalla competir con Nosferatu, Frankenstein o King Kong; imposible para un bailarín tener más gracia que Fred Astaire; para una mujer fatal ser más enigmática y peligrosa que Marlene Dietrich; para un cómico ser más inventivo y divertido que Charlie Chaplin.

El cine sonoro, después de algunas vacilaciones, encontró su camino rodando *remakes* de las películas mudas y ¡hoy se ruedan en color *remakes* de las películas en blanco y negro!

En cada etapa, en cada progreso técnico, en cada nueva invención, el cine pierde en poesía lo que gana en inteligencia; pierde en misterio lo que gana en realismo. El sonido estéreo, la pantalla gigante, las vibraciones sonoras sentidas directamente en las butacas o incluso los intentos de hacer cine en relieve pueden ayudar a la industria a vivir y sobrevivir, pero nada de todo esto ayudará al cine a seguir siendo un arte.

El arte cinematográfico sólo puede existir mediante una traición bien organizada de la realidad. Todos los grandes cineastas dicen NO a algo. Por ejemplo, Federico Fellini rechaza los exteriores reales en sus películas, Ingmar Bergman prescinde de la música de acompañamiento, Robert Bresson se niega a utilizar actores profesionales, Hitchcock se opone a las escenas documentales.

Si, ochenta y cinco años después de su invención, el cine todavía existe, es gracias a la única cosa que no encontrarán ilustrada en este magnífico libro: un buen guión, una buena historia contada con precisión e invención. Con *precisión*, porque en una película es necesario aclarar y clasificar todas las

informaciones para mantener despierto el interés del espectador; con *invención*, porque es importante crear fantasía para proporcionar placer al público. Espero que la palabra PLACER no choque al lector. Buster Keaton, Ernst Lubitsch o Howard Hawks han reflexionado y trabajado con más ahínco que muchos de sus compañeros, siempre con el propósito de proporcionar más placer.

Hoy en día, en las universidades, se enseña el cine del mismo modo que la literatura o las ciencias. Esto puede ser bueno, siempre que los profesores no induzcan a sus alumnos a preferir la sequedad del documental a la fantasía de la ficción, la teoría al instinto. No olvidemos que las ideas son menos interesantes que los seres humanos que las inventan, las modifican, las perfeccionan o las traicionan.

Algunos profesores, periodistas o simples observadores a veces tienen la ambición de querer decidir ellos mismos lo que es *cultural* y lo que no lo es, y podéis estar seguros de que situarán *Louisiana Story* [1948] en la primera categoría y a Laurel y Hardy en la segunda. Ahora bien, yo creo verdaderamente que se ha de rechazar toda jerarquía de los géneros y considerar que todo lo que es *cultural* es sencillamente lo que nos gusta, nos distrae, nos interesa, nos ayuda a vivir. «Todas las películas nacen libres e iguales», afirmó André Bazin.

El cineasta más sensible al mundo, Jean Renoir, a quien no le gustaban demasiado las máquinas, no dejaba de citar esta frase de Pascal: «Lo que le interesa al hombre es el hombre».

Esta obra espléndida que se titula *The Book of the Cinema* muestra máquinas y hombres. Al leerlo y mirarlo se hace evidente que el cine es mejor cada vez que el hombre-cineasta logra someter la máquina a su deseo y, de esta forma, introducirnos en su sueño.

(Prefacio de *The Book of the Cinema*, de Mitchell Bealey.
Edición francesa, Pierre Belfond. Mayo de 1979)

Cincuenta años de cine francés

Este bello libro, *The Great French Films*, presenta una selección muy interesante y representativa de la producción francesa de los últimos cincuenta años. Mientras lo leía, en ningún momento tuve la tentación de cuestionar las elecciones de James R. Paris ni de contrastar mi propia lista de películas preferidas con la suya, ya que encuentro extraordinario que, en el abanico que despliega ante nuestros ojos, mezcle películas que resultan familiares al público americano con otras completamente desconocidas en Estados Unidos desde hace demasiado tiempo.

No debemos olvidar que el conocimiento que tenemos de la literatura o de la cinematografía de un país depende estrechamente de la curiosidad e interés de los editores o los difusores de las películas. Por ejemplo, la obra filmada de Sacha Guitry es casi tan desconocida en Estados Unidos como la de Frank Borzage en Francia.

En el sistema americano, el verdadero padre de una película fue durante mucho tiempo (y quizá aún hoy) el *productor*. Cuando una gran compañía producía una película, se aseguraba la propiedad física (los derechos del negativo) y artística durante un tiempo ilimitado. Esto explica por qué el patrimonio cinematográfico americano permanece tan vivo, bien protegido y difundido no sólo en América sino por todo el mundo.

En el sistema europeo, más respetuoso con el derecho de los autores, las cosas son diferentes. Un productor francés compraba a un editor los derechos de adaptación de una novela durante un período de quince años, por ejemplo. El mismo productor contrataba acto seguido a dos guionistas para que adaptaran esta novela y compraba su trabajo por un período de, digamos, doce años. Después contrataba a un director (considerado por la ley francesa como uno de los autores) y se aseguraba sus «derechos» durante, por ejemplo, veinte años.

Si es fácil ver las ventajas, para los artistas, de esta forma de proceder, también se distinguen fácilmente los inconvenientes cuando, veinte años después del lanzamiento de una película, un circuito de arte y ensayo quiere darle una segunda vida. El productor inicial todavía es propietario de la película, quince o veinte años después de su estreno, pero ya sólo dispone legalmente de la película física, es decir, del soporte representado por las diferentes copias existentes y los negativos montados. Para volver a obtener

los derechos de *explotar* la película, el productor deberá ponerse de nuevo en contacto con el editor del libro, los guionistas (o sus herederos), el director y determinar un nuevo reparto de los ingresos finales. Por eso ciertas películas francesas son tan difíciles de ver hoy en día, Incluso en Francia, incluso por las cadenas de televisión, especialmente las de Becker, Bresson o Guitry.

El cine americano es un cine de situaciones; el cine francés es un cine de personajes. Por eso el cine mudo francés (con la prestigiosa excepción de Abel Gance) fue menos brillante que el americano. Jean Renoir, René Clair, Jacques Feyder necesitaban el sonido, el diálogo para expresarse, y por eso alcanzaron su plenitud en el cine sonoro, que les permitió presentar a seres humanos en toda su complejidad. Otra gran diferencia entre los dos cines es que en Francia tuvimos muy buenos *artistas* pero pocos buenos *artesanos*. En la producción hollywoodiense existe un cine muy floreciente de «serie B» compuesto por «películas de encargo», sorprendentemente ejecutadas y cuya importancia artística ha sido reconocida recientemente; me refiero a las producciones de Allan Dwan, Raoul Walsh, William Wellman, Tay Garnett o Michael Curtiz. Por el contrario, nada de eso existió en Francia, donde las buenas películas fueron rodadas por directores ambiciosos y omnipotentes, a excepción, quizá, de dos personas bien representadas aquí, Christian-Jaque y Julien Duvivier, dos buenos *artesanos* franceses, dos buenos ejecutores de películas de encargo, dos admiradores del cine americano.

La historia del cine sonoro francés se abre con dos grandes películas vanguardistas producidas por un mecenas, el vizconde de Noailles: *La edad de oro* [L'âge d'or, 1930], de Buñuel y Dalí, y *Le sang d'un poète* [1930], de Jean Cocteau. Después apareció Jean Vigo; las dos películas que rodará este joven genial antes de su muerte prematura a los veintinueve años, *Zéro de conduite* [1933] y *L'Atalante* [1934], son suficientes para considerarle el mejor director de la historia del cine francés. En mis viajes a Estados Unidos he tenido el gusto de comprobar que la obra de Jean Vigo, breve pero inspirada, se difunde regularmente, al menos en los campus.

La crítica francesa del período anterior a la guerra, que nunca puso en duda las cualidades de René Clair, Jacques Feyder y Marcel Carné, fue a menudo condescendiente con respecto a Abel Gance o Jean Renoir y deliberadamente despreciativa con Marcel Pagnol y Sacha Guitry, acusados ambos de no hacer películas sino «teatro filmado». Después de la guerra, las películas de Bresson, Cocteau y Ophüls serán a su vez gravemente infravaloradas, como también lo serán las de Orson Welles en Estados Unidos.

Precisamente contra esta actitud antipoética de la crítica oficial se alzaría, a principios de los años cincuenta, el grupo de jóvenes críticos que se expresó por medio de los *Cahiers du cinéma*. Este grupo demostrará su hostilidad a toda idea de escuela o toda definición restrictiva del cine; rechazará (a veces con el riesgo de cometer, a su vez, injusticias) el *cine de equipo* en beneficio del *cine de autor*, defenderá que un buen director no es forzosamente un manipulador de masas o un técnico virtuoso sino, simplemente, una personalidad fuerte que se expresa mediante el cine.

Aplicando al cine una declaración del escritor Jean Giraudoux —«No hay buenas obras de teatro, sólo hay buenos autores»—, yo propuse en esta época, junto con mis amigos de los *Cahiers du cinéma*, una teoría de la «política de los autores» que pretendía devolver el prestigio a los cineastas que se expresan «en primera persona»; Cocteau, Tati, Becker, Bresson, Renoir, Pagnol, Guitry, Ophüls.

A partir de 1959, estos jóvenes críticos se convirtieron a su vez en directores de cine, agrupados, muy a su pesar, bajo el nombre de Nouvelle Vague. Se esforzarán por rodar las películas personales e íntimas que ellos reclamaban. No me corresponde juzgar a este grupo del que formé parte y con el cual mantengo sólidos lazos. De todas formas, es más fácil juzgar a distancia y estoy convencido de que Jim R. Paris y los cinéfilos americanos están más capacitados que nosotros para apreciar y comparar el cine francés de ayer y de hoy, del mismo modo en que, en ciertas épocas, nosotros pudimos revelarles, desde Francia, los grandes logros de *Cantando bajo la lluvia* [Singin' in the rain, 1952], *Johnny Guitar* [Johnny Guitar, 1953] o *El beso mortal* [Kiss Me Deadly, 1955].

Por su éxito al describir las películas francesas que le gustan y sobre todo al describirlas *antes* de juzgarlas, apruebo el trabajo de James R. Paris y me siento, ante su libro, en un estado eufórico de solidaridad amistosa.

(Prefacio de *The Great French Films*, de James R. Paris.
6 de febrero de 1982)

Una mentalidad de fin de siglo

Considero que, desde 1968, hemos adoptado una mentalidad de fin de siglo. A menudo se critica la expresión «los años locos», referida a la época de 1900, pero de todos es sabido que el principio de este siglo fue estupendo por todo lo que conllevó: el coche, la aviación, la electricidad, el cine... A finales del siglo XIX, cuando la electricidad llegó a las casas, las jóvenes cenaban con un parasol para proteger su tez.

La gente sonríe cuando hablo de la desbandada moral, espiritual e intelectual que nos acecha al acercarnos al año 2000: ya no estamos en la Edad Media, la gente ya no cree en las supersticiones, etc. Este escepticismo ignora la importancia de las cifras, sobre todo cuando son redondas.

De quien tenemos que protegernos es de los publicistas y los políticos, ya que son ellos, principalmente, quienes están creando este ambiente apocalíptico acerca del año 2000.

No hay ninguna duda de que, en los próximos años, todos los discursos políticos y todas las campañas publicitarias harán referencia al año 2000, bien sea para presentarlo como la cúspide de una cucaña, como el fin de una civilización, como un objetivo que hay que alcanzar o como un abismo que se abre ante nosotros.

Esta referencia será eficaz porque cada uno pensará según sus propias circunstancias. Los mayores de cincuenta años ya dicen: «En el año 2000, yo ya no estaré aquí para verlo». Los más jóvenes pensarán que, de aquí al año 2000, es sin duda inútil planear nada.

Entonces nacerá en los más débiles, es decir, los más numerosos, un estado de espíritu derrotista y una verdadera industria del pánico, del suicidio, una Industria con sus creadores, sus consumidores, sus oportunistas, sus víctimas, sus maestros pensadores.

En este caso, como siempre, las soluciones serán individuales. Los más astutos adoptarán, aun de forma artificial, una actitud positiva de cara al siglo XXI; les bastará con rechazar la maldición de la cifra redonda y decidir, cada uno, que el nuevo milenio empieza el día de nuestra boda, del nacimiento de un niño, de la muerte de un pariente o de un amigo.

La crisis no es tan sólo la abundancia de bienes inútiles y la escasez de alimentos, sino también la degradación de los sentimientos y, desde este punto de vista, aunque no sean los únicos responsables, los políticos y los

publicistas contribuyen a la crisis mediante su obstinación por corromper el vocabulario cotidiano.

La palabra *ternura* utilizada en los eslóganes publicitarios se ha vuelto odiosa y, por tanto, inutilizable en una conversación sincera. Lo mismo sucede con la palabra *sensibilidad*, utilizada por los políticos para justificar sus malas jugadas: «En el interior de nuestra formación pueden coexistir sensibilidades diferentes». ¡Uf!

Por culpa de estas personas infames y malignas, preparémonos a vivir sin «ternura» ni «sensibilidad»; endurezcámonos y rechacemos con un gesto firme la mano que nos ofrecen.

(Respuesta a un cuestionario de la *Quinzaine Littéraire*, junio de 1983. La pregunta era la siguiente:

«A partir de su experiencia, pero sin limitarse a ella, ¿podría explicarnos lo que representa para usted la idea de que el mundo actual está en crisis?»).

Rodando para Spielberg

Durante el rodaje de *Encuentros en la tercera fase*, llegué a pensar varias veces que había sido una locura aceptar actuar en esta película: «Si hubiese sabido que este rodaje iba a ser tan lento y tan largo, no habría dicho que sí».

Incluso los actores profesionales atraviesan momentos como éstos, en los que las dudas les invaden: «Dios mío, ¿qué estoy haciendo aquí?». El placer que se obtiene de los rodajes difíciles es de tipo retrospectivo: «¡Cómo nos reíamos cuando estábamos en Gillette City, en Wyoming!», o «¡Qué paisajes más bonitos los de los alrededores de Mobile, en Alabama!».

Escribo estas líneas cinco años después y no me cabe ninguna duda de que estoy muy contento de haber formado parte de esa aventura llamada *Encuentros en la tercera fase* y de que, una vez olvidados los momentos de abatimiento, ya sólo conservo recuerdos firmes y alegres.

Todo empezó en febrero de 1976, cuando Steven Spielberg me llamó por teléfono. Estaba preparando una película sobre platillos volantes y me había destinado el papel de Claude Lacombe, un científico francés. En otro momento cualquiera, habría rechazado la propuesta sin analizarla, porque, cuando no estoy rodando, estoy preparando una película nueva, pero esa vez me quedaba un pequeño agujero en mi agenda. Estaba haciendo el montaje de *La piel dura* [L'argent de poche, 1976] y sabía que quería rodar una película titulada *El amante del amor* [L'homme qui aimait les femmes, 1977], pero todavía no había empezado a preparar el guión.

Entonces dije que sí, porque me gustaba el trabajo de Spielberg y porque tuve la impresión de que podría interpretar a Claude Lacombe sin demasiado esfuerzo, siendo siempre yo mismo, tal como había hecho en *El pequeño salvaje* o en *La noche americana* [La nuit américaine, 1973]. En fin, me atraía la perspectiva de asistir al rodaje de una película durante el cual podría estar sentado en una silla sin tener miedo de estorbar, como puede hacer a veces un visitante ocasional sin función precisa.

Consciente de que un actor pasa la mayor parte del tiempo esperando, me ocupé de traer mi máquina de escribir para adelantar el guión de *El amante del amor* y tomar notas sobre los actores para un libro que quería escribir pero al que ya he renunciado definitivamente.

Efectivamente, fue un placer ver trabajar a Steven Spielberg a lo largo de este rodaje que habría extenuado a más de un director. En Alabama, en pleno

verano, doscientas cincuenta personas procedentes de Los Ángeles estuvimos trabajando doce horas al día en un Inmenso hangar sin aire acondicionado. Sobre las pasarelas había cuarenta electricistas dirigidos por *walkie-talkies*, y todo era tan pesado y difícil de coordinar que era casi imposible rodar más de dos planos al día. Cuando las condiciones de rodaje se vuelven tan ingratas, suele ocurrir que, progresivamente, todos va perdiendo interés por la película en tanto que proyecto artístico y se encierran en su egoísmo, limitándose a pensar en la fecha en la que estarán libres, en sus billetes de avión, etc. Entonces, el director se queda solo con su sueño aún por realizar y le hace falta un gran valor moral y físico.

Yo siempre he pensado que Steven tiene este valor y esta determinación. Nunca le he visto desanimarse, ni siquiera cuando la productora de la película le hostigaba, ni cuando los banqueros de Wall Street llegaban al plató, en Alabama, para decidir si valía la pena invertir otros tres o cuatro millones de dólares suplementarios y se les echaba inútilmente humo artificial a los ojos para dejarles pasmados y proporcionarles espectáculo. En septiembre de 1976, Columbia decidió que se debía cerrar el hangar, pero Steven, repentinamente un poco triste, dijo que era una pena y que le habría gustado mucho, por ejemplo, intentar hacer volar por el aire a los pequeños niños de siete años que hacían de extraterrestres.

Volví a Francia en otoño para empezar *El amante del amor* en Montpellier, pero no tardé en recibir noticias de Spielberg. Necesitaba que fuera a la India, a Bombay, pero no pude unirme a él hasta marzo de 1977, ya que no podía interrumpir mi propio rodaje.

Siempre sonriente, imperturbable, infatigable, Spielberg organizó a marchas forzadas una gran escena de acción con extras y aldeanos hindúes. Entonces me dijo que la película se estaba montando, que el *puzzle* se ajustaba bien, pero que a él todavía le gustaría rodar una escena o dos, quizá en México o en Monument Valley... En la euforia de ese rodaje indio tan agradable, contesté que estaba de acuerdo, que me gustaba mucho la idea de que este rodaje no tuviera fin. Le dije a Steven: «Me he acostumbrado a la idea de que NUNCA habrá una película titulada *Encuentros en la tercera fase*, sino que usted hace creer que está rodando una película y logra reunir a mucha gente alrededor de su cámara para acreditar esa inmensa broma. Estoy contento de formar parte de ella y estoy dispuesto a unirme a usted de vez en cuando donde quiera que sea del mundo para que ‘parezca’ que hago una película con usted».

Dos meses más tarde, mientras en la Costa Azul se celebraba el Festival de Cannes, donde iba a triunfar la película *Taxi Driver* [Taxi Driver, 1976], de Martin Scorsese, volví a reunirme con Spielberg y su equipo en el desierto de Palmdale, en California. Esta vez, encontré que la broma era más bien pesada. ¡Cuatro inmensas hélices giraban sin parar echándonos en la cara la arena de los sacos que iban vaciando delante nuestro! Eso mismo me había parecido muy divertido seis meses antes, cuando se trataba de dejar estupefactos a los banqueros de Wall Street, pero ahora que yo era la víctima esa sinfonía para ventiladores ya no me provocaba ninguna risa.

Por momentos, incluso no podía distinguir en qué lugar de detrás de aquella cortina de arena turbulenta se encontraba la cámara y, de todas formas, las instrucciones que Steven nos había dado eran muy vagas. Sólo sabíamos que teníamos que saltar de un *jeep* en pleno desierto (y en plena tempestad de arena) para descubrir los restos de unos aviones desaparecidos desde hacía treinta años.

Cuando vi la película, descubrí que esta tempestad se había convertido en la escena de apertura de la película y que era magnífica. No miento cuando digo que me sentí muy desgraciado en el rodaje, porque es evidente en la película. La silueta descompuesta, vacilante, a punto de perder el equilibrio, que se distingue en la tempestad amarillenta cuando el soldado mexicano gordo deja de hablar, ¡soy yo!

A menudo se me ha preguntado si, como director de cine, alguna vez tuve la tentación de aconsejar, juzgar o criticar a mi compañero Spielberg. La respuesta es, rotundamente, no. Quise ser para él el actor ideal, el que no se queja nunca, el que no exige nada, ni una indicación. Yo hacía lo que él me pedía y cuando él pronunciaba la palabra «cut», como todos los actores del mundo, me giraba hacia él para ver si estaba contento.

Sabía que la película comportaría cincuenta minutos de efectos especiales, pero no me había dado cuenta de verdad del efecto visual buscado por Steven hasta que Douglas Trumbull me invitó a visitar su taller. Fue allí donde vi que, en gran parte, la película estaría formada de imágenes superpuestas:

- a) lo que pasa en la tierra,
- b) lo que pasa sobre las cabezas,
- c) lo que pasa en el cielo,

y todo esto encontraría su forma definitiva en el laboratorio, *después* del rodaje, como en el caso de la película *Los pájaros* [The Birds, 1962] de Alfred Hitchcock.

Por ejemplo, vi a Douglas Trumbull filmar las nubes que se movían en el cielo de la siguiente forma: en un acuario lleno de agua tibia, echaba «botes» de pintura blanca y filmaba sus movimientos a diferentes velocidades. En la película, sobreimpresionada por encima de las casas, esto produce espléndidas imágenes de nubes agitadas y burbujeantes que seguro que recordarán.

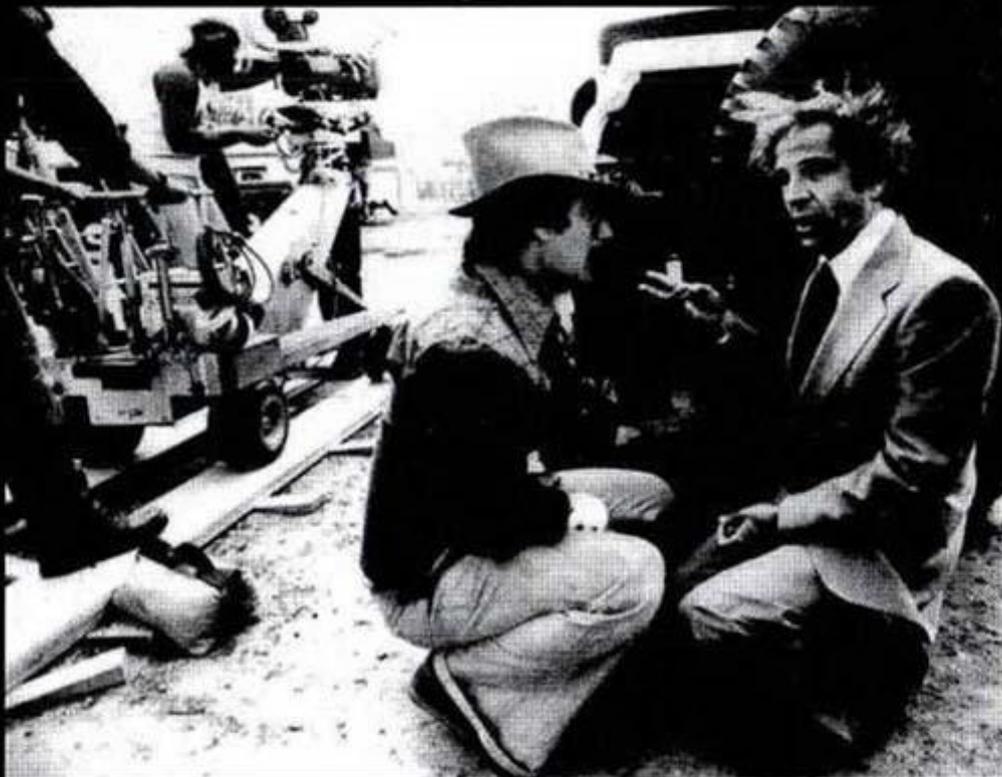
Esta visita al departamento de efectos especiales me hizo ser más modesto. Comprendí que el papel del actor en una película como ésta consistía en dar una imagen estilizada y que se tenían que dejar de lado las teorías de Stanislavsky para convertirse sencillamente en una silueta en el tapiz.

Había admirado a Steven Spielberg a lo largo de todo el rodaje, pero cuando vi acabada la película creció mi respeto por su talento. Comprendí que cosas que me habían parecido ingenuas en el plato en realidad eran destrezas. ¿Un ejemplo? Los científicos que aplauden y se congratulan después del contacto del segundo tipo. Durante el rodaje pensé: «He aquí una actitud poco científica y poco interesante dramáticamente». Estaba equivocado, porque, cuando se ve la película, este momento en el que los científicos aplauden y se felicitan parece que sea una escena final; el público se siente frustrado, *todavía* desea que continúe y, efectivamente, justo después, alguien mira al aire, hacia las nubes que extrañamente se agitan y remueven... y la película continúa con el famoso tercer encuentro.

Yo creo que el éxito de *Encuentros en la tercera fase* se debe al don muy especial de Steven Spielberg de dar verosimilitud a lo extraordinario. Si analizan esta película, verán que Spielberg se ocupó de rodar todas las escenas de la vida cotidiana dándoles un aspecto un poco fantástico, mientras que, en el otro platillo de la balanza, dio la máxima naturalidad posible a las escenas fantásticas.

Como todos los actores que intervienen en los rodajes sin entender nada, hoy me siento tentado a decir: «Siempre lo dije; yo sabía que saldría bien y que sería un éxito».

(Prefacio del libro de Tony Crawley *L'Aventure Spielberg*, Éditions Pygmalion, 1984)



F. Truffaut interpretando el papel del profesor Claude Lacombe, con Steven Spielberg (en el rodaje de *Encuentros en la tercera fase*, en 1977). (Foto Les Films du Carrosse.)
Con Néstor Almendros: rodaje de *El amante del amor*, en 1976.

Woody Allen, el pesimista alegre

Es curioso el hecho de que, en los períodos en los que Hollywood retrocede intelectualmente y de forma deliberada para reconquistar a millones de espectadores proporcionándoles impactos puramente físicos, los cineastas cómicos son quienes salvan el honor al dar prioridad en su trabajo a los personajes, a los pensamientos, a los sentimientos.

La expresión «película adulta», que se ha utilizado desde 1940 para expresar los méritos de *El diablo dijo no* [Heaven can Wait, 1943], *Monsieur Verdoux* [Monsieur Verdoux, 1946], *Los viajes de Sullivan* [Sullivan's Travels, 1941], *La costilla de Adán* [Man's Rib, 1949]..., se aplica hoy perfectamente a *Annie Hall* [Annie Hall, 1977], la mejor película de Woody Allen y, por suerte, su mayor éxito público desde que se convirtió en autor-director-actor.

Se trata de una autobiografía filmada o, si se prefiere, de una película de ficción impregnada de elementos personales. ¿El tema? ¡El amor, claro! Por qué se acaba el amor, cómo empieza, ¿no es el mejor tema para una película y también para mil películas, puesto que cada hombre ha vivido su propia historia y cada historia merece ser filmada con tal que sea con intuición, astucia y sensibilidad?

Woody Allen y Diane Keaton saben, pues, de qué hablan y saben hablar de ello.

El actor cómico que escogió ser su propio autor y su propio director nos lo da todo: su apariencia física, sus ideas sobre la vida y sobre su arte; a menudo da más de lo que él creía estar dando; se expone al cien por cien y, por este motivo, se arriesga a ser aceptado sólo por una única generación de espectadores y, por tanto, durante poco tiempo.

Woody Allen, que admira a Bergman y Fellini, se inspira en ellos y les cita muy hábilmente en su película; reflexionó sobre todo esto y con *Annie Hall* logró deshacerse de la etiqueta restrictiva de «autor de películas cómicas». Entre *El dormilón* [Sleeper, 1973], que era estrictamente paródica, y *Annie Hall*, que pertenece a la comedia dramática, Allen interpretó un papel totalmente serio en *La tapadera* [The Front, 1976] para habituar progresivamente al público a su cambio de imagen.

Parece lógico suponer que Woody Allen, dentro de menos de cinco años, dirigirá una película puramente dramática en la que finalmente no tendrá

ningún papel; en todo caso, *Annie Hall* demuestra que es capaz de ello. El progreso del director entre *Toma el dinero y corre* [Take the Money and Run, 1969], que era divertida pero informe, y *Annie Hall*, minuciosa y rigurosa, es sorprendente, así como, en lo sucesivo, la atención que muestra por sus parejas. Diane Keaton interpreta aquí el papel de una mujer guapa y frágil, precisamente Annie Hall, pero la actriz tiene un carácter muy fuerte y, a pesar de las exigencias del ritmo, Woody Allen le deja tiempo para ir más allá del guión que, no obstante, es excelente. Todos los personajes secundarios de la película son estupendos, pero yo tengo una cierta predilección por Paul Simon, quien ha logrado adoptar la mirada neutra más elocuente de Hollywood.

Todo el mundo conoce la rivalidad que existe entre Nueva York y Los Ángeles, entre las actividades frenéticas de la costa Este y los activistas impasibles de la costa Oeste. Woody Allen expone a plena luz en *Annie Hall* esta lucha sorda y, como no esconde que está a favor de la tierra de sus raíces, la ciudad de Nueva York gana aquí un punto notable.

Annie Hall es, pues, una película de amor neoyorquina, antihollywoodiense, influenciada por Europa, pero una película americana de todas formas. *Annie Hall* logra presentar en pantalla a personajes verdaderos con sentimientos verdaderos.

(*Pariscope*, septiembre de 1977)

Las luces de Néstor Almendros

Hace veinticinco años, la única forma de ver imágenes moviéndose en dos dimensiones era yendo a una sala de cine. Algunos realizadores de películas se esforzaban por interpretar la realidad estilizándola, otros tenían la ambición de reproducirla pura y simplemente. En los dos casos, Hollywood y neorrealismo, el espectáculo era mágico a *priori*; las películas eran más o menos bonitas según los talentos demostrados, pero rara vez eran feas, porque la fotografía en blanco y negro de una cosa fea es menos fea que esa cosa en su estado natural. El blanco y negro era una transposición de la realidad y, por tanto, un efecto artístico.

Los vídeos musicales, la televisión, el cine *amateur* y el vídeo en general acabaron definitivamente con el misterio. La sala de cine ya no tiene el monopolio de las imágenes en movimiento. Los cineastas todavía nos pueden hacer despertar la curiosidad, pero siempre que no copien la vida, que es lo que la televisión usa y de lo que abusa todo el tiempo y con lo que nos ceba hasta provocarnos la náusea.

Néstor Almendros es uno de los más grandes directores de fotografía del mundo, uno de los que luchan porque la fotografía de las películas de hoy no sea indigna, como la que había en tiempos de Wilhelm Gottlieb Bitzer, el cámara de D. W. Griffith. El libro de Almendros contesta a las preguntas que ningún cineasta de hoy puede evitar hacerse: ¿cómo impedir que la fealdad entre en la pantalla?; ¿cómo limpiar una imagen para incrementar su fuerza emotiva?; ¿cómo filmar con plausibilidad historias ambientadas antes del siglo XX?; ¿cómo unir los elementos naturales y artificiales, fechados e intemporales, en el mismo escenario?; ¿cómo dar homogeneidad a un material inconexo?; ¿cómo luchar contra el sol o someterlo a su gusto?; ¿cómo interpretar los deseos de un director de cine que sabe lo que no quiere pero que no sabe explicar lo que quiere?

Yo esperaba que este libro fuera instructivo, pero no sabía que también me iba a conmovir. Esto se debe a que no es sólo la descripción de un trabajo, sino también la historia de una vocación. Néstor Almendros es consciente de estar ejerciendo un arte al mismo tiempo que un oficio. Le gusta el cine religiosamente, nos hace compartir su fe y nos demuestra que se puede hablar de la luz mediante palabras.

(Prefacio del libro de Néstor Almendros
Un homme à la caméra, Éditions Hatier, 1980 [trad, cast.:
Días de una cámara, Barcelona, Seix Barral, 1983])

Añoramos a André Bazin

Hace unos quince años, en una viñeta cómica del *New-Yorker* aparecía el estado mayor de una compañía de Hollywood reunido alrededor de una mesa ovalada; con el bolígrafo preparado para escribir y una mano rascándose la frente, cada administrador mira hacia una pizarra negra en la que se puede leer: «La vida extraordinaria de...».

Si bien es cierto que los americanos están más capacitados que nosotros para escribir biografías, el libro de Dudley Andrew no es la reconstrucción de una «vida extraordinaria», sino sencillamente el retrato escrupuloso de un hombre excelente por su bondad, su inteligencia y su humor.

Aunque, evidentemente, Bazin no se habría imaginado que su vida y su obra serían objeto de un libro y que este libro estaría escrito por un joven americano, profesor de cine, que recorrería miles de kilómetros para venir a interrogar a los que le conocieron, no puedo dejar de reconocer en esta biografía espiritual una extensión de lo que fue el proyecto de Bazin, que él mismo definió ya en 1943: «Ya disponemos de una historia del séptimo arte elaborada por un profesor de la Sorbona; un día se escribirá una tesis de ochocientas páginas sobre el humor en el cine americano entre 1905 y 1917 o algo parecido. ¿Y quién se atreverá a decir que esto no es algo serlo?».

Si, a menudo, más que de un Bazin crítico prefiero hablar de un Bazin «escritor de cine», es porque para él esto no era un trabajo. Aunque hubiese podido vivir de sus rentas o hubiese heredado una fortuna, Bazin habría escrito sobre el cine. Para él era un placer, un placer y una necesidad unidos a su vocación pedagógica. Sus mejores artículos son generalmente los más largos y, cuando traía veinte o treinta folios a la revista *Esprit* o a los *Cahiers du cinéma*, decía sonriendo: «No he tenido tiempo de acortarlo».

Evidentemente, Bazin no ha sido el único en analizar el valor de la imagen, su naturaleza. No obstante, tengo la impresión de que fue el único en preguntarse realmente sobre la función de la crítica. Cuando Janine Bazin y yo reagrupamos sus primeros textos de 1943-1944-1945 en la antología *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance*, nos sorprendió descubrir que había cinco o seis escritos dedicados al papel de la crítica. Más tarde, cuando se cumple la predicción de Pierre-Aimé Touchard —«Dentro de diez años Bazin será el mejor crítico de cine»—, él continúa escribiendo con bastante

regularidad este tipo de artículos que culmina quizá con el famoso texto «Du festival considéré comme un Ordre».

Cuando en 1943 empieza a escribir para *L'Echo des étudiants*, Bazin se sorprende al ver que en las grandes publicaciones sólo se analiza el argumento de las películas: «Buscaremos en vano en la mayor parte de las crónicas de cine una opinión sobre el decorado o sobre la calidad de la fotografía, valoraciones sobre la utilización del sonido, precisiones sobre la distribución del guión en escenas, en una palabra, sobre lo que constituye la esencia misma del cine... Se diría que este arte singular no tiene pasado, ni grosor, como las sombras imponderables de la pantalla. Ya va siendo hora de inventar una crítica cinematográfica en relieve».

Será el mismo Bazin quien pondrá en práctica esta *crítica en relieve*. Los que poseen la colección de veinte números de *La Revue du cinéma* han señalado que las cosas serias empiezan en el número 9, con la primera contribución de Bazin: «Le mythe de M. Verdoux». Cuando una película le desconcierta o le apasiona, Bazin habla de ella dos veces, tres veces, y no duda en cuestionar sus propias valoraciones.

En efecto, algunas películas nos atraen desde la primera vez que las vemos, porque tratan con éxito elementos conocidos que se acomodan más armoniosamente que antes, de manera que nos conmovemos antes de sorprendernos. El bello medimetro de Renoir *Una partida de campo* [Partie de campagne, 1936] responde a esta definición. Otras películas, que no son ni peores ni mejores, utilizan elementos nuevos o conocidos tratados de forma diferente y entonces nos sorprendemos antes de conmovernos. A esta definición corresponde otra película de Renoir, *Diario de una camarera* [Le journal d'une femme de chambre, 1964], que dará a Bazin la oportunidad de mezclar crítica y autocrítica.

¿Quién, aparte de Bazin, ha tenido el coraje —no una vez, sino diez— de volver a sus primeras valoraciones y reconsiderarlas no a merced de un cambio de humor sino a favor de un análisis profundo? El 15 de junio de 1948, consternado por *Diario de una camarera*, de Jean Renoir, su director favorito, Bazin escribe en *L'Ecran français*: «Renoir ha hecho esfuerzos enormes e irrisorios para recrear alrededor de sus protagonistas el mundo francés en el que viven y mueren. Pero se notan los focos sobre los rosales de Burgess Meredith, toda la película está inmersa en esa luz de acuario característica de los estudios de Hollywood y todo, incluidos los actores, hace el papel de flores japonesas en un bocal». Unos años más tarde, Bazin vuelve a ver la película y queda cautivado. Escribe un nuevo texto y cita lealmente su

primer artículo: «He tenido la curiosidad un poco malsana de releer lo que había escrito en *L'Écran français*». Continúa y comenta su nueva opinión: «En los primeros minutos de proyección del *Diario de una camarera*, en los que me llevé una impresión lamentable, ya tuve tiempo suficiente para comprender finalmente mi error y lo absurdo que era persistir en querer ver realismo inexistente en la película más onírica y más deliberadamente fantástica de la obra de Renoir... En cuanto a esta luz de acuario que me chocaba tanto, sin duda la he encontrado otra vez, pero me ha aparecido como la de un infierno interior, un tipo de fosforescencia telúrica, como la que Julio Verne imaginó para alumbrar a sus viajeros al centro de la tierra... Es quizá la primera vez que distinguimos en la obra de Renoir ya no el teatro sino la teatralidad en su estado puro».

Esta confrontación entre dos artículos, provocada por el mismo Bazin, no es una revisión desgarradora sino un intento de profundización apasionada y estimulante. Esto demuestra no sólo la integridad de Bazin, sino también la calidad de su percepción porque, dejando de lado la equivocación de su primera valoración, la descripción que hizo Renoir de la película en la crítica desfavorable es sin duda mejor que la que habríamos podido hacer los incondicionales de Renoir, como éramos nosotros, mis amigos de los *Cahiers* y yo. Como verán, yo casi aplico a Bazin una política de los autores-críticos que se resumiría así: un artículo negativo escrito por Bazin describe mejor la película que un artículo elogioso escrito por uno de nosotros.

Esa «luz de acuario» es un gran hallazgo porque resalta la oposición más sorprendente del cine de posguerra: las películas de Hollywood y el neorrealismo. Precisamente para huir de esa «luz de acuario», Ingrid Bergman, trastornada por *Roma, ciudad abierta* [Roma, città aperta, 1945], dejará a Hitchcock para unirse a Rossellini.

Este descubrimiento que hizo Bazin de las ventajas de la existencia de una cierta teatralidad que amplía y embellece la fotografía de una película, al igual que el eco intensifica la voz humana, estilización superior de un realismo superficial por poco que la homogeneidad se mantenga a lo largo de toda la producción, va a inspirarle en muchos de sus mejores textos, por ejemplo sobre Welles (*Macbeth* [Macbeth, 1948]), sobre Cocteau (*Les parents terribles* [1948]), sobre Pagnol (*Les Lettres de mon moulin* [1954]). Yo creo que muchos de los productores y directores de hoy en día estarían interesados en leer estos textos antiguos de hace treinta años. He aquí lo que Bazin escribe sobre una adaptación cinematográfica de *Le Médecin malgré lui* que fracasó por la voluntad de «hacer cine»: «El texto de Molière sólo tiene

sentido en un bosque pintado en una tela y lo mismo sucede con la actuación de los actores. Las candilejas no parecen un sol de otoño. En última instancia, la escena de los haces de leña se puede Interpretar delante de un telón, ya no existe al pie de un árbol... Él [el director] intentó incluir un poco de realidad y facilitarnos una escalera para que subiéramos al escenario. Sus torpes artimañas tuvieron desgraciadamente el efecto contrario: revelar definitivamente la Irrealidad de los personajes y del texto».

Bazin encuentra un ejemplo de buena adaptación de un texto teatral en *Les Parents terribles*, cuya versión filmada no incluye ni un solo plano exterior, ni siquiera cuando los personajes se desplazan de una casa (la suya) a otra (la de Madeleine): «El cineasta Cocteau ha entendido que no era necesario añadir nada a su decorado, que el cine no estaba allá para multiplicarlo sino para intensificarlo... Siendo lo esencial aquí el hecho dramático del enclaustramiento y de la cohabitación, el menor rayo de sol, una luz no eléctrica hubieran destruido esta frágil y fatal simbiosis... Actuación o celebración, el teatro no se puede confundir por definición con la naturaleza, bajo pena de disolverse en ella y dejar de serlo».

Aunque la industria del cine se encoja de hombros ante los análisis críticos que superan el nivel de «Vayan a verla» o «No vayan», es evidente que estos comentarios de Bazin sobre la teatralidad, bien leídos, bien comprendidos y bien observados, habrían permitido a la sociedad Gaumont rodar *Don Giovanni* de Mozart por dos mil millones de céntimos en vez de tres mil y quizás incluso habrían podido ganar mil millones en lugar de perder dos mil, puesto que éste sería el ejemplo flagrante de una película que fracasó, no por su teatralidad, sino, por el contrario, por la destrucción desordenada, ruinosa e ingenua de su necesaria convención escénica.

Dos años antes, sin intención de «hacer cine», Ingmar Bergman filmaba *La flauta mágica* [Trollflojten, 1974] en un viejo teatro, ofreciéndonos de este modo no la puesta en escena pseudorrealista de una ópera sino la puesta en escena de la *representación* de una ópera. Inicialmente destinada a la televisión sueca, la película fue proyectada con éxito en todo el mundo; podemos calificar de baziniana la gestión de Bergman.

La expresión «intelectual de izquierdas» provoca a menudo risa hoy en día y no sólo entre los nostálgicos de la Argelia francesa; ¿qué podemos pensar pues de la expresión «católico de izquierdas»? Pues bien, Bazin era un intelectual católico de izquierdas y nadie de los que le conocieron pondría en duda la permanente adecuación que logró entre sus ideas y sus actos.

Cuando, antes de irse de viaje con Janine, llamaba por teléfono a amigos no tan bien aposentados como él para prestarles su casa, cuando paraba el coche en el castillo de Vincennes para recoger a tres personas que esperaban el autobús bajo la lluvia y les llevaba hasta París, ¿se trataba del Bazin católico o del Bazin de izquierdas? No lo sé, era Bazin, pero yo pienso a veces que dos buenas razones para creer en la igualdad de los hombres valen más que una.

El libro de Dudley Andrew me ha revelado que Bazin, al final de su adolescencia, se había sentido tan desamparado y angustiado que había consultado con un psicoanalista. Yo lo ignoraba y no me lo podía imaginar, probablemente porque mi relación con él fue bastante egoísta por mi parte, aunque le apreciara profundamente, y también porque en la época en que le conocí estaba estabilizado, feliz en su vida privada gracias a Janine y tranquilo en su vida profesional, ya reconocido y respetado internacionalmente. Bazin se encontraba en su trabajo de crítico cinematográfico como pez en el agua. Nunca encontrarán en su obra un artículo «feroz», una de esas críticas irónicas cuyo espíritu se puede resumir como «Mejor que esto sea malo», sino, en el peor de los casos, es decir, en el de máxima severidad: «El tema era interesante, pero desgraciadamente no ha tenido éxito y veamos por qué...».

Cuando murió, había sido crítico de cine durante quince años y nunca se había cansado, nunca se había mostrado escéptico. Su tendencia era social, y en 1943 había escrito: «La estética del cine será social o el cine prescindirá de la estética». Sin embargo, nunca se habría encontrado en él ningún rasgo de vanidad social, porque no deseaba ni ser alguien diferente ni dedicarse a otra cosa. Su gran temperamento le situaba al mismo nivel que los cineastas más famosos, con los que mantenía un trato de igualdad que se establecía automáticamente. Esto explica la relación de amistad que entabló no sólo con Jean Renoir, sino también con Rossellini, Cocteau, Fellini y Orson Welles.

Mi primer trabajo con Bazin, hacia 1947, consistía en acompañarle a fábricas en las que, en la media hora que les quedaba a los obreros después de comer y antes de volver al taller, les proyectaba dos cortometrajes de Chaplin. Allí también se ponía a la misma altura que su auditorio y, como ya no tenía nada que descubrir en estas películas, que conocía plano por plano, estudiaba las reacciones del público y encontraba la confirmación de lo que había escrito cuatro años antes: «Toda estética de élite es radicalmente incompatible con las leyes funcionales del cine. El cine necesita una élite, pero esta élite

sólo tendrá influencia en la medida en que entienda con realismo las exigencias sociológicas del séptimo arte».

Uno de sus primeros artículos, dedicado a una película que no gustaba al público pero que estaba de moda en los círculos de

Saint-Germain-des-Près, *Adieu Léonard* [1943], dirigida por Pierre Prévert a partir de un guión escrito por su hermano Jacques, ilustra bien el antiesnobismo de Bazin: «Que alguien haya podido embelesarse con este guión demuestra hasta qué punto se han olvidado las posibilidades del cine, porque, de hecho, si contuviese alguna idea, sólo podría tener valor por el estilo de su ejecución; esta sátira poco realista y ligeramente estrambótica sólo podría caber en un universo en el que el ritmo y la poesía de las imágenes nos hubieran impuesto una verosimilitud superior a la inverosimilitud; ahora bien, en ningún momento nos sentimos liberados de las contingencias lógicas, en ningún momento aceptamos libremente el mundo que se nos ha impuesto». Bazin demuestra, al final de su artículo, que no siente ninguna antipatía personal contra el nombre de Prévert: «Para olvidarlo, hemos ido a ver por cuarta vez *Le Jour se lève* [1939]: ¡Buenos días, Prévert!».

Vale la pena recordar que, en la época de Bazin, los críticos veían las películas en las salas de cine, el primer día, con el público. El crítico no escribía su artículo a partir de un «dossier de prensa», sino que debía reconstruir él mismo el resumen del guión, adivinar las intenciones de los autores y juzgar el desfase entre las intenciones y el resultado. El hecho de encontrarse entre el público que pagaba no impedía que Bazin se sintiera solidario con la película, cuando se recibía injustamente o se malentendía, como en el caso de *Dames du bois de Boulogne* [1945], por ejemplo.

¿Estoy siempre de acuerdo con Bazin? Sin duda, no. A diferencia de él, yo soy contrario al cine documental, del que Renoir dice en algún momento que es «el género más falso del cine». Tampoco coincido con esa idea que expresa, sobre todo al principio de su carrera, sobre la jerarquía de los géneros: «*Goupi Mains Rouges* [1942] es una obra casi perfecta, mientras que *Les Visiteurs du soir* [1942] tiene defectos, pero el género al que pertenece la película de Becker es estéticamente inferior al de M. Carné». La teoría de Bazin en este terreno nos llevaría a considerar la obra de King Vidor superior a la de Lubitsch. Sin embargo, ahora podríamos encontrar en escritos posteriores de Bazin comentarios que se oponen a esta jerarquía de los géneros; por ejemplo, el que escribió en 1948: «A pesar de las apariencias, la

comedia era el género más serlo de Hollywood, en el sentido de que reflejaba de forma cómica las creencias morales y sociales de la vida americana».

¿Qué sucedió cuando Bazin murió? Primero y ante todo, la televisión pulverizó los mitos, destruyó las estrellas de cine y rompió el encanto. La generalización del color empeoró la calidad media de las imágenes y volvió a la vez más simple y menos seductora la «lectura» de las películas. Resumiendo, se produjo la inversión del porcentaje de películas alimenticias y películas ambiciosas, que es el cambio que Bazin deseaba.

Desgraciadamente, la crítica actual, al menos en su ejercicio diario, ha perdido casi toda su influencia, principalmente a causa de la televisión. En la época en que el cine tenía el monopolio de las imágenes móviles, la función del crítico consistía en evocar estas imágenes con las palabras, pero, si una película atraía irresistiblemente al público, ninguna unanimidad crítica desfavorable le habría disuadido de ir a juzgar la obra, sencillamente porque toda película constituía un misterio visual. Hoy día, basta con mostrar tres extractos mal escogidos de una película por la televisión en uno de estos programas que el ministro de Cultura nos asegura que «promocionan» el cine, para disipar el misterio visual y echar a pique el futuro del filme. En estas condiciones y, según parece, inconscientemente, la crítica ha llegado a desempeñar en el campo cinematográfico el mismo papel que el movimiento ecológico en el campo político: teórico, ineficaz y moralmente indispensable.

En la época de Bazin, la mayoría de las películas no eran ambiciosas. El papel del crítico consistía en estimular a los directores llamándoles la atención sobre las posibilidades que ellos mismos poseían y de las cuales no eran conscientes. En la actualidad ocurre lo contrario y normalmente las películas son ambiciosas y están mutiladas y clavadas al suelo por la fragilidad de su ejecución. Este fenómeno no es francés sino mundial y, si Bazin estuviera vivo —después de todo sólo tendría sesenta y cinco años—, sería el más capacitado para ayudarnos a establecer una mejor armonía entre nuestros proyectos, nuestras actitudes, nuestros objetivos y nuestro estilo.

A lo largo de este prefacio, debo reconocer que me he esforzado en hablar de Bazin desde una cierta distancia, como si se tratara de un hombre como cualquier otro, pero André ha sido el hombre al que más he querido. Janine y él me adoptaron en el momento en que yo me encontraba en pleno desamparo y pusieron fin al período más lamentable de mi vida. No he querido evocar esto detalladamente, quizá porque ya lo he escrito otras veces, pero a través

del libro de Dudley Andrew, el lector verá qué hombre tan maravilloso era Bazin, su extraordinaria buena fe y su amor por todo ser vivo. Bazin no tenía enemigos y no podía tenerlos, puesto que la naturaleza de su espíritu le llevaba a reformular, con mayor profundidad, el punto de vista de su adversario, antes de proponerle su propia argumentación. Al contactar con Bazin, todos mejoraban. Si teníamos divergencias, las reconocíamos con ternura.

André falleció hace veinticinco años y parece lógico pensar que con el paso del tiempo hemos dejado de echarle tanto de menos, pero no es el caso.

Añoramos a Bazin.

(Prefacio del libro de Dudley Andrew *André Bazin*,
Éditions de l'Étoile, febrero de 1983)

Para Bresson: alta fidelidad durante mucho tiempo

Es más fácil enumerar las razones que dictan nuestros odios que las que inspiran nuestros amores, aunque normalmente la explicación se viene abajo, sencillamente porque las pasiones no son racionales.

La crítica profesional se servirá de *Un taxi mauve* [Un Taxi mauve, 1977] para echar por tierra *Le Camion* [1977] o al revés, pero cuando un cineasta habla del trabajo de otro cineasta que admira debe prescindir de esta comodidad. Así pues, aquí sólo trataremos de Bresson y de su duodécima película, *El diablo, probablemente* [Le Diable probablement..., 1971], que ha despertado en mí recuerdos muy antiguos relacionados con el recibimiento- ducha de agua fría de que fue objeto *Dames du bois de Boulogne* durante la Liberación.

Les Dames du Bois de Boulogne recibió la crítica de que no se parecía a lo que se estaba haciendo, del mismo modo en que se reprochó a Bresson el hecho de que no filmara los *mismos* momentos de una historia, que no los filmara de la *misma* forma. Nada serio, nada de todo esto es serio, nada de todo esto ha impedido a Bresson seguir su singular camino. *Los ángeles del pecado* [Les Anges du péché, 1943] era sin duda la mejor película sobre la Ocupación; *Un condamné à mort s'est échappé* fue lo mejor de la década siguiente; *Pickpocket* [1959], *Le procès de Jeanne d'Arc* [1961], *Au hasard, Balthazar* [1966] son los títulos clave de una obra que, desde el *Journal d'un curé de campagne* hasta *Lancelot du Lac* [Lancelot du Lac, 1973], siempre me ha conmovido por su musicalidad.

Los protagonistas de *El diablo, probablemente* son dos hermosas chicas y dos atractivos chicos; insisto en su belleza porque éste es, en parte, el tema de la película: la belleza malgastada, la juventud malgastada. Bresson juega con estas cuatro bellas caras y las distribuye como las figuras de un juego de cartas, creando variaciones. Efectivamente, lo primero que Bresson filma muchas veces en las escenas son pomos de puertas y cinturas, decapitando a las personas; pero ¿no lo hace para ahorrar, para retrasar, para hacer esperar, para preservar, para provocar deseo y para finalmente mostrar la cara en el momento más importante, en el momento en que este bello rostro —e insisto en su belleza—, en que este bello rostro inteligente habla con dulzura, seriedad, como si hablase consigo mismo?

Está muy claro que para Bresson, como para *monsieur* Teste, se trata de matar a la marioneta y mostrar a la persona en su mejor momento, en su momento más verdadero de emoción y expresión contenidas.

He hablado de caras y voces. La chica llamada Alberte me ha hecho pensar en la Casares de *Dames du bois de Boulogne*. Se podría describir —de nuevo haciendo referencia a un cine musical— la forma de andar de los cuatro guapos adolescentes de la película. Cómodos con sus zapatillas de deporte y sus suelas de goma, se deslizan por las calles y las escaleras como gatos domésticos. Sus movimientos no son bruscos, sino de una dulzura que imita la cámara lenta y que parece estar sincronizada con la exploración de las imágenes, que ya he dicho que se barajan como un juego de cartas y se distribuyen con parsimonia.

En una película de Bresson, no se trata tanto de mostrar como de esconder. ¿La ecología, la Iglesia moderna, las drogas, la psiquiatría, el suicidio? No, el tema de *El diablo, probablemente* no es ninguno de éstos. El verdadero tema es la inteligencia, la seriedad y la belleza de los adolescentes de hoy, y especialmente de cuatro de ellos, de los que se podría decir, según Cocteau, que «el aire que respiran es más ligero que el aire».

No encontrarán esta nobleza en muchas películas. El cine es un arte, pero no todos los cineastas son artistas. Bresson, sí, y su nueva obra maestra, *El diablo, probablemente*, es una película voluptuosa.

(*Pariscope*, 21 de junio de 1977)



El diablo, probablemente, de Robert Bresson (1977); Stéphane Audran y Jean-Pierre Cassel en Le soleil en face de Pierre Kast (1979).

¡Un amigo, dos Broca!

La noche antes de ir a ver *L'Africain* [1983], me gustaría evocar algunos recuerdos que ilustran mi larga amistad con Philippe de Broca.

En 1958, ¡no era fácil ingeniárselas como director de cine! De acuerdo con las leyes del sindicato, para tener derecho a realizar una película se tenía que haber pasado por tres períodos de prácticas, haber sido tres veces segundo ayudante y tres veces primero. Como yo sólo había realizado tres cortometrajes, uno de ellos en 16 mm, antes de empezar *Los 400 golpes*, tuve que comparecer ante una comisión sindical reunida en el Centre National du Cinéma.

«—¿A quién ha escogido usted como supervisor técnico?

—A nadie...

—Entonces, no podemos darle la autorización para el rodaje.

—¡Oh!

—¿Quién tenía previsto que le ayudase?

—Philippe de Broca.

—Ah, entonces es otra cosa. Si dispone de la colaboración de Philippe de Broca, efectivamente no necesita un supervisor».

Desde el primer día de rodaje, los acontecimientos iban dando la razón a los jueces de la comisión sindical. Mientras yo me liaba los pies con los cables eléctricos o me colocaba el enfocador en el ojo equivocado y por el lado equivocado, Philippe de Broca, competente y lleno de entusiasmo, me ayudaba a concretar mis abstracciones, me hacía sopesar las ventajas y los inconvenientes de cada decisión y, sin hacer nunca alarde de sus conocimientos, lograba, con amabilidad, hacerme rodar planos aptos para sucederse más tarde correctamente en la pantalla.

En una escena del guión de *Los 400 golpes* Antoine y René, los dos amigos, tenían que aparecer fundiendo azúcar para hacer caramelo, que dejaban derramarse, una vez líquido, sobre una chimenea de mármol. Después, para limpiar los charcos de caramelo solidificado, los dos niños atacarían el mármol con la ayuda de una estatua de bronce que representaba un caballo. Un día, durante la preparación de la película, Philippe viene a buscarme y me dice: «A propósito del caballo, he encontrado algo; no es lo que estaba previsto, pero de todas formas me gustaría enseñártelo». Me lleva delante de una tienda de antigüedades a orillas del Sena y me enseña, a través

del escaparate, un caballo, tamaño natural, disecado. Philippe parecía tan encantado con su hallazgo —y yo mismo también estaba tan asombrado— que transformamos la escena prevista y alquilamos el caballo de tamaño natural, durante dos semanas, incluyéndolo como pudimos en el guión.

A continuación, para dejar a un lado el agradable vicio que consiste en hablar de uno mismo cuando se supone que se está elogiando a un compañero, voy a enumerar las películas de Philippe que yo prefiero: *Les jeux de l'amour* [1960], *L'amant de cinq heures* [1961], *El hombre de Río* [L'homme de Rio, 1964], *Le roi de coeur* [1967], *El diablo por la cola* [Le diable par la queue, 1968], *Escapada a la Italiana* [La poudre d'escampette, 1970], *Mi querida comisario* [Tendre poulet, 1977] y *La cuisse de Jupiter* [1982]. Sin embargo, debo confesar que no he visto la obra completa de mi amigo, ya que he decidido dejar esas agradables sesiones vespertinas en las que se mezclan sorpresa y nostalgia para más adelante. Cuando veo a mi antiguo cómplice y le digo: «Siento no haber visto tu última película», él me contesta, malicioso y modesto: «¡A mí también me sabe mal no haberla visto!».

Artista púdico hasta el punto de no pronunciar nunca la palabra «arte», Philippe es un poeta del humor, un poeta reticente, alguien de quien se dice en el patio de recreo del colegio municipal:

Escribe versos
sin dar esa impresión
y poesía
sin tener la intención.

Su humor, siempre prioritario en Philippe, hace veinte años le hizo bautizar su productora con el nombre de Fildebroc. De Broca no aprecia demasiado la exégesis cinefílica y no soporta las discusiones pesadas. Un crítico, cuyo nombre evoca a un emperador romano, se acerca un día a Philippe y empieza a explicarle doctamente por qué le ha decepcionado su última película. Cuando este crítico, que es un viejo amigo, aunque es extremadamente reacio al humor, ha acabado su exposición, Philippe le mira y le dice, señalando sus zapatos: «Sí, sí, pero de todas formas, llevo unos zapatos muy bonitos, ¿verdad?».

Philippe no se enternece fácilmente con los niños, pero se ha de reconocer su mérito al haber sabido siempre refrenar sus instintos asesinos cuando las exigencias del guión le obligan a poner un niño delante de su cámara. En

cambio, los viejecitos simpáticos le llevan a un estado de euforia increíble y es sin duda en sus películas donde hemos podido ver «por última vez en la pantalla» a genios como Pierre Palau o Lucien Raimbourg, el creador de *Esperando a Godot*. Philippe arregla a estos ancianos pintorescos y deteriorados, les cuida y les reserva los mejores primeros planos como si, a través de ellos, él buscara no un padre cualquiera sino decididamente un abuelo.

Escribo estas líneas en un momento en que, como si se les hubiera dado la palabra, los periodistas atacan con gusto a los directores de cine que explican sus vidas en sus películas, a los que acusan de «egocéntricos». Sólo Dios sabe si Philippe de Broca incurre en la autobiografía y, no obstante, podríamos trazar un retrato suyo simplemente alineando los títulos de sus películas: *Le farceur* [1960], *Un monsieur de (buena) compagnie* [1964], *Rey de corazones* [Le roi de coeur, 1966], *L'incorrigible* [1975], *Cómo destruir al más famoso agente secreto del mundo* [Le magnifique, 1973]. No oso pronunciarme en lo referente a *Le cavaleur* [1979] porque, sobre el muro de su vida privada, Broca siempre ha tenido fijado el letrero de Xanadu: «No trespassing». Prohibido el paso.

En *Rey de corazones*, Philippe nos cuenta la historia de una pequeña ciudad francesa que, durante la guerra de 1914-1918, se queda vacía. Los internos de un manicomio se escapan de noche y cercan la ciudad, ocupando el lugar del peluquero, del tabernero, del tendero, del cura, del cartero, etc. Vayan ustedes a saber por qué esta película, cuando se estrenó en Francia, en diciembre de 1967, fue un fracaso total. Para intentar mejorar los desastrosos ingresos, al día siguiente de Navidad, se organizó un día de pases exclusivos con entrada gratuita en todos los cines, gratuidad anunciada mediante una página entera de publicidad en los periódicos. ¡Nada! ¡Ni aun gratis no había ni un gato! Ahora bien, esta misma película, *Rey de corazones*, es uno de los mayores éxitos franceses en América desde hace doce años y acaba de reponerse por cuarta o quinta vez en Nueva York. ¡No hay quien lo entienda! Lo importante es que, en el barrio neoyorquino de Greenwich, los soldados siguen vigilando a medianoche.

También en América, la televisión, proteccionista hasta la náusea, arrincona las películas europeas en las cadenas culturales, programándolas en versión subtitulada, preferentemente a media noche. Sólo una película francesa ha logrado introducirse en las tres grandes cadenas durante las horas normales de audiencia, *El hombre de Río*, en la que aparece Belmondo, doblado al inglés con un acento italiano que sorprende durante la primera

bobina, pero que finalmente es perfectamente adecuado para los juegos de manos de nuestro superdotado as de los ases.

Así pues, las películas de Philippe se han de ver en América para poder apreciar su impacto. A los estudiantes, les gustan tanto sus películas que los cines de los campus las pasan normalmente en sesión doble, como si hubiesen decidido reemplazar la partícula de su nombre por la cifra que sugiere fonéticamente: *Philippe deux* [dos] *Broca*.

Hace algunos años, cuando acababa de terminar *Cómo destruir al más famoso agente secreto del mundo* con Belmondo, Jacqueline Bisset me llevó a un cine de Los Ángeles, en Santa Monica Boulevard, donde proyectaban, también en sesión doble, *Les caprices de Marie* [1970] y *Rey de corazones*. El cine estaba abarrotado y cada espectador tenía en sus rodillas su cucurucho de palomitas *big size* que se comen sin hacer ruido gracias a la mantequilla fundida que las ablanda. Cada imagen surtía efecto, cada línea de los subtítulos funcionaba, cada *gag* daba en el blanco: era el ambiente soñado. A la salida, Jacqueline Bisset hizo el mejor elogio, y yo lo repito ahora, porque a Philippe le habría gustado oírlo; dijo: «Si hubiera visto las películas de Philippe antes de rodar con él, en vez de darle la lata preguntándole las motivaciones de mi personaje, le habría dejado tranquilo y habría actuado como un monigote de dibujos animados».

Jacqueline Bisset tenía razón, porque es en Tex Avery donde se ha de buscar la filiación de Philippe de Broca. Como Tom y Jerry, Philippe sabe que la vida es una broma, que los despachos están ocupados por falsos adultos que se hacen pasar por ministros, abogados, críticos de arte, anarquistas, expertos-contables. Por tanto, no se les ha de filmar nunca sentados o tumbados sino cabalgando a 18 imágenes por segundo, en medio de persecuciones, siempre huyendo para escapar del peso del mundo moderno.

Aprecio a Philippe por todo esto y porque es feliz. ¿Por qué?

Nunca le he oído decir nada malo de nadie.

(*Le Matin*, 28 de febrero de 1983)

Charlie Chaplin

Charles Chaplin es el cineasta más célebre del mundo, pero su obra ha resultado ser la más misteriosa de la historia del cine. A medida que expiraban los derechos de explotación de sus películas, Chaplin prohibía su difusión, escarmentado, todo se ha de decir, por las innumerables ediciones pirata que se hicieron desde el principio de su carrera; las nuevas generaciones de espectadores sólo conocían *El chico* [The Kid, 1920], *El circo* [The Circus, 1927], *Luces de la ciudad* [City Lights, 1930], *El gran dictador* [The Great Dictator, 1940], *Monsieur Verdoux* y *Candilejas* [Limelight, 1952] por su reputación.

En 1970, Chaplin decidió volver a poner en circulación casi toda su obra y, por tanto, parece oportuno publicar los textos de André Bazin sobre Chaplin; esta recopilación permitirá seguir, como si caminásemos sobre las traviesas de una vía férrea, el camino por el que pasaron dos mentes, la del cineasta y la del escritor. Cuando lean este libro observarán que Bazin conoce la obra de Chaplin como la palma de su mano, pero a mí me gustaría añadir el fantástico recuerdo que tengo de innumerables sesiones de cine-club en las que vi a Bazin presentar ante obreros, seminaristas o estudiantes *El peregrino* [The Pilgrim, 1922], *Chariot vagabundo* [The Tramp, 1915] u otras «bobinas» que se sabía de memoria y que describía por anticipado sin alterar su efecto de sorpresa; Bazin hablaba de Chaplin mejor que nadie, y su dialéctica vertiginosa aumentaba el placer que producían sus obras.

A diferencia de Eric Rohmer —a quien admiro sin reserva por el magnífico texto que ha aceptado escribir sobre *La condesa de Hong-Kong* [The Countess from Hong Kong, 1966] para actualizar este libro—, yo no me opongo al estatuto particular otorgado a Charlie Chaplin en la historia del cine, no sólo la escrita sino también la que pasa de boca en boca y establece las reputaciones.

Durante los años que precedieron a la invención del cine sonoro, personas de todo el mundo, especialmente escritores e intelectuales, miraron el cine con malos ojos y lo despreciaron, ya que sólo veían en él una atracción de feria o un arte menor. Sólo toleraban una excepción, Charlie Chaplin, por lo que entiendo que todos los admiradores de las películas de Griffith, de Stroheim, de Keaton estuvieran disgustados. Así surgió la discusión acerca del tema: ¿el cine es un arte? Sin embargo, este debate entre dos grupos de

intelectuales no concernía al público, quien, por otro lado, no se hacía la pregunta. Debido a su entusiasmo, cuyas proporciones hoy son difíciles de imaginar —haría falta trasladar y extender por todo el mundo el culto de que fue objeto Eva Perón en Argentina—, cuando se acabó la Primera Guerra Mundial, el público hizo de Chaplin el hombre más popular del mundo.

Si todavía me maravillo, cincuenta y ocho años después de la primera aparición de Chariot en la pantalla, es porque le encuentro mucha lógica y a la vez una gran belleza. Desde sus inicios, el cine ha sido practicado por personas privilegiadas, aunque hasta 1920 no se tratara propiamente de un arte. Sin necesidad de entonar la eterna canción, famosa desde mayo de 1968, a propósito del «cine burgués», me gustaría mencionar que siempre ha habido una gran diferencia, no sólo cultural sino biográfica, entre las personas que hacen las películas y las que las miran.

Si *Ciudadano Kane* [Citizen Kane, 1940] nos parece única en tanto que primera película, es entre otras particularidades porque es la única primera película rodada por un hombre ya célebre (me refiero a la gran reputación de Orson Welles después de su emisión de radio adaptada de *La guerra de los mundos*, que provocó en toda América un pánico que se ha hecho muy popular y que llevó justamente a Welles a las puertas de los estudios RKO de Hollywood). Es evidente que Orson Welles pudo rodar la historia de un hombre célebre (Hearst) gracias a esta fama que adquirió y también gracias a un elemento biológico, la precocidad, que le permitió, a los veinticinco años, reproducir de forma plausible una vida entera, incluida la muerte.

Como antítesis de *Ciudadano Kane*, hay otra primera película genial y única, *Al final de la escapada* [A bout de souffle, 1959], que es todo lo contrario y está llena de la desesperación y la energía de quien no tiene nada que perder. Al rodarla, Godard no tenía en el bolsillo ni el dinero para un billete de metro; era tan pobre —a decir verdad, más— como el personaje que filmaba y, si la vida de Michel Poiccard estaba en juego, yo creo que la identidad de Jean-Luc Godard también lo estaba.

Vuelvo con Chariot, de quien no me había alejado tanto, puesto que los grandes hombres, como las cosas bellas, tienen puntos en común. Charlie Chaplin, abandonado por su padre alcohólico, vivió sus primeros años con la angustia de que se llevaran a su madre al sanatorio y, más tarde, cuando efectivamente se la llevaron, con el miedo de que le detuviera la policía; no era más que un pequeño vagabundo de nueve años que daba la lata en Kensington Road y que vivía, tal como escribió en sus memorias, «en las capas inferiores de la sociedad». Si hablo de esta infancia que tan a menudo

ha sido descrita y comentada, quizás hasta el punto de perder de vista su crudeza, es porque es necesario ver el ingrediente explosivo que alberga la miseria cuando es absoluta. Cuando Chaplin iba a entrar en la Keystone para rodar películas de persecución, corrió más y más de prisa que sus compañeros del *music hall*, porque si bien no es el único cineasta que ha descrito el hambre, es el único que la conoció, y esto es lo que sintieron los espectadores del mundo entero cuando empezaron a circular sus bobinas a partir de 1914.

En parte pienso que Chaplin, cuya madre estaba loca cuando murió, estuvo él mismo al borde de la alienación y que sólo se salvó gracias a su don para la mímica (que había heredado precisamente de su madre). Desde hace algunos años, se estudia más rigurosamente el caso de los niños que han crecido solos, bajo el desamparo moral, físico o material, y los especialistas describen el autismo como un mecanismo de defensa. Pues bien, a través de los ejemplos que toma Bazin queda claro que, en la obra de Chaplin, en las aventuras y gestos de Chariot, todo es un mecanismo de defensa. Cuando Bazin explica que Chariot no es antisocial sino asocial y que aspira a entrar en la sociedad, define, casi con las mismas palabras que Kanner, la diferencia entre el esquizofrénico y el niño autista: «Mientras el esquizofrénico intenta resolver su problema alejándose de un mundo del que formaba parte, nuestros niños llegan progresivamente al compromiso que consiste en explorar prudentemente un mundo en el que han sido extranjeros desde el principio».

Para atenerme a un único ejemplo de diferencia (la palabra diferencia aparece constantemente en los escritos de Bazin, como en los de Bruno Bettelheim cuando habla de los niños autistas), compararé dos citas sobre el papel del objeto:

«El niño autista tiene menos miedo de las cosas y ejercerá quizás acción sobre ellas puesto que son los personajes y no las cosas los que parecen amenazar su existencia. No obstante, el uso que hace de las cosas no es aquel para el que fueron concebidas». (Bettleheim).

«Parece que los objetos sólo aceptan ayudar a Chariot al margen del sentido que la sociedad les había asignado. El más bello ejemplo de estas diferencias es la famosa danza de los panecillos, en la que la complicidad del objeto se manifiesta en una coreografía gratuita». (André Bazin).

Hoy se diría que Chariot es un «marginado» y, en su género, el más marginado de los marginados. Convertido en el artista más famoso y más rico del mundo, se siente obligado por su edad o por el pudor, y en cualquier caso por la lógica, a abandonar el personaje del vagabundo, pero entiende que los papeles de hombres «acomodados» le están prohibidos; debe cambiar de mito

sin dejar de ser mítico. Entonces prepara un Napoleón y una vida de Cristo, renuncia a estos dos proyectos y rueda *El gran dictador*, después *Monsieur Verdoux* y *Un rey en Nueva York*, pasando por el Calvero de *Candilejas*, payaso tan venido a menos que un día propuso a su empresario: «¿Y si continuara mi carrera bajo un nombre falso?».

¿De qué está hecho Chariot? ¿Cómo ha podido dominar e influir en cincuenta años de cine hasta el punto de distinguírsele claramente sobreimpreso detrás del Julien Carette de *La regla del juego* [La règle du jeu, 1939], del mismo modo en que se distingue a Henri Verdoux detrás de *Ensayo de un crimen* [1955], y como el pequeño barbero judío que ve quemar su casa en *El gran dictador* resucita veintiséis años más tarde en el viejo polaco de *Papousek passer* [El baile de los bomberos, 1967], de Milos Forman? He aquí lo que André Bazin ha sabido ver y hacer ver.

(Prefacio del libro de André Bazin y Eric Rohmer
Charlie Chaplin, Éditions du Cerf, 1972)

Charlie Chaplin, un hombre como cualquier otro

Por última vez en el mundo entero y al mismo tiempo, se va a hablar de Charlie Chaplin y, por las circunstancias, en términos gloriosos. Efectivamente, Chaplin era el más esto, el más aquello, el único que... El recurso a este vocabulario extremo suscitará una reacción de irritación, por lo que no nos deberá extrañar leer pronto llamamientos a favor de la moderación, del sentido de las proporciones, etc. Después de todo, ¿qué es un crítico sino un tipo de escritor cuyo máximo interés es demostrar que Victor Hugo era solamente un hombre como cualquier otro?

La mejor forma de saludar a este hombre comente que fue Charlie Chaplin en el momento en que su pobre cuerpo ya sólo ha tenido fuerzas para empujar la puerta señalada como «Salida de artistas», consistiría en poner un proyector sobre la mesa del comedor y ver en la pared las imágenes de *Chariot emigrante* [The Immigrant, 1917] o *El peregrino*. Sin embargo, todo el mundo coincide en que Charlie Chaplin está considerado el mejor mimo. Las discusiones tontas empiezan *después* y se refieren a su adaptación al largometraje y al cine sonoro, a su actividad política, a su vida privada, a su fortuna (lo que hoy llamaríamos su «relación con el dinero»), a la calidad, en fin, de su autobiografía.

No es sólo mi espíritu de contradicción el que me empuja a expresar mi admiración por lo que más se ha criticado de la obra y la vida de Chaplin: su activismo político durante la Segunda Guerra Mundial a favor de la apertura de un segundo frente contra Hitler, sus últimas películas, *Un rey en Nueva York* y *La condesa de Hong Kong*, su libro de memorias.

Quienes han criticado su autobiografía, si la han leído, la han leído mal, porque un admirador de Chaplin, o simplemente un observador del cine, puede encontrar las respuestas a todas las preguntas que uno se puede hacer sobre el nacimiento de un arte, el crecimiento de Hollywood, la revolución del cine sonoro, las repercusiones de la guerra fría en la vida americana durante los años cincuenta, la relatividad de la gloria y el éxito, la importancia de la primera infancia en el desarrollo de la personalidad, la distinción entre los resultados obtenidos gracias a los propios dones o mediante el trabajo; en resumen, si hiciera falta leer sólo un libro para entender nuestro siglo de cine, yo recomendaría *Mi autobiografía*.

Chaplin escribe: «Sin embargo, yo no he tenido que leer libros para saber que el gran tema de la vida es la lucha y el sufrimiento. Instintivamente, todas mis payasadas se apoyan en esto. Mi método para organizar la trama de una comedia era sencillo: consistía en sumergir mis personajes en dificultades y hacerles salir de ellas».

Ésta es la teoría de su arte, pero yo no dejaré de pensar que toda la obra de Chaplin es autobiográfica. Otros cineastas anteriores y posteriores a él han descrito el hambre, por ejemplo, pero, si él lo ha hecho mejor que ellos, es quizá porque ¡conocía mejor el tema! Contratado por la Keystone para rodar películas de persecución, Chaplin correría más y más rápido que sus compañeros, simplemente porque de ello dependía su vida.

Había crecido, tal como dice en sus memorias, «en las capas inferiores de la sociedad» (sólo un inglés puede utilizar esta expresión y de ahí la importancia de convertirse en *sir* Charles), y esto le había permitido crear este personaje de *tramp*, que hoy tildaríamos de «marginado». Sí, Chaplin fue el más marginado de los marginados, y esto hizo de él el más célebre de los hombres célebres. Hoy día, probablemente a causa de la trivialidad de los personajes que aparecen en la televisión, cuesta hacerse una idea de lo que fue la celebridad de Chaplin. En una foto de la *Illustration* de los años veinte, aparece de espaldas saludando desde un balcón del hotel Crillon a la multitud concentrada en la plaza de la Concordia para ser aclamado, sí, pero también para agradecerle su existencia: «Tenía la impresión de que todo el mundo me conocía, pero yo no conocía a nadie».

Todo es lucidez en la introspección que lleva a cabo en *Mi autobiografía*: «A pesar de que sólo fuera un advenedizo, se tomaban en serio mis opiniones». En cuanto al arte del actor, él da prioridad a lo que llama «el sentido de la orientación: saber dónde estás y lo que haces en cada momento».

Contrariamente a lo que se ha dicho a veces, Chaplin, por medio de sus fábulas tragicómicas, no ha predicado la resignación.

Al principio lanzó un mensaje que exaltaba la lucha individual:

Chariot, hombre desposeído entre los desposeídos, salía de la miseria mediante la astucia. Después, evidentemente, su fama le llevó a estudiar otros sistemas de lucha y a interrogarse sobre lo justo y lo injusto. ¡Y bastante que se lo reprocharon! En *MI autobiografía* también muestra una gran lucidez: «Entonces tuve la sensación de encontrarme en medio de una avalancha política.

»Empecé a poner en duda mis móviles: ¿en qué medida no había en mí el actor que me estimulaba y a la vez la reacción de un público presente? ¿Me habría lanzado a esta aventura donquijotesca si no hubiera rodado una película antinazi? ¿Era esto una sublimación de todas mis irritaciones y de toda mi hostilidad contra las películas sonoras? Creo que hubo un poco de todo esto, pero el elemento más fuerte era el odio y el desprecio que sentía por el sistema nazi».

En un famoso artículo, André Bazin aclaró magníficamente el secreto de este duelo Chaplin-Hitler: «Al haberle robado su bigote, Hitler se había entregado atado de pies y manos a Chariot». ¿Quién dudaría hoy que Chaplin tenía derecho a comprometer su popularidad universal en este combate y que hizo bien en hacer de él un deber mientras todo Hollywood se esforzaba en disuadirle de ello?

Cuando se trata de Charlie Chaplin, o de cualquier otra persona que haya hecho tanto bien a los demás, no se debe minimizar nada. Sí, Chaplin era el mejor mimo de su época; sí, tenía el don de hacer reír y hacer llorar, pero también tuvo la fuerza y el coraje de convertirse en su propio guionista, su propio director y su propio productor. Si necesitó más tiempo que otros cineastas para adaptarse al cine sonoro es porque él tenía la responsabilidad suplementaria de exponerse él mismo en la pantalla y porque el paso que debía hacer era inmenso, habiendo encontrado la forma perfecta de su expresión artística en el cine mudo. De este modo, es evidente que su película *Monsieur Verdoux*, en la que por primera vez abandona a Chariot, es un éxito prodigioso: la elaboración del guión, los diálogos, el ritmo, la actuación de todos sus compañeros; todo es genial en esta película de un nuevo genio.

Al escribir sobre Charlie Chaplin fue inevitable que la palabra *genio* empezara a tomar forma sobre el teclado de mi máquina de escribir. Veamos lo que dice el diccionario de Littré: «Aptitud especial que sobrepasa lo común».

Charlie Chaplin ha muerto. Creó hermosas películas y hermosos hijos. Así pues, larga y feliz vida a Géraldine, Joséphine, Victoria, Jane y los demás, y también toda nuestra gratitud y todo nuestro afecto a Oona, que proporcionó a Charles Chaplin una vejez feliz.

(*Le Monde*, 27 de diciembre de 1977)

Jean Cocteau: *Los niños terribles* en 1974

En el momento de su aparición, en 1950, la película de Cocteau-Melville fue totalmente distinta a lo que se estaba haciendo en el cine francés, pero *Los niños terribles* restituyó en la pantalla el encanto profundo, poderoso y cautivador de la novela que ilustraba fielmente y con la que todos los jóvenes de 1930 se habían identificado.

Es una muy buena idea sacar a la luz *Los niños terribles* [Les enfants terribles, 1950], hoy que el público joven está en complicidad de espíritu con el cine poético de los hijos de estos *Niños*, Jean-Luc Godard, Philippe Garrel, Carmelo Bene y algunos más.

Con el paso del tiempo sigo siendo un admirador de Nicole Stéphane, quien, por medio de su boca increíblemente golosa, profiere el papel de Elisabeth más que decirlo; también me gusta, en el papel de su hermano Paul, la gravedad macilenta de Édouard Dhermit, cuya actuación, tan ácidamente controvertida en su momento como la de Nora Grégor en *La regla del juego*, me conmueve tanto.

«Amar y ser amado, he aquí el ideal. Con tal que, por ejemplo, se trate de la misma persona. Lo contrario es muy frecuente». Con estas palabras, en *Le grand écart*, Jean Cocteau anunciaba seis años antes el tema profundo de *Los niños terribles*.

No es indispensable saber exactamente lo que corresponde a Melville y Cocteau en este concierto a cuatro manos en el que el rigor tranquilo de uno compensó la escritura nerviosa del otro. Estos dos artistas que admiramos fueron como carne y uña o, si se prefiere, como Bach y Vivaldi, y por esto la mejor novela de Jean Cocteau se ha convertido en la mejor película de Jean-Pierre Melville.

El drama de *Los niños terribles*, una de las pocas películas verdaderamente olfativas de la historia del cine —con el olor típico de las habitaciones de niños enfermos—, progresa y crece por momentos, como el trazo inquieto de una línea quebrada de un gráfico de temperatura. Esta poesía de hospital no pasará nunca de moda o, en cualquier caso, jóvenes y viejos continuaremos siendo capaces de coger las enfermedades del amor.

(1974)

Mi amigo Georges Delerue

Los directores de cine a menudo hablan de Georges Delerue; consideran que este antiguo alumno de Darius Milhaud es, de todos los músicos, el que más adora el teatro y el cine. Así pues, a su Grand Prix de Rome se unieron lógicamente el Oscar hollywoodiense y el César francés.

Es difícil describir una música mediante palabras, pero una vez haya dicho que Georges Delerue es un rubio-pelirrojo con los ojos azules, que es directo, expresivo y fraternal, sólo me faltará añadir, para su total información, que su música se parece a él y que él se parece a su música.

(1981)

Tay Garnett, el viejo marinero alegre

En la película de Fellini *Fellini, ocho y medio* [Otto e mezzo, 1963], el director, Guido, pide a un viejo tramoyista, antiguo marinero, que baile algunos pasos de claqué frente a él. Más que al mismo Guido, Tay Garnett se parecía al gracioso marinero. Estaba delgado y arrugado, y era muy alegre. Al Igual que Hitchcock, había debutado en el cine escribiendo rótulos para películas mudas. Como casi todos sus compañeros del cine mudo, era deportista, aviador, aventurero; al igual que ellos, era un Intelectual sin quererlo.

Su modestia le hacía utilizar la palabra *master* para referirse a los directores mencionados y, sin embargo, si tantos cineastas del mundo han colaborado con él sin poner dificultades es porque se sentían emocionados y orgullosos de ver que les conocía la persona que había rodado *Su hombre* [Her Man, 1930], *Viaje de ida* [Destination Unknown, 1932], *Siete pecadores* [Seven Sinners, 1940], *El cartero siempre llama dos veces* [The Postman Always Rings Twice, 1942] y *Fireball* [1950].

En Hollywood, donde todo el mundo es rico, Tay Garnett era el único cineasta pobre; había gastado su dinero con los amigos y las mujeres. Cuando Henri Langlois, en 1977, le hizo enviar un billete de avión para que asistiera al Festival de Tours, Tay Garnett aceptó sin sospechar que, al desembarcar en Roissy, le dirían que Langlois había muerto.

Durante esta estancia en Francia, también tuvo la oportunidad de retocar este libro, que siempre estaba completando como si no fuera capaz de separarse de él. Evidentemente, es un libro póstumo el que tienen en sus manos. Esta obra piadosa, que empezó a escribir a raíz de la muerte de John Ford, lógicamente sólo podía verse acabada al morir su autor, al morir Tay Garnett, uno de nuestros maestros.

(Prefacio del libro de Taylor Garnett, *Un siècle de cinéma*, Éditions Hatier, 1981)

El talento de Sacha Guitry

Cuando un hombre es desagradable y tiene mal humor, se dice que se ha levantado con el pie izquierdo. Al leer el teatro de Sacha Guitry, queda claro que este hombre se levantó con el pie derecho todos los días de su vida.

A diferencia de muchos célebres artistas del vodevil y a diferencia de la leyenda del payaso triste escondido bajo el maquillaje, Sacha Guitry no es un melancólico que nos quiere alegrar, sino que está contento y, desde el inicio de cada una de sus obras de teatro, nos transmite su alegría.

Sus obras de teatro no están «construidas en serie» y por eso se conservan extraordinariamente bien a través de los años.

Sus personajes no están pintados sino dibujados con un trazo rápido y seguro, no como caricaturas sino como buenos esbozos cariñosos y burlones al mismo tiempo.

El talento de Sacha Guitry alcanza su plenitud en los diálogos: el espectador tiene la impresión de estar oyendo una improvisación, algo que no ha sido escrito sino taquigrafiado y que quizá no se parecerá a la próxima representación.

Las protagonistas de Sacha Guitry mienten tanto como respiran, pero respiran amor. Los hombres que las cortejan aspiran constantemente al amor definitivo antes de acomodarse alegremente en el provisional.

Al contrario de todos los escritores que han dedicado sus mejores obras a sus madres, Sacha Guitry evoca cada vez la paternidad, y de ahí la fuerza alegre, cruel y sensible de *Mon père avait raison* [1936].

Envidio a los espectadores que van a asistir a esta representación, pero aún más a las acomodadoras del Théâtre Hébertot, que tendrán la oportunidad de escuchar cada tarde esta improvisación definitiva.

(Para *Mon père avait raison*, en el Théâtre Hébertot, mayo de 1978)

A propósito de *Sacha Guitry*, de Henri Jadoux

Henry Jadoux, el único de los tres albaceas designados por Sacha Guitry que sigue vivo, es demasiado púdico para mencionar los sentimientos que siente por el gran hombre, y sin embargo expresa el más profundo afecto a través de las trescientas páginas de este bello libro: *Sacha Guitry*, de Henry Jadoux.

Entre todas las obras que se han dedicado a Sacha Guitry tras su muerte, ésta es la que me parece más interesante porque describe minuciosamente los quince últimos años, que son los que las biografías tienden a tratar sólo por encima, ya que, Indudablemente, es más difícil describir el final de una existencia gloriosa, aun cuando la curva fatal, como en este caso, se viera contrapuesta con dos o tres éxitos indiscutibles.

Sacha, afligido por la Injusticia de la que fue víctima en el momento de la depuración, nos ofreció dos libros, *Quatre ans d'occupation* y *Soixante jours de prison*, cuya lectura siempre me ha provocado malestar. El lector oye el desgarrador alegato de un abogado que defiende torpemente su propia causa y piensa en las palabras del letrado Florlot, desanimado por los errores del también letrado Jaccoud: «Es la última vez que defiendo a un abogado». Si bien el humor está presente en los dos libros justificativos de Guitry, la risa se ahoga, la amargura domina, la inspiración de «Si no recuerdo mal» no asiste a la cita.

Henri Jadoux no actúa de abogado de Guitry porque, además, ya no hay más «procesos Guitry», o al menos eso espero. Henry Jadoux es un testigo, el mejor de los testigos, el único que podría escribir: «A partir de junio de 1942, le vi dos veces al día».

Al igual que el capitán Dreyfus, con el cual, tal como afirma Henri Jadoux, Sacha llega a compararse alguna vez, el preso defiende mal su «caso» y ningún Zola apunta en el horizonte. La comparación puede parecer abusiva, y efectivamente lo es —Drancy a finales de 1944 no es la île du Diable—, pero, no obstante, ¿qué pensar de un encarcelamiento —el de Sacha— tan arbitrario y sumiso a los caprichos de la historia que la justicia, desarmada ante un dossier vacío, llega a reclamar por medio de la prensa: «El distinguido juez de instrucción Angeras espera que se le envíen denuncias referentes al señor Sacha Guitry»? A pesar de esta invitación a la delación, el dossier Guitry continúa vacío, ¡y con razón! Sin embargo, si es cierto que ninguna voz se alza contra Sacha, tampoco nadie se manifiesta a su favor, y *monsieur*

Jadoux da una buena explicación a este espíritu de dimisión: «La gente había olvidado lo que era vivir democráticamente».

Antes de llegar a esta conclusión, *monsieur* Jadoux se sorprendió: «El silencio de algunas personas que habían sido perseguidas y que él (Sacha) había ayudado abiertamente todavía me asombra: ¿qué temían? Nada, sólo oponerse a la opinión aparente del momento».

El Guitry de después de la guerra no volverá a ser nunca más el mismo y esto también tiene una explicación. Como todos los actores, Sacha sólo podía actuar si se sentía querido, y yo añado: si él quería. Él era todo lo contrario de los políticos, quienes se sienten aguijoneados y estimulados por la competición, la competencia y el odio, del mismo modo en que el dopaje ayuda a los deportistas.

Los depuradores habían osado sospechar del patriotismo de un hombre que siempre había hablado de Francia como Albert Cohen de su madre.

Ignora si, entre los numerosos volúmenes sobre la Ocupación alemana en París, existen páginas que condenan a Guitry, pero estoy convencido de que después de leer el libro de Henri Jadoux, que es tan preciso y está tan bien argumentado, nadie más se atreverá a hablar de Sacha como de un colaboracionista, ni siquiera, por ejemplo, en nombre de su amor por el teatro. *Monsieur* Jadoux confirma que Guitry, en repetidas ocasiones, antes y después de la guerra, rechazó ir a Alemania, rechazó trabajar para la «Continental» o salir fiador de cualquier empresa colaboracionista.

Utilizó su considerable prestigio para hacer volver a presos, liberar a detenidos, evitar la deportación de judíos conocidos o desconocidos. Su fama le hacía intocable y le mantenía al frente de la escena pública, pero nunca se benefició de la admiración que suscitaba para obtener ninguna ventaja personal, moral o material.

¿Retrata Henri Jadoux a un hombre irreprochable? Desde luego que no, pero el biógrafo aprecia a su modelo, detesta la idea de un Guitry modificado, retocado, y lamenta la actitud de los amigos que se distanciaron de él en los malos momentos y que deseaban que Guitry hubiera sido «más esto y menos aquello». La única reserva que se repite a modo de *leitmotiv*, con la insistencia necesaria para la buena comprensión del personaje, consiste en mostrarnos hasta qué punto Guitry, que no se movía del palacete de la avenida Elysée-Reclus más que para salir a escena, estaba apartado de la realidad que le rodeaba. Para Sacha, el hombre es una criatura que se entrega

todas las tardes al teatro, como los primeros hombres se entregaban a la pesca o a la caza.

Al actuar todas las tardes durante cuarenta años, Guitry se organizó una doble vida que se convirtió en su *vida*, y se podría comparar este modo de existencia con el del hombre, escritor o no, que se obliga a escribir cada día su diario íntimo. Ambos ejemplos tienen que ver con una necesidad vital. Éste es precisamente el caso de Henri Jadoux, quien, discretamente, nos hace adivinar que la extraordinaria precisión de sus recuerdos se debe a que están reconstituidos a partir de apuntes tomados día tras día, a lo largo de su camino al lado del hombre que las casualidades de la edición hicieron que conociera en 1942. El amor por los buenos libros será el primer eslabón de la sólida y cariñosa cadena que les unirá hasta el final y más allá.

Testimonio de primera mano, al mismo tiempo sobrio y emotivo —y a menudo emotivo por su misma sobriedad—, el libro de Henry Jadoux está muy bien escrito. Ejerce sobre el lector una especie de fascinación que nace sin duda de su sumisión natural a la más francesa de las reglas dramáticas, la de las tres unidades. Un período: los quince últimos años de un artista; un lugar: la casa de Elysée-Reclus; una acción: los esfuerzos de un hombre, Sacha Guitry, por continuar siendo fiel a su vocación, fiel a sus amistades.

(Bulletin des Amis de Sacha Guitry)



No, la Nouvelle Vague no era «una pandilla de jóvenes ambiciosos que se dedicaban a apuñalar a sus antepasados para ocupar su lugar», sino todo lo contrario. Los jóvenes redactores de los *Cahiers* han rehabilitado a Abel Gance, Jean Cocteau, Jean Renoir, Robert Bresson y Max Ophuls, denigrados por las críticas de la gran prensa. Lo más difícil fue lograr que se reconociera a Marcel Pagnol y a Sacha Guitry como buenos directores, personalidades fuertes que se expresan mediante el cine.

¡Sacha Guitry! Cada vez que me siento cansado, a punto de perder los ánimos, de volcarme en la melancolía, la acritud o la amargura y la repugnante sombra de la renuncia viene a oscurecer lo que estoy haciendo, me basta con mirar la fotografía de Sacha Guitry hecha por Willy Rizzo para sentir que tengo alas, recuperar el buen humor, el ánimo y todo el coraje del mundo.

*Jean-Paul
Truffaut*

Alfred Hitchcock en 1980

La carrera de Alfred Hitchcock demuestra que un director de cine puede conocer el éxito y seguir siendo fiel a sí mismo, escoger sus propios temas, tratarlos a su manera, realizar su sueño y hacerse comprender por todos.

Alarma en el expreso [The Lady Vanishes, 1938], *Encadenados y La ventana indiscreta* [Rear Window, 1954], habrían bastado para asegurar la fama de cualquier director, y aun así, si añaden *Los treinta y nueve escalones* [The Thirty-nine Steps, 1935], *Rebeca* [Rebecca, 1940], *Sospecha* [Suspicion, 1941], *La sombra de una duda* [Shadow of a Doubt, 1942], *Extraños en un tren* [Strangers on a Train, 1951], *El hombre que sabía demasiado* [The Man who Knew too much, 1956], *Vértigo* [Vertigo, 1958], *Con la muerte en los talones* [North by Northwest, 1959], *Psicosis* [Psycho, 1961], *Los pájaros y Marnie, la ladrona* [Marnie, 1964], sólo habrán enumerado la cuarta parte de una filmografía brillantísima, la mejor y la más completa entre las de los directores que debutaron en los años veinte, es decir, con el cine mudo.

A diferencia de otros directores incuestionables como Chaplin, Lubitsch o John Ford, es evidente que Hitchcock no lanza un mensaje humanista, no nos hace *querer* a personajes *simpáticos* sumergidos en situaciones que los valorizan.

Los conceptos de simpatía y valorización sólo pueden ser familiares a quien se aprecia y se acepta tal como es y, en mi opinión, éste no es el caso de Hitchcock, para quien el cine ha sido un refugio. Lo que él pretende hacernos sentir es más bien inseguridad, miedo, alivio, a veces compasión. Un hombre ha cometido un asesinato; cómo lo van a descubrir es el tema de *La sombra de una duda*, *Pánico en la escena* [Stage Fright, 1950], *Crimen perfecto* [Dial M. for Murder, 1954], *Psicosis* o *Frenesí* [Frenzy, 1972].

Cómo un hombre inocente al que acusan de un crimen logrará demostrar su inocencia corresponde a *Los treinta y nueve escalones*, *Yo confieso* [I Confess, 1953], *Falso culpable* [The Wrong Man, 1957] y *Con la muerte en los talones...* Todas estas intrigas, tramadas y resueltas sin que nada de lo que representa la verdad social y política de nuestra época entre en juego, no habrían dejado una huella tan profunda en la historia del cine si no fuera por una puesta en escena decisiva y genial que no se contenta con intensificar su eficacia sino que, a fuerza de estilización, da a estas intrigas un significado

simbólico: el de una lucha entre el aspecto sagrado de la vida que se nos ha dado y el uso impuro que hacemos de ella.

En cuanto a la descripción de esta *puesta en escena* que hace a Hitchcock tan superior a la mayoría de los cineastas en ejercicio, digamos que, más que de un estilo, se trata de una *escritura*. Casi todos los realizadores de Hollywood ordenan las secuencias como si el plato de rodaje fuera un escenario de teatro. Los actores ocupan el decorado, se mueven, hablan, y la cámara les filma de cuerpo entero (éste es el plano general); después el director decide rodar varios planos cercanos y, finalmente, algunos primeros planos de diferentes actores, en los que cada frase del guión queda «cubierta», es decir, filmada y refilmada hasta dieciséis o veinte veces, bajo diferentes ángulos. Después, en la sala de montaje, el montador, durante tres o cuatro meses, reunirá todo este material esforzándose en darle ritmo, pero sin lograr, generalmente, despojarse de la parte teatral de la realización. Hitchcock, precisamente, llama a esta forma de cine-grabación, con un desprecio justificado, «fotografía de personas que hablan» y siempre se ha opuesto a ella, desde 1924, después de su primera película.

En el estilo literario de Hitchcock el *suspense* desempeña evidentemente un papel importante. El *suspense* no es, como a menudo se cree, la manipulación de un material violento, sino más exactamente la expansión de la duración, la amplificación de una espera, el aprovechamiento de todo lo que hace que el corazón nos lata un poco más fuerte, un poco más rápido. El *suspense* no se basa exclusivamente en elementos visuales, y películas como *Crimen perfecto* o *Pero ¿quién mató a Harry?* [The Trouble with Harry, 1955] son buenos ejemplos de «suspense de diálogo».

Lo que distingue el estilo de Alfred Hitchcock del de otros grandes cineastas de acción como Fritz Lang o Howard Hawks es el uso muy personal que hace de la lentitud y la rapidez, de la preparación y el fulgor, de la espera y la elipsis. A través del trabajo de Hitchcock nos damos cuenta de que el estilo de un cineasta se puede reconocer por la insistencia con la que se entretiene con un elemento del relato más que con otro. Podríamos describir este fenómeno mediante este eslogan: «Enséñame lo que filmas con más lentitud y te diré quién eres».

Hitchcock rechaza la *grabación* simplista de la acción y adopta una *escritura* que consiste en privilegiar a un personaje a través de cuyos ojos se verán las cosas (que nosotros, el público experimentaremos). A este personaje se le filmará constantemente de cara y en plano cercano, de manera que nosotros nos identificaremos con él. La cámara le precederá en cada uno de

sus movimientos manteniéndolo a la misma distancia en la imagen y, cuando descubra algo Inquietante, se entretendrá algunos segundos *de más* en su rostro para aumentar *nuestra* curiosidad. Cuando él tenga miedo, nosotros compartiremos su miedo, y cuando se sienta relajado, *nosotros* también lo estaremos, pero... ¡nunca antes del final de la película! En una escena complicada y sutil, *el punto de vista* puede cambiar, y en este caso nosotros trasladaremos nuestra participación afectiva de un personaje a otro, siendo lo esencial, para Hitchcock, que nosotros, el público, nos Incluyamos en su narración y que la acción nunca se estanque en el pantano de la objetividad documental ni en las arenas del reportaje desordenado, géneros a los que Hitchcock considera como los dos enemigos hereditarios del cine de ficción.

Desde el principio de su carrera, Hitchcock comprendió que si el periódico se lee con los ojos y la cabeza, una novela se lee con los ojos y el corazón palpitante, y que una película se debe ver del mismo modo en que se lee una novela. Esta técnica de la historia contada según un «punto de vista» ha sido utilizada por los novelistas desde Henry James y Marcel Proust, pero ha estado extraordinariamente desatendida por los cineastas, incluso por quienes coleccionaban Oscars. Mientras tanto, *Encadenados*, *La ventana indiscreta* o *Psicosis* entusiasmaban a los espectadores de todo el mundo, pero no recibían el menor reconocimiento por parte de la crítica ni de ningún jurado de cualquier festival. Afortunadamente imperturbable y seguro de controlar el instrumento de su arte, Hitchcock continuaba ofreciéndonos una obra casi maestra cada año. Como antiguo crítico, a veces he llegado a caer en el error típico de esta profesión que consiste en comparar la literatura con el cine, cuando el desarrollo de una película, que precisamente Orson Welles compara con una «cinta de sueños», nos invita más bien a hablar de la película en términos musicales. Yo creo que Federico Fellini también estaría de acuerdo con esta definición.

Hitchcock no pretende, pues, enseñarnos algo, instruirnos y cambiarnos, sino despertar nuestra curiosidad, conmovernos, cautivarnos, hacernos perder el aliento y sobre todo hacernos participar emotivamente en el relato que ha escogido. Desempeña el mismo papel que un director de orquesta que dirige a sus instrumentistas y hace *avanzar* la sinfonía, de la cual cada nota, cada acorde, cada suspiro, cada silencio está previsto en la partitura.

Los jóvenes directores que han empezado hace cinco o seis años, mucho más dotados que sus predecesores contratados al principio del cine sonoro, en los años treinta, han entendido esta forma de escritura y más o menos han logrado adoptarla; los nuevos cineastas americanos son casi todos hijos de

Hitchcock, pero, tras su gusto por un uso dramático de la cámara, nos damos cuenta de que les falta algo que es esencial en el cine de Hitchcock: la sensibilidad, el miedo, la emotividad, la percepción íntima y profunda de los sentimientos que se filman. Los jóvenes discípulos de Hitchcock pueden llegar a igualar el episodio de *Con la muerte en los talones* durante el cual una avioneta desciende en picado sobre Cary Grant, que corre a refugiarse en un campo de maíz, pero no son capaces de filmar la inquietud de Claude Rains cuando, en *Encadenados*, pide auxilio a su madre en plena noche: «¡Mamá, me he casado con una espía americana!». Pueden copiar la escena del concierto en el Albert Hall de *El hombre que sabía demasiado*, pero no pueden inventar los movimientos de hombros de Joan Fontaine en *Rebeca*, que se echa atrás cada vez que entra *madame* Danvers.

No pueden mostrar la humildad del sacristán de *Yo confieso* cuando suplica a su mujer, Alma, que no denuncie su crimen, ni la violencia de Joseph Cotten en *La sombra de una duda*, que no puede evitar en plena cena familiar describir el mundo como una pocilga, ni la obsesión de Sean Connery por entrar en la vida privada de *Marnie*, ni los esfuerzos dolorosos de James Stewart en *Vértigo* para hacer que Kim Novak se parezca a Grace Kelly.

Todo se aprende, pero no todo se adquiere, y si bien los discípulos pueden pretender, algún día, llegar a igualar la virtuosidad del maestro, siempre les faltará la emotividad del artista. A pesar de que su estado de salud no le permita rodar su quincuagésimocuarta película, Alfred Hitchcock continúa siendo todavía hoy, en 1980, no sólo el hombre que sabe más, sino también el cineasta que más nos conmueve.

(Retrospectiva Alfred Hitchcock, Roma, enero de 1980)



F. Truffaut entre Valentina Cortese y Lillian Gish, en la presentación en Nueva York de *La noche americana* en 1973. (Foto: Stéphanie Rancou.) Alfred Hitchcock entregando el premio a la mejor película extranjera a F. Truffaut por *La noche americana* (esta película recibió también el Oscar a la mejor película extranjera). (Foto Les Films du Carrosse.)

Pierre Kast, sencillo como un sueño: *Le soleil en face*

Desde *Le bel âge* [1960] hasta *Les vacances portugaises* [1963], desde *La morte saison des amours* [1960] hasta *Le soleil en face* [1979], se puede decir que los productores de las películas de Pierre Kast se han enriquecido, que se han enriquecido de corazón y espíritu, puesto que estas películas sólo tratan del amor. Sus personajes no se lo juegan todo a una carta, sino que se sienten capaces de querer simultáneamente a varias personas y, como todos tienen en común que son extremadamente civilizados (el mundo de Kast es el anti *¿Quién teme a Virginia Woolf?*), pasan la primera mitad de su tiempo enamorándose y la segunda buscando soluciones para no sufrir ni hacer sufrir.

Le soleil en face sigue el camino del sufrimiento retorcido, pero llega hasta el final. «¿Quién hay detrás de la empalizada?», preguntaba un personaje de *El salario del miedo* [*Le salaire de la peur*, 1955] antes de descubrir, al final del trayecto: «No hay nada detrás de la empalizada». Creo recordar que a Pierre Kast le gustaba mucho esta película y había citado estas frases en un artículo. En cualquier caso, en *Le soleil en face* nos ofrece una buena descripción de la empalizada.

A principios de los años cincuenta, se citaba frecuentemente esta frase de André Gide: «Que cada uno siga su camino con tal que sea cuesta arriba». *Le soleil en face*, por su mezcla de tolerancia y de rigor, me ha traído este lema a la cabeza y, además, por la forma en que está contada, toda la película me hace pensar en los relatos de Gide, los que se sitúan entre la noticia y la novela, los mejores.

Cualquier vida lleva en sí misma la suma de sus injusticias y sin duda tiene más valor luchar contra ellas que conformarse, pero existe una contra la cual no se puede hacer nada, la injusticia de base, es decir, la no cronología de la muerte que hace desaparecer a niños antes que a sus padres. Como Pierre Kast vivió bajo la influencia de la amistad y sufrió la desaparición prematura de Jean Grémillon, Boris Vian y Roger Vailland, tuvo la idea, junto con Alain Apteckman, de llevar a cabo este *Le soleil en face* en el que se asiste a las últimas semanas de un hombre que amaba más a la vida que a sí mismo.

Esta historia, en la que la religión no interviene, será básicamente un ritual. El protagonista de la película, Marat, interpretado por Jean-Pierre Cassel, se había inventado un ritual de vida. Sólo tendrá que darle una extensión fina y discreta para convertirlo en un ritual de muerte, una

ceremonia inmersa en una verdadera calma, no una calma terrible, sino una verdadera calma, simplemente.

Quien dice ritual dice puesta en escena y, entre las pocas películas de este tipo —me refiero a las películas en las que la organización de los gestos, desplazamientos y silencios está regida por la naturaleza misma del tema escogido—, existe una segunda película que se superpone a la primera como un calco sobre una litografía. Este segundo tema es precisamente la puesta en escena, la puesta en escena de su vida, la puesta en escena de su muerte, la tentación absurda que tenemos de controlar los acontecimientos que, en realidad, nos superan.

Pierre Kast se expresa con claridad y lógica. Si a veces se le ha reprochado el presentarnos a personajes intelectuales ha sido sin razón, porque nadie ha salido nunca de una película de Pierre Kast diciendo: «No he entendido nada». Sus películas no son raras porque sean inteligentes, son raras porque son inteligibles. Este cineasta, que es también escritor, nunca ha recurrido a la inefabilidad o a la incomunicabilidad. Sus películas sentimentales, que se presentan de forma modesta, ni como vulgares vodeviles ni como sombríos dramas metafísicos, se pueden clasificar como «comedias dramáticas».

Le soleil en face es, pues, una comedia dramática en la que Jean-Pierre Cassel encuentra su mejor papel tras sus inicios con De Broca, y lo mismo sucede con Stéphane Audran desde sus inicios con Chabrol. Entre las caras nuevas, destaca la de una joven actriz que empieza bien y que, en mi opinión, durará: Béatrice Bruno.

Indudablemente, *Le soleil en face* tendrá una reputación excelente, pero las críticas quizá hablen de ella como de una película fuera de lo común, que se aparta de la moda, y yo me pregunto si sólo se puede entender así. Las que están de moda son las películas de aventuras; ahora bien, aquí nos encontramos ante las últimas aventuras de un hombre que no ha escatimado los latidos de su corazón. También están de moda las películas interplanetarias; ahora bien, el mismo Marat podría murmurar, al irse: «¡Ah, me acordaré durante mucho tiempo de este planeta!».

Le soleil en face es una película que se ha de ver; incluso se ha de mirar fijamente.

(*Le Matin*, 16 de enero de 1980)

Así vivía Henri Langlois

Al igual que la obra de Alexandre Dumas dedicada al gran actor inglés Kean, el libro de Richard Roud se podría titular: «Henri Langlois, desorden y talento».

Algunos meses después de la muerte del fundador de la Cinémathèque francesa, un cinéfilo de San Francisco me decía: «Verdaderamente, los franceses no tienen el don de la biografía; si Henri Langlois fuese americano, ya habría tres libros sobre él en los escaparates de las librerías».

Este comentario vale tanto para la literatura como para el cine. Si alguien quiere conocer la vida de Marcel Proust, tiene que leer su biografía redactada por el inglés George D. Painter; para saber quién era Cocteau, tiene que acudir a la obra del americano Francis Steegmuller.

Los escritores franceses, que demasiadas veces proceden de la enseñanza y rara vez del periodismo, prefieren publicar tesis mediante las cuales podrán ascender en la jerarquía universitaria antes que entregarse a indagaciones factuales con vistas a reconstituir una vida. Sin embargo, nada envejece más rápidamente que las obras teóricas sobre el arte, probablemente porque se basan en métodos elaborados a partir de ideologías que se suceden, se contradicen y se eliminan del mismo modo en que se dice que un clavo quita a otro. A causa de esto, su interés es efímero, casi tan temporal como la moda de alta costura que hace que los vestidos largos y los cortos se sucedan.

Por esta razón, todos los que han conocido a Henri Langlois, los que le han querido o discutido, estarán agradecidos a Richard Roud por haber hecho de investigador y no de profesor y haberse puesto en el lugar de Sam Spade (o de Philip Marlowe) y no en el de Albert Thibaudet para hacer revivir a un hombre tan pintoresco y contradictorio como un personaje de Dickens, un hombre que difícilmente ofrecía su amistad y que podía retirarla por un capricho, una sospecha o una «intuición».

En *Mister Arkadin* [Confidential Report, 1955], el personaje interpretado por Orson Welles, el de Gregory Arkadin, cuenta un sueño que ha tenido; deambulando por un cementerio, se da cuenta de que en las lápidas sepulcrales aparecen fechas muy próximas: 1919-1925, o bien 1907-1913. Entonces pregunta al vigilante del cementerio: «¿La gente se muere tan joven en este país?». Y el vigilante le contesta: «No, estas fechas inscritas sólo indican el tiempo que ha durado una amistad».

En efecto, incluso cuando una amistad ha sido duradera y no se ha visto traicionada, sólo escoltamos a los que queremos durante un período de su vida, durante un tramo de su camino. A veces las biografías nos dicen tanto de nosotros mismos como de la persona de que son objeto; de este modo, su lectura nos apasiona cada vez más a medida que nos hacemos mayores. Diez años después de la muerte de André Bazin, a sus cuarenta años, he tenido que leer la biografía que le ha dedicado Dudley Andrew para ser consciente de lo que fueron los treinta primeros años de su vida.

Gracias a Richard Roud, que para muchos cineastas europeos y para mí representa *el amigo americano*, a pesar de que su amigo Langlois se empeñaba en fingir que creía que era británico, se levanta un velo, qué digo un velo, una espesa cortina de gran misterio, para revelarnos al fundador de la Cinémathèque francesa, un hombre al mismo tiempo natural y extravagante, un hombre fabuloso, un hombre maniático, un hombre movido por una idea fija, un hombre obsesionado.

Como todos los hombres «obsesionados», Henri Langlois dividía el mundo, a las personas, los acontecimientos en dos bloques: 1) lo que es bueno para la Cinémathèque; 2) lo que no es bueno para la Cinémathèque. Aunque alguien le conociera desde hacía diez años, no perdía el tiempo preguntándole por su salud o su familia, porque las mismas nociones de salud y de familia sólo se podían referir a la salud de la Cinémathèque y a la familia de la Cinémathèque. Esto no le impedía ser cordial siempre que el interlocutor aceptara subirse en marcha al tren de su conversación, que era más bien un monólogo que giraba alrededor de un complot sobre el cual no le importaba que el otro ignorara las circunstancias. Por ejemplo: «—Buenos días, Henri, ¿qué tal te va? —Muy mal. La rue de Valois quiere anular la asamblea del 17 de marzo a causa de las procuraciones, pero yo he contestado al inspector Pasquet que, si el ministerio hacía caso omiso de las resoluciones del 23 de julio, yo cerraría la rue de Courcelles y convocaría a los miembros de la subcomisión para leerles el informe Novak de la FIAF que sigue a la resolución 35 bis del Manifiesto de Locarno, y después he encargado a Viktor que le diga a Bascafe que el 11 de marzo no me harán lo del 29 de abril».

Nos habíamos acostumbrado a escuchar sin entender nada, a no hacer preguntas, como quien, sin saber nada de solfeo, observa una partitura musical, y habíamos cogido simpatía a esta locuacidad paranoica y a estas caras de conspirador; hacíamos broma entre nosotros hasta el momento en que, en febrero de 1968, resultó que todo era cierto.

1968. Desde hacía diez años, Francia estaba gobernada por un viejo autoritario y anacrónico. Esta situación, que parecía natural a quienes habían aceptado o vivido el régimen del mariscal Pétain, era insostenible para los jóvenes franceses nacidos después de la guerra. En la Francia del general De Gaulle, se habían de tener veintiún años para poder votar, mientras que el país se americanizaba y un joven cantante de diecinueve años, Johnny Hallyday, era una gloria nacional antes de cumplir su servicio militar.

Fue necesario que el gobierno de De Gaulle la tomara con Henri Langlois e intentara echarlo de la Cinémathèque que él mismo había creado para que se levantara el viento de la desobediencia y las calles de París se llenaran de contestatarios. Si se mira hacia atrás, parece evidente que las manifestaciones a favor de Langlois fueron, respecto a los acontecimientos de mayo de 1968, lo mismo que el tráiler respecto a la gran película que éste anuncia.

De este modo, tras la primera manifestación del 15 de febrero de 1968, que concentró exclusivamente a los «niños de la Cinémathèque», se vio cómo, en las manifestaciones siguientes, aumentaba el número de caras desconocidas en las masas contestatarias; se trataba de estudiantes maoístas o anarquistas, algunos de los cuales se harían famosos. Sus líderes se mezclaban con nosotros, observaban y eventualmente criticaban nuestro *amateurismo* político. Recuerdo a Daniel Cohn-Bendit subido a un farol de la rue de Courcelles, reprochándonos el haber dispersado prematuramente una sentada, mientras uno de nuestros «camaradas», que había escupido a la cara a un CRS, se encontraba retenido en una furgoneta de la policía.

Efectivamente, el asunto de la Cinémathèque nos convertía en militantes, pero no forzosamente políticos. Las protestas contra la desposesión de Langlois llegaban de todos los rincones del mundo y no me extrañé cuando, una mañana, recibí una llamada telefónica desde Londres. Al otro lado del hilo Vanessa Redgrave me invitaba el domingo siguiente a una manifestación masiva que atravesaría Londres. Enseguida dije que sí. La bella actriz añadió: «La comitiva se pondrá en marcha a las once en Hyde Park. Hemos decidido que cada uno de nosotros llevará un pañuelo en la frente». Yo la interrumpí: «—Es una idea curiosa; me pregunto qué pensará Langlois. —¿Quién habla de Langlois? Yo le estoy invitando a una manifestación contra la guerra del Vietnam». Como ya habrán adivinado, me pareció que esta causa no merecía un viaje de ida y vuelta Paris-Londres en el mismo día, de modo que decliné la invitación y me sumergí de nuevo en las actividades del «Comité de Defensa de la Cinémathèque».

Langlois no era más político que nosotros y, mientras los CRS zurraban la badana a los «niños de la Cinémathèque» en las calles de París, Henri, en su apartamento de la calle Gazan, pasaba el tiempo haciendo solitarios, o hacía que le llevaran ante una vidente, que según él eran las únicas que podían predecir cuál sería el destino de la Cinémathèque.

No obstante, sería erróneo creer que Langlois vivió la situación pasivamente. Si había alguien más decidido que él a no ceder era Mary Meerson, que le animaba a ser intransigente. Ésta había visto acercarse la tormenta desde hacía mucho tiempo: había adivinado los trapicheos de quienes envidiaban a Langlois y codiciaban la Cinémathèque, y sus profecías se habían más que cumplido. Si bien Langlois tuvo la destreza diabólica de guardar silencio absoluto durante todo este período, evitando toda declaración a la prensa y todo trámite oficial, él sabía manejar e inspirar perfectamente al grupo de fieles que se había puesto a su disposición espontáneamente por medio de la asociación que nosotros enseguida habíamos creado bajo el nombre de «Comité de Defensa de la Cinémathèque francesa». Por otro lado, a veces su maquiavelismo le hacía construir tinglados frágiles. Por ejemplo, como sus principales problemas se debían al rigor quisquilloso del Ministerio de Finanzas, Langlois pensó que era muy hábil hacer entrar, en el consejo de administración de la Cinémathèque, a una Señora encantadora, excéntrica, traductora de Goldoni y cuñada del ministro de Finanzas, Michel Debré. Ahora bien, Henri Langlois se olvidó de comprobar la relación entre el ministro y su cuñada, aunque durante las deliberaciones del Consejo, cuando alguien decía: «Todos nuestros problemas se deben a Michel Debré», dirigíamos nuestras miradas hacia Denise Le Maresquier, quién siempre contestaba: «De todas formas, mi cuñado nunca ha tenido ni idea de finanzas»:

La lucha se llevaba a cabo desde todos los frentes: en la calle, en las oficinas, por teléfono. Saturábamos los periódicos —que al principio apoyaban nuestra causa pero que después se sintieron cada vez más intimidados por el gobierno— con nuestros artículos y nuestros comunicados. Varios centenares de realizadores, desde Chaplin hasta Kurosawa, desde Satyajit Ray hasta Rossellini, enviaron a los *Cahiers du cinéma*, muy activos durante esta lucha, telegramas en los que amenazaban con retirar sus películas de una *cinémathèque* privada de Langlois. Finalmente, tal y como muy bien explica Richard Roud, el gobierno se vio obligado a ceder, no sólo bajo la presión de los cinéfilos, sino también gracias a la acción secreta y eficaz de hombres poderosos, a la cabeza de los cuales cabe citar a Jean Riboud,

presidente de la sociedad internacional Schlumberger y amigo de las artes. Una vez que Langlois se hubo reintegrado, cada uno de nosotros pudo por fin dormir bien y volver a sus tareas.

Todos guardamos un cariñoso recuerdo de este período de dedicación a una causa, de sacrificios personales y de la ausencia de dudas que caracteriza el compromiso cuando es pasional. Para ser completamente sincero, yo diría que a veces debimos parecer perentorios, odiosos y ligeramente terroristas, puesto que la militancia, conscientemente o no, comporta a menudo una buena dosis de mala fe. Así pues, sólo a *posteriori* he comprendido que los adversarios de Langlois debieron tener cierto valor para mantener y expresar su posición durante este período. No me refiero a los que conspiraron para quitarle el puesto —o ocupar un puesto— sino a una minoría de cineastas, historiadores o coleccionistas que creían que los defectos de Langlois prevalecían sobre sus cualidades y que en lo sucesivo haría falta más rigor para conservar las películas. Éste era, por ejemplo, el punto de vista del excelente director de cine Roger Leenhardt.

A pesar de este punto negro, la batalla de la Cinémathèque también fue importante porque representó el primer —y probablemente último— reencuentro de los jóvenes entusiastas que, diez años antes, en un ambiente de compañerismo bastante excepcional, habían dado origen a la Nouvelle Vague. Junto a la Nouvelle Vague, reconciliados con ella, se adhirieron igualmente a la causa directores de cine de las generaciones precedentes como Jean Renoir, Marcel Carné o Henri-Georges Clouzot, ya que, en este combate, el cine francés presentaba un frente unido contra el adversario, el Ministerio de Finanzas y el Ministerio de Cultura.

Lo que llamamos, pues, «el asunto de la Cinémathèque», estos tres meses de crisis a principios de 1968, justificarían un libro entero, pero el largo capítulo que le dedica Richard Roud es absolutamente exacto.

Si bien en mayo de 1968 parecía que Francia se había convertido en un *ring* sobre el que se enfrentaban el general De Gaulle y el anarquista Daniel Cohn-Bendit, tres meses antes parecía que el combate se libraba entre De Gaulle y Langlois. Y, no obstante, no me parece exagerado establecer una comparación entre estos dos hombres.

Del mismo modo en que el general se identificaba íntimamente con Francia, Langlois se identificaba íntimamente con la Cinémathèque. El sentimiento de su propia importancia había llevado a De Gaulle a enfrentarse con Churchill, Roosevelt, Stalin, mientras que Langlois, por las mismas razones, había creado situaciones conflictivas con dirigentes de las otras

cinémathèques. Al autoexcluirse de la poderosa FIAF, Langlois imitaba a De Gaulle cuando salió de la OTAN o cuando trataba a la ONU de «trasto». Al igual que De Gaulle, Langlois sólo aceptaba como amigos o colaboradores a los «incondicionales». Anticomunista, antiolecionista, antisocialista, Langlois no era nada *gaullista* sino profundamente *gaulliano* en su estilo.

La crisis de la Cinémathèque nació de la hostilidad que algunos funcionarios mostraban a la persona de Langlois. Detrás de esta hosquedad se esconde un odio vergonzoso hacia la poesía o, más exactamente, un odio hacia un comportamiento poético en el seno de una institución cuya administración crece desmesuradamente. Henri Langlois no era un *film-maker* sino un *screening-maker*. Comprar, intercambiar, robar, salvar películas no puede ser una profesión sino el ejercicio de una pasión. Langlois quizá ha sido el más dotado de los aficionados al cine. Yo no sé si, en el fondo, Langlois, que dedicó toda su vida a las películas, lamentaba no haber realizado él mismo alguna, pero estoy convencido de que ningún cineasta, con o sin talento, habría podido crear, impulsar la Cinémathèque, ya que un artista, aunque sea muy abierto, muy curioso, muy tolerante y bueno, no puede entender ni admitir realmente el trabajo de sus compañeros.

Al oponerse al uso de los puntos suspensivos en la literatura,

Proust condenaba por adelantado la obra de quien sería su único rival del siglo XX, Louis-Ferdinand Céline. En el cine francés de antes de la guerra, todos los directores que valían, desde Renoir hasta Buñuel, se reían sarcásticamente del lirismo y la afectación de Abel Gance. A principios de los años treinta, René Clair sólo sentía desprecio por Marcel Pagnol, del mismo modo que más tarde Orson Welles lo sintió por Rossellini. En las obras de sus compañeros procedentes del cine sonoro, Hitchcock sólo veía «fotografías de personas que hablan» y, cuando más tarde, Bresson rodó su propia *Le procès de Jeanne D'Arc* [1963], y se le pidió su opinión sobre la versión de Carl Dreyer, éste dijo: «Ante todo me ha parecido un festival de muñecas».

No pongo estos ejemplos como algo excepcional o escandaloso, sino como algo habitual y lógico. Sólo los aficionados de un arte pueden emocionarse con todo o gozar de todo el despliegue del abanico. Cuando de cinéfilo se pasa a cineasta, la multitud de problemas específicos por resolver nos hace olvidar nuestras admiraciones y nos fuerza a crear todo tipo de leyes no escritas, personales, que pronto se harán tan apremiantes que nos harán perder toda frescura ante el trabajo de nuestros compañeros que han forjado otras leyes y las obedecen.

Por esta razón, contrariamente a lo que se cree, no es deseable la presencia de un cineasta en el interior de un jurado, de una comisión de selección y menos aún al frente de un festival o de una *cinémathèque*. Si, a pesar de su fantasía, Langlois ha sido el mejor «cinematecaro», se debe a que, desde sus inicios como coleccionista, rechazó escoger, seleccionar, y decidió que cualquier fragmento de película impresionado debía ser conservado, precisamente para preservarlo de los caprichos de juicios sujetos a modas de la época. Richard Roud expresa bien este punto cuando nos describe a Langlois defendiendo, en contra de los cineastas contemporáneos, las películas de Louis Feuillade y, más próximas a nosotros, las de Howard Hawks, desdeñadas por los intelectuales americanos. Langlois amaba el cine sensualmente.

Cuando un viejo amigo o colaborador de Langlois dejaba de darle su apoyo «incondicional», Henri, incapaz de aceptar el menor matiz en una amistad o una colaboración, le clasificaba enseguida entre sus enemigos, mientras continuaba hablando de él sin odio y daba casi siempre la misma explicación: «Esta desavenencia es del todo normal; X siempre me ha visto como a un padre y ahora siente la necesidad de matar al padre». Langlois debió hablar de mí en estos mismos términos cuando, en 1973, dimité pacíficamente del Consejo de Administración de la Cinémathèque. La decepción que me llevé por el cambio que experimentó la Cinémathèque después de 1968 no afectó a la amistad que sentía por Langlois y por esto me entristeció ver cómo se enfriaba nuestra relación al mismo tiempo que su salud se deterioraba.

Un motivo feliz me permitió ver a Henri por última vez en un ambiente relajado y amistoso. Las sobrinas de Lotte Eisner, para celebrar el ochenta aniversario de su encantadora tía, daban una *party* una tarde del verano de 1976 en Neuilly. La mayor parte de los parisinos estaba de vacaciones; sólo acudimos los más íntimos. Hacía un tiempo espléndido y las ventanas abiertas daban a los más bellos árboles del *bois de Boulogne*. Las sobrinas estaban muy amables, Pierre Prévert desplegaba sus chistes, Lotte Eisner irradiaba alegría, comíamos pastas, bebíamos *champagne*. Más jadeante que nunca, Langlois ya no hablaba únicamente de la Cinémathèque sino de su propia salud, que aún preocupaba más a sus allegados; un dentista quería arrancarle todos los dientes, un internista quería que le ingresaran, un cirujano hablaba de una operación; Langlois descartaba todas las sugerencias y hablaba de los médicos como antiguamente de los inspectores de Estado, lo cual provocaba sonrisas y risas.

Por primera vez, una reunión indirectamente relacionada con la Cinémathèque se llevaba a cabo en un ambiente alegre y distendido; ningún complot, ningún recelo, ninguna sospecha, solamente la celebración conmovedora del cumpleaños de un ángel, porque Lotte Eisner era el ángel de la Cinémathèque, del mismo modo en que Mary Meerson era su Beatriz.

Henri era dieciocho años más joven que Lotte Eisner, pero iba a desaparecer seis meses más tarde. ¿Muerte por enfermedad o por tristeza? Yo soy partidario de la segunda hipótesis; Langlois murió, su corazón fue lastimado por un sentimiento de impotencia: lo que un solo hombre ha creado, luego no lo puede conservar.

(Prefacio del libro de Richard Roud,
L'Homme de la Cinémathèque,
Éditions Belfond, octubre de 1982)

Claude Miller: entre cómplices

A mí me encanta la primera película de Claude Miller. *La meilleur façon de marcher* [1975] tiene como tema la persecución que ejerce un monitor de unas colonias de verano sobre uno de sus compañeros después de haberle sorprendido en una situación escabrosa y secreta. Es una película clara y simple, de una gran violencia Interior, la única que me afecta. Durante noventa minutos, vemos cómo aumenta la tensión entre dos personajes de los cuales uno se cree sencillo y el otro se considera complicado. El espectador se identifica forzosamente con uno de los dos personajes y reconoce al otro por habérselo encontrado en algún momento de su vida.

Si aceptamos la idea de que todo narrador de una historia se encuentra ante la alternativa de tratar una situación complicada en la que Intervienen personajes sencillos o introducir personajes complicados en una situación sencilla, apreciaremos el valor de la proeza de Claude Miller: presentarnos a personajes complicados en una situación complicada. Hace falta remontarse al Chabrol de *Los primos* [Les cousins, 1959], al Losey de *El sirviente* [The Servant, 1963] o al Polanski de *El cuchillo en el agua* [Noz W Wodzie, 1962] para encontrar una combinación tan buena entre tres modos de narración utilizados al mismo tiempo: la fábula, la historia psicológica y el relato autobiográfico.

La segunda cualidad de la película es su homogeneidad narrativa y visual. Al principio de la Nouvelle Vague, para luchar contra la afectación del cine de la época, nos parecía que la variedad era un valor; estábamos a favor de la digresión, de las bromas particulares, de las canciones; alternábamos escenas en directo y escenas dobladas, tomas fijas y otras con cámara en mano; en nuestras películas había lugar para todo. Cabe decir que en esta época el cine tenía el monopolio de las imágenes móviles y que las imágenes móviles eran mágicas a priori, sobre todo en blanco y negro. La invasión de la televisión y la generalización del color modificaron nuestra percepción. Pocas películas en blanco y negro eran feas, pocas películas en color no lo son. En una noche de tele, nuestros ojos se hartan de tanta variedad: emisiones reales, documentales, de ficción y, si se mira durante tres horas seguidas, la televisión nos produce casi un sueño hipnótico.

No creo que sea fortuita la aprobación creciente del público por los cineastas sobrios como Ingmar Bergman o Eric Rohmer, quienes no temen lo

monolítico, lo lineal, quienes dan la espalda a la noción de variedad y, para cautivar más, optan por tratar insistentemente el mismo problema durante una hora y media. Al ver sus películas íntimas y tercas, nos sentimos seducidos, absorbidos, fascinados por la unidad del tema, el tono y el estilo.

La meilleure façon de marcher pertenece a esta misma familia; no encontrarán en ella una escena, un plano, que no esté directamente relacionado con el tema y, no obstante, los personajes están llenos de vida, nos parecen reales en su particularidad y además evocan los tipos humanos que todos hemos encontrado, si no en unas colonias de verano, al menos en el ejército.

Tercer punto fuerte: la actuación de los actores. Gracias a ellos,

La meilleure façon de marcher, excelente guión abstracto, se ha convertido en una excelente película concreta: Patrick Dewaere, sorprendente y convincente del principio al fin, domina la distribución, pero no olvidemos que interpreta el papel principal; Patrick Bouchitey, Christine Pascal, Claude Piéplu, Michel Blanc, Marc Chapiteau y Michel Such no actúan con menos inteligencia y refinamiento. ¡Qué cuadrilla y qué equipo! Como futbolistas, les puedo asegurar que son más bien irrisorios, pero son todos unos actores admirables; cada uno interpreta la misma película en esta película; la complicidad es total.

Claude Miller, hasta hace algunos meses era todavía el más cinéfilo de los directores de producción. Cada semana, a veces a diez kilómetros de París, señalaba en el *Pariscope*, que recibía por avión, las películas que habría ido a ver ¡si no se encontrara rodando en exteriores!

Hoy, algunos hemos perdido a nuestro mejor director de producción, pero el cine francés ha ganado un buen director.

(*Le Point* n.º 180,1 de marzo de 1976)

Jean Renoir: La gran ilusión

La gran ilusión [La grande illusion, 1937] es una de las películas más célebres del mundo, una de las que más gustan; su éxito fue inmediato desde 1937 y, sin embargo, fue una de las que más le costó rodar a Jean Renoir, tal como explica en sus memorias *Ma vie et mes films*: «Todo lo que tuve que hacer para encontrar los fondos necesarios para *La gran ilusión* podría ser el tema de una película. Cargué con el manuscrito durante tres años, visitando los despachos de todos los productores franceses o extranjeros, convencionales o vanguardistas. Sin la intervención de Jean Gabin, ninguno de ellos se hubiese arriesgado. Él me acompañó a hacer muchas gestiones. Fue él quien finalmente encontró un financiador que, impresionado por la sólida confianza de Jean Gabin, aceptó producir esta película».

Si *La gran ilusión* no es una película autobiográfica, sus orígenes sí que son, porque Jean Renoir, que había sido herido en 1915 cuando era cazador en los Alpes, tuvo que incorporarse después a una escuadrilla de observación. Perseguido en pleno vuelo durante una misión por un avión alemán, el viejo aparato Caudron pilotado por Jean Renoir fue salvado *in extremis* gracias a la intervención de un avión de caza francés a cuyo mando se encontraba el suboficial Pinsard. Dieciocho años más tarde, Jean Renoir estaba en Martigues rodando *Toni* [Toni, 1934], cuando por casualidad se encontró con su salvador. Como el estrépito causado por el cercano campo de aviación perjudicaba las tomas de sonido en el rodaje de la película *Toni*, Jean Renoir se dirigió a las autoridades militares y se reencontró, de este modo, con el antiguo suboficial convertido en general Pinsard: «Tomamos por costumbre cenar juntos cada vez que estábamos libres. Durante estas reuniones, él me contaba sus aventuras de guerra. Lo habían batido siete veces los alemanes y las siete veces se las había arreglado para aterrizar sano y salvo. Las siete veces había logrado escapar. La historia de sus evasiones me pareció un buen trampolín para una película de aventuras. Tomé nota de los detalles que me parecieron más típicos y guardé estas hojas en mis cartapacios, con la intención de hacer una película».

Después, Jean Renoir pidió a Charles Spaak que le ayudara a establecer un primer contacto respecto a lo que sería *La gran ilusión*, pero, como no le gustaba estar inactivo, primero rodó *Le Crime de Monsieur Lange* [1935], *La Vie est à nous*, [1936], *Una partida de campo* y *Los bajos fondos* [Les bas-

fonds, 1936], que representa su primera colaboración con Jean Gabin, colaboración importante teniendo en cuenta que a ella le seguirán *La gran ilusión*, *La bestia humana* [La bête humaine, 1938] y *French Cancan* [French Cancan, 1954],

Mucha gente se pregunta por el significado del título *La gran ilusión* que Renoir dio a su película después de haberla rodado y, sin embargo, basta con oír las últimas frases del guión, cuando Maréchal (Jean Gabin) y Rosenthal (Marcel Dalio) se separan en la nieve en la frontera suiza:

«Maréchal: —A ver si acabamos con esta mierda de guerra... y a ver si es la última.

Rosenthal: —¡Ah, no te hagas ilusiones!».

La gran ilusión es, pues, que esta guerra sea la última, pero es también la ilusión de la vida, la ilusión que cada uno tiene sobre el papel que desempeña en el mundo, y yo creo que *La gran ilusión* se podría haber llamado *La regla del juego* (y viceversa), puesto que estas dos películas, y otras de Jean Renoir, se refieren implícitamente a esta frase de Pascal que a él tanto le gusta citar: «Lo que más interesa al hombre es el hombre».

Si la carrera de Jean Renoir no ha sido siempre fácil es porque su trabajo siempre ha privilegiado a los personajes por encima de las situaciones dramáticas.

Ahora bien, al situar la acción de *La gran ilusión* en dos campos de prisioneros, se creó automáticamente la situación complicada que el público deseaba: todo es posible en un campo de prisioneros donde incluso los pormenores de la vida cotidiana parecen peripecias excepcionales. Por eso mismo, el público aceptó y apreció en *La gran ilusión* muchos de los componentes del estilo de Jean Renoir que había rechazado o despreciado en películas anteriores: los cambios de tono, la afición por las generalidades en los diálogos, las paradojas y, sobre todo, un sentido muy marcado de los aspectos barrocos de la vida cotidiana, lo que Jean Renoir llama la «magia de la realidad». La cohabitación forzosa, que es la base de la vida militar y aún más de la vida de prisión, permite hacer resaltar las diferencias de clase, de raza, de forma de pensar y de costumbres, y naturalmente Jean Renoir evoluciona en este decorado como pez en el agua. La idea que él ha expresado tantas veces de que el mundo se divide horizontalmente y no verticalmente, es decir, por afinidades más que por nacionalidades, se manifiesta desde el principio de la película, cuando Erich Von Stroheim dice a su prisionero Pierre Fresnay: «He conocido a un De Boeldieu, un conde de Boeldieu»; y Fresnay contesta: «Era mi primo». A partir de entonces, se establece una

complicidad, incluso se puede decir que una relación excepcional, que nos permite afirmar que si el personaje de la campesina alemana (interpretado por Dita Parlo), que vivirá una breve aventura con Jean Gabin cuando se refugia en su granja, no existiera, de todas formas habría una historia de amor en *La gran ilusión*. A lo largo de toda la película, Stroheim, viejo combatiente que considera que su condición de comandante de la ciudadela es tan humillante como la de vigilante de unos jardines públicos, siente gran amargura y desprecio por el grupo de prisioneros franceses, a excepción de De Boeldieu. Es a él a quien le pide que dé su palabra de que no hay nada escondido *dentro* de la habitación. Fresnay da su palabra, tras haber ocultado una cuerda *fuera* de la habitación, a lo largo del canalón. Después dice a Rauffenstein (Stroheim): «Pero ¿por qué mi palabra antes que la de los demás?». Rauffenstein responde: «Mmm... ¿La palabra de un Maréchal, de un Rosenthal? —Vale tanto como la nuestra. —¡Quizá!».

Probablemente a causa de esta relación que se establece en función de su origen noble, Fresnay rechazará evadirse con sus camaradas, a quienes dirá que tienen más posibilidades si se van ellos dos, aunque les ayudará en su intento creando un entretenimiento/dispersión para la hora H.

Jean Cocteau ha descrito muy bien esta escena en la que Fresnay está sensacional: «Verán a Fresnay haciendo de hijo de buena familia, junto al animado vigilante, tocando la flauta, con guantes blancos, bajo los proyectores de una fortaleza alemana, como un pastor fantasma de Antoine Watteau, para permitir que huyan sus camaradas». En esta misma escena veremos a Stroheim, trastornado, dirigirse a Fresnay en *inglés* para que sólo él le entienda, y suplicarle que se rinda antes de que él, Stroheim, se vea obligado a dispararle. Después, cuando Fresnay, herido por el tiro mortal de Stroheim, dejará de vivir, veremos a Stroheim cortar con unas tijeras la flor de geranio de la repisa de su ventana, la única flor de la fortaleza. He aquí la historia de amor que se insinúa a lo largo de *La gran ilusión*, paralelamente a la crónica de las relaciones entre Jean Gabin, Marcel Dalio y Carette, quienes representan respectivamente tres tipos de franceses: el ingeniero venido del pueblo, el judío procedente de una familia numerosa y el actor parisino. Todos estos personajes, a pesar de mi descripción simplificada, se apartan de los estereotipos y son filmados con un gran realismo, tal como deseaba Jean Renoir: «En *La gran ilusión*, todavía me preocupaba mucho el realismo. Incluso pedí a Gabin que se pusiera mi propia guerrera de aviador que había guardado tras ser desmovilizado». Pero, en su búsqueda de la verdad, Renoir sabrá dejar de lado todos los tópicos de las películas de guerra.

Cuando están a punto de huir, Jean Gabin propone a Pierre Fresnay que se tuteen y éste le deja claro que es imposible: «Trato de usted a mi madre y de usted a mi mujer». Poco después, en la nieve, Jean Gabin, a quien siempre hemos visto leal y equilibrado, se enfurecerá con Dalio, que no puede andar más, y le dirá lleno de ira: «¡Eres una carga, una cadena que llevo atada a mis pies! Para empezar, nunca he tragado a los judíos, ¿te enteras?». Fiel a su método, más moral que psicológico, Jean Renoir desarrolla su película según el principio de la balanza, es decir, añadiendo pesas sucesiva y alternativamente sobre cada platillo, con la intención de revelar el interior de los seres humanos y también para escapar del documental, «el género más falso del cine». Jean Renoir es un inventor y André Bazin ha sabido verlo y describirlo mejor que nadie: «En efecto, aquí tenemos que hablar de invención y no de una simple reproducción documental. En Renoir, el detalle se basa tanto en la imaginación como en la observación de la realidad, de la que siempre sabe extraer lo significativo y no convencional» (*Jean Renoir*, de André Bazin, Éditions Champ Libre).

La gran ilusión marca igualmente el inicio de la colaboración de Jean Renoir con Julien Carette, que será de algún modo el Sganarelle de esta película y que buscará la misma composición a través de *La marseillesa* [La marseillaise, 1938], *La bestia humana* (junto a Gabin) y, sobre todo, *La regla del juego* (junto a Dalio). En la forma en que Renoir utiliza a Carette, su silueta graciosa, saltarina, astuta y llena de vitalidad, no es difícil reconocer un homenaje muy preciso al actor que Jean Renoir ha admirado más a lo largo de su carrera: Charlie Chaplin. Sí, Chariot, aquel que huye de sus perseguidores mediante deslices geniales o mediante artimañas de niños, escondiéndose, por ejemplo, detrás de una mujer gorda que empujará en el momento oportuno contra su adversario. Este personaje de Carette, denominado simplemente «El actor» en el guión, también permite a Renoir introducir en *La gran ilusión*, como en tantas otras películas suyas, la idea del espectáculo. Si consideramos que *La gran ilusión* se divide en tres partes, está claro que la parte central está dedicada al espectáculo, a la fiesta que los prisioneros van a dar. Primero quieren renunciar a ella al saber, durante los ensayos, que las tropas alemanas han tomado Douamont. No obstante, realizan su espectáculo, y durante la gran noche en la que «el actor» brilla por su arte, Jean Gabin pide silencio y anuncia que los franceses han «recuperado Douamont». Esto da pie al mejor momento de la película, en el que un soldado disfrazado de *girl* se quita su peluca, desgarrar su blusa y entona La Marsellesa. Esta iniciativa lleva a Jean Gabin al calabozo y, cuando salga, los

alemanes ya habrán «recuperado Douamont». El paso del tiempo y el aspecto interminable de esta guerra se sugieren, pues, admirablemente mediante este enlace entre los acontecimientos particulares y los generales.

En *La gran ilusión* no aparece ningún comentario, ningún detalle negativo o peyorativo para Alemania: la misma guerra se muestra, si no como una bella arte, al menos como un deporte. A un personaje que se excusa diciendo «Estamos en guerra», De Boeldieu contesta: «Sí, pero se podría hacer más educadamente». Y cuando, treinta años más tarde, Penelope Gilliatt le hizo unas preguntas para el *New-Yorker*, Jean Renoir contestó: «Al hacer *La gran ilusión*, yo estaba en contra de la guerra pero a favor del uniforme».

Jean Renoir es, pues, una mente libre, un espíritu de tolerancia y, sin embargo, a pesar del gran éxito de *La gran ilusión*, esta película fue muy censurada. En el Festival de Venecia de 1937, el jurado no se atrevió a concederle el Grand Prix (que fue otorgado a *Carnet de baile* [Carnet de bal] de Duvivier) e inventó un premio de consolación. Algunos meses después, Mussolini prohibió pura y simplemente la película que, en un primer momento, Goebbels, en Alemania, sólo someterá a la censura de todas las escenas en las que el personaje de Dalio expresa la generosidad judía. En Francia, en cambio, desde la reconquista del país frente a los alemanes, en 1946, el periodista Georges Altman criticará la película a la que acusará de antisemita. En esta época de la inmediata posguerra, todas las copias de *La gran ilusión* que circulan por el mundo están incompletas, amputadas de diferentes escenas, y tendremos que esperar a 1958 para que Jean Renoir pueda restaurar finalmente la copia íntegra. Los censuradores no habían sabido ver, a diferencia de André Bazin, que «el talento de Renoir, aun cuando defiende una verdad moral o social en concreto, consiste en no hacerlo nunca sólo a expensas de los personajes que cometen el error sino también a expensas de su ideal. Da a las ideas, al igual que a los hombres, todas sus posibilidades».

En 1958 se puso en circulación en Bruselas un cuestionario internacional para determinar «Las doce mejores películas del mundo», y *La gran ilusión* fue la única película francesa que figuró en la lista final, esta *gran ilusión* que había sido, para Jean Renoir, que emigró a Estados Unidos en 1940, el mejor pasaporte, la tarjeta de visita prestigiosa que le permitiría proseguir su carrera interrumpida por la guerra: «Hugo Butler, quien había oído hablar de mí como posible director (para *The Southerner*, 1945), admiraba *La gran ilusión* y estaba dispuesto a aceptar mis sugerencias. ¡Sagrada *gran ilusión*! A ella debo probablemente mi reputación. También le debo algunos malentendidos.

Si hubiera consentido rodar falsas *grandes ilusiones*, probablemente habría hecho fortuna».

Así pues, a lo largo de toda su carrera, a Jean Renoir le ha interesado menos filmar situaciones que personajes —les invito a recordar esa atracción extranjera de feria que se llama «Palacio de los espejos»—, personajes que buscan la verdad y que chocan contra los cristales de la realidad. Jean Renoir no filma directamente ideas sino a hombres y mujeres que tienen estas ideas, las cuales, ya sean barrocas o irrisorias, él no nos invita ni a adoptar ni a escoger sino simplemente a respetar.

Cuando un hombre nos parece ridículo por su obsesión por imponer una cierta imagen solemne del lugar que ocupa en la sociedad, ya se trate de un político «indispensable» o de un artista megalómano, sabemos que no tiene en mente al bebé gruñón que era en su cuna ni al viejo cuerpo cargado de estertores que será en su lecho de muerte.

Es evidente que el trabajo cinematográfico de Jean Renoir nunca pierde de vista a este hombre desprendido, constante en su *gran ilusión* de la vida social: el hombre a secas.

(Prefacio de *Classiques du Cinéma*,
Éditions Ballard, abril de 1974)



Jean Gabin, Pierre Fresnay, Gaston Modot, Dalió y Carette en *La gran ilusión*, de Jean Renoir (1937); Charlie Chaplin en su película *Candilejas* (1952).

Querido Jean Renoir

De todos los directores de cine que admiran a los actores, usted es quien más los admira, y por eso esta noche pensamos especialmente en usted.

Entre nosotros, algunos han tenido la oportunidad de trabajar con usted y los otros sólo han soñado en poder hacerlo. No obstante, esta noche vamos a representar un papel; fingiremos que somos un circo y también los artistas de este circo.

Usted, que ama todas las formas del espectáculo, nos habría de ver amaestrando a los animales, caminando sobre una cuerda, bailando en patines de ruedas, conduciendo un carruaje, entregándonos a las acrobacias, los ejercicios de trapecio, la prestidigitación, la magia, sin olvidar a los payasos.

Sí, querido Jean Renoir, esta noche del 23 de mayo en París —bajo una lona montada entre los cuatro pies de la torre Eiffel—, el circo, el ballet, el teatro, el *music hall* y el cine se mezclan y se entremezclan; hacen el amor. Hace dos meses, en Hollywood, Ingrid Bergman recibió en su nombre a un hombrecillo de cobre al que llamamos Oscar; esta estatuilla dorada no es lo más bello del arte de la escultura, pero a usted le complació porque le fue otorgada por los trabajadores del cine y los directores americanos. Como le conocemos, nos imaginamos este Oscar, en su casa, no expuesto en un velador a la vista del visitante, sino más bien sobre un estante de su biblioteca, ¡como soporte de las obras completas de Maupassant!

Querido Jean Renoir, aquí, en París, es medianoche, pero en California sólo son las tres de la tarde, y nosotros le imaginamos, en el jardín de su casa de Beverly Hills, en el punto más elevado de Leona Drive. Probablemente esté sentado a la sombra de los olivos que usted mismo plantó hace treinta años, justo antes de irse a la India a rodar *El río* [The River, 1950]. Quizás esté dictando el nuevo capítulo de un nuevo libro o esté comentando con Dido, que ríe a carcajadas, un artículo gracioso de *Los Angeles Times*...

Querido Jean Renoir, no vamos a despedirnos tan rápido; ahora vamos a ver la escena más famosa de su película más famosa: Jean Gabin y Marcel Dalio cantando «Il était un petit navire» al final de *La gran ilusión*.

Querido Jean Renoir, le admiramos, le queremos y le enviamos un abrazo...

(Gala de la Union des Artistes, 1975)

(Gala de la Union des Artistes, 1975)

Roberto Rossellini, el hombre más inteligente que conozco

Roberto Rossellini es, junto con André Bazin, el hombre más inteligente que conozco. Entiende y asimila tan rápidamente tantas cosas que cuesta mucho seguirle. Sin embargo, es necesario esforzarse, porque sólo se puede progresar corriendo tras sus huellas. Afortunadamente para mí, Roberto aprecia a los que supera y, cuando estoy a su lado, no me siento horriblemente torpe, palurdo, tosco e ignorante.

Roberto me ha enseñado que el tema de una película es más importante que la originalidad de su ficha técnica, que un buen guión no debe ocupar más de doce páginas, que se ha de filmar a los niños con más respeto que a cualquier otra cosa, que la cámara no tiene más importancia que un tenedor y que hace falta decirse antes de cada rodaje: «O hago esta película, o reviento».

(Carta a J. M. Barjol, 19 de mayo de 1965)

Welles y Bazin

Este artículo es el prefacio del libro Orson Welles-A critical View by André Bazin, aparecido en Harper and Row, Nueva York, 1978.

François Truffaut, a petición del editor, tenía que actualizar el libro de André Bazin (Editions du Cerf, 1972), cuyo original acababa en Sed de mal. Este prefacio, escrito en francés para ser traducido (y, por tanto, inédito en esta lengua) incluye un cierto número de anglicismos que su autor prefirió conservar. [Nota de los compiladores].

André Bazin era un crítico joven en el momento del estreno en París de *Ciudadano Kane*, en julio de 1946. Tenía veintiocho años y había sido crítico profesional desde hacía diez. Junto a *Le Jour se lève* de Marcel Carné, *La regla del juego* de Jean Renoir y *Monsieur Verdoux* de Charlie Chaplin, *Ciudadano Kane* es, sin duda, la película que más le apasionó y le inspiró.

Los artículos de Bazin sobre Chaplin y Welles le convirtieron en el líder de la joven crítica de la inmediata posguerra, esta joven crítica que se expresaba entonces cada semana en *L'Ecran français* y mensualmente en *La Revue du cinéma*, que desaparecería al cabo de veinte números y renacería con los *Cahiers du cinéma*.

La admiración que sentía Bazin por esta persona a quien las revistas apodaban «el niño prodigio de Kenosha» no decaería, puesto que dedicó su primer libro a Orson Welles, quien había rodado *Macbeth* en cuatro semanas en los «Studios Republic», pero que, en aquel momento, en 1950, no podía ultimar la realización de su *Otelo* [Othello, 1952], que había empezado hacía más de un año.

Este pequeño volumen, que empezaba con un fabuloso prefacio de Jean Cocteau, se agotó rápidamente, no se encontraba en ningún sitio y, en 1958, tras el entusiasmo surgido por *Sed de mal* y poco antes de su muerte, Bazin hizo una nueva versión, revisada y ampliada, que hoy les presentamos traducida por Jonathan Rosenbaum.

En Navidad de 1973, uno de los regalos que tuvo más éxito entre la gente de Hollywood fue una historieta cómica de los «Peanuts», de Schulz, publicada en el periódico *Los Angeles Times* y enmarcada. He aquí lo que aparecía en las siete viñetas:

1. Charlie Brown mira la televisión.
2. Lucy le pregunta: «*What are you watching?*». [¿Qué miras?]
3. Charlie Brown: «*Citizen Kane*». [*Ciudadano Kane*.]
4. Lucy: «*I've seen it about ten times*». [La he visto unas diez veces.]
5. Charlie Brown: «*This is the first time, I've never seen it*». [Es la primera vez que la veo.]
6. Lucy se va de la habitación y suelta: «*Rosebud was his sled*». [Rosebud era su trineo.]
7. Charlie Brown se retuerce de dolor: «*AAUGHU*». [¡Ah!]

Si fuera necesario, esta tira cómica de los «Peanuts» demostraría la importancia cinematográfica y extracinematográfica que tuvo *Ciudadano Kane* en la vida cultural de dos generaciones.

Yo creo que podemos decir sin exagerar que, desde 1940, todas las buenas películas recibieron la influencia de *Ciudadano Kane* o *La regla del juego* de Jean Renoir, al igual que el cine mudo fue modificado y estimulado por *El nacimiento de una nación* [Birth of a Nation, 1915], *Esposas frívolas* [Foolish Wives, 1921], de Erich Von Stroheim y las películas en tres bobinas de Charlie Chaplin.

En la primera parte de su obra, Charlie Chaplin interpreta el papel del hombre más pobre del mundo y también el más oscuro. Para poder comer, se ve obligado a robar la comida de un bebé o de un perro. El éxito de las películas de Chaplin le convierten en pocos años en el hombre más célebre del mundo y a la vez en millonario en dólares, lo cual le lleva lógicamente a abandonar poco a poco el personaje del vagabundo miserable. A partir de *El gran dictador*, Chaplin asume completamente su fama; después de haber planeado interpretar a Cristo y luego a Napoleón, desafía a Adolf Hitler, quien, tal como apunta André Bazin, «ha osado robarle el bigote a Chariot». A Hinkel-Hitler le sucederán Verdoux-Landru, el más famoso asesino de mujeres del siglo xx (a Chaplin, la idea de esta película se la proporcionará el mismo Orson Welles), *Un rey en Nueva York* (Chaplin contra la América de MacCarthy) y finalmente el diplomático Ogden Mears de *La condesa de Hong Kong*. El aspecto biográfico de esta última película pasó desapercibido a quienes no habían tenido la curiosidad de leer los relatos de los viajes que Chaplin hizo por todo el mundo entre 1920 y 1935, los mismos que no pensaron que se tenía que ver la película sustituyendo mentalmente a Marlon Brando por el mismo Charlie Chaplin.

Al igual que la de Chaplin, la obra de Orson Welles es secretamente autobiográfica y también gira alrededor del tema principal de la creación

artística, la búsqueda de la identidad.

La gran diferencia entre los dos hombres —y, por tanto, entre sus obras— se basa en que Orson Welles no ha conocido la miseria y, sobre todo, en que su fama ha precedido a su entrada en el cine, principalmente a causa de la resonancia que tuvo la emisión del «Mercury Theater on the Air» el 30 de octubre de 1938, dedicada a la adaptación de *La guerra de los mundos* de H. G. Wells. Habrán oído hablar cientos de veces de este acontecimiento radiofónico y del pánico que produjo, de modo que no me entretendré en repetirlo, sino que me limitaré a señalar que la situación de Orson Welles justo antes de rodar *Ciudadano Kane* era paradójica e inhabitual: en vez de tener que darse a conocer y a que se le reconociera, Orson Welles, que sólo tenía por aquel entonces veinticinco años, se encontraba en la situación inversa, es decir, debía mantener una reputación ya enorme.

Cuando Orson Welles trabajaba en Nueva York para el teatro y la radio era, por todo tipo de razones fáciles de imaginar, más célebre que popular en toda América; sus andanzas suscitaban más curiosidad que simpatía. Desde que llegó a California, el mundo de Hollywood alimentaría, con respecto a él, una hostilidad por principio que no decreció nunca a lo largo de los años. Entonces, en 1939, Orson Welles debió sentir la necesidad de realizar no sólo una buena película sino *La* película, que resumiría cuarenta años de cine de un modo contrario a todo lo que se había hecho, una película que sería al mismo tiempo un balance y un programa, una declaración de guerra al cine tradicional y una declaración de amor al medio.

André Bazin escribe con razón: «*Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento* [The Magnificent Ambersons, 1942] se pueden reducir en definitiva a una tragedia de la infancia», puesto que en efecto se trata de esto y está claro que los sentimientos que Welles tuvo en su juventud constituyen la trama de *Ciudadano Kane*, aun cuando, tal como afirma Pauline Kael, el tema y el personaje le fueron proporcionados por el coguionista Herman J. Mankiewicz (que será más o menos representado en la película por el personaje del crítico de arte, amigo de colegio de Kane, Jedediah Leland, interpretado por Joseph Cotten)^[1].

Las historias de familias son lo mejor de Orson Welles; el cine hollywoodiense de la época, sentimental y *boy scout*, no era ajeno a esto, pero la visión familiar de Orson no se parece demasiado a la de Louis B. Mayer. En Welles, los padres, los hijos, los tíos y las tías son algo exagerado y los

protagonistas sufren casi siempre de un trauma afectivo, como sucede en las novelas y obras de Jean Cocteau, en las que las familias sufren por amor sin que el espectador pueda tomar partido por tal o cual personaje, puesto que cada uno actúa noblemente. El terreno de los trastornos de la adolescencia no había sido demasiado explotado antes de Welles por las películas de Hollywood, cuyas dos frases favoritas de los diálogos parecían ser: «Hijo mío, eres un buen chico» y «*Daddy*, eres el mejor papá del mundo».

Orson Welles no será exactamente ni un cineasta hollywoodiense ni un cineasta americano, puesto que no fue exactamente un niño americano. Al igual que Henry James, se ha beneficiado de una cultura cosmopolita y pagará este privilegio con el inconveniente de que en ningún sitio se sentirá en su casa: americano en Europa y europeo en América, siempre será, si no un hombre dividido, al menos un hombre compartido.

En su adolescencia, Orson Welles visitó con su padre o su madre Europa, China y Jamaica. Su madre murió en uno de estos viajes, cuando Orson tenía ocho años, la edad del joven Charlie Foster Kane cuando fue separado de su madre: «¿No será con el trineo, cuyo recuerdo quizá inconsciente le atormentará hasta la muerte, con el que golpea con rabia, en los primeros años de su vida, al banquero que viene a apartarle de sus diversiones en la nieve y de la protección materna, que viene a llevárselo en su infancia para hacer de él el ciudadano Kane?» (André Bazin).

A los diez años Orson Welles ya se maquillaba de Rey Lear en su habitación y, en 1932, debutará con un papel de anciano en *El juicio Süß*, en Dublin. El doctor Bernstein, amigo de los padres de Orson Welles que había dado clases de prestidigitación al niño y le había regalado el tradicional teatro de marionetas, proporcionó a los biógrafos algunas anécdotas de su infancia. Encontraremos a este doctor Bernstein bajo el mismo nombre, magníficamente interpretado por Everett Sloane, en *Ciudadano Kane*. Cuando el investigador Thompson intenta saber más cosas sobre Kane, que acaba de morir, le pregunta a Bernstein: «Al fin y al cabo, usted estuvo con él desde el principio...», y Bernstein responde: «Desde antes del principio, jovencito. Y ahora, hasta después del final».

Es interesante recalcar que su precocidad legendaria pero sólidamente asentada hizo que Orson Welles envejeciera, adoptara una voz prematuramente grave y quizá incluso se dibujara falsas arrugas; sus padres le llevaban por todas partes con ellos y le dejaban participar en las conversaciones de los adultos; para que no se rieran constantemente de este chiquillo que hablaba como un hombre, se vio obligado a *interpretar un*

papel, por lo que parece ser que la necesidad precedió a su afición por actuar y quizá la creó.

En su libro *Orson Welles le Magnifique*, Peter Noble cita un periódico de Wisconsin que dedica un artículo al niño Orson Welles: «Dibujante, actor, poeta y sólo tiene diez años». Empecé a desconfiar de las anécdotas sobre la infancia de Welles porque todas parecen muy periodísticas y se repiten ampliadas de un libro a otro y, sin embargo, si no son todas ciertas, son verosímiles a la luz de lo que hoy sabemos de este hombre^[2].

En 1934, para una emisión cotidiana de la NBC que pretendía contar la actualidad dramatizándola, Welles imitó la voz de Hitler y Mussolini precisamente para el «Broadcast March of Times» que él transformará en *newsreel* [noticiario] en la primera bobina de *Ciudadano Kane*, a modo de prólogo. Gracias al éxito de esta emisión, Orson Welles se trasladará con todos sus trastos de la NBC a la compañía rival CBS, y veremos una posible transposición de este traslado en *Ciudadano Kane*, en el momento en que todo el equipo periodístico que el *Chronicle* ha tardado veinte años en constituir se une al *Inquirer* de Kane.

Si pensamos en lo que significa un cambio de equipo, parece evidente que, al estar constituida la compañía del Mercury Theater en 1939 por una decena de actores leales que Orson Welles había reunido y que admiraba, el establecimiento del *casting* para *Ciudadano Kane* precedió a la elaboración del guión e incluso lo determinó fuertemente, lo que dio a la película una homogeneidad que no era demasiado frecuente en aquella época entre las producciones de las grandes compañías. «La compañía del Mercury constituía una orquesta sensacional», declarará Bernard Herrmann, que era el músico del equipo y escribió la banda sonora de *Ciudadano Kane* y de *El cuarto mandamiento*. En 1935, John Houseman propuso a Orson Welles el papel principal de *Panick*, una obra de Archibald MacLeish que contaba, en verso, la caída de Wall Street de 1933. Orson representaba el papel de un banquero poderoso y deshonesto. Más tarde interpretó el papel de un joven francés idealista que se opone a una asamblea de fabricantes de armas en *Ten Million Ghosts*, cuya realización, según los testigos de la época, prefiguró a *Ciudadano Kane*.

No estoy enumerando los elementos autobiográficos de *Ciudadano Kane* para entrar en polémica con Pauline Kael, según quien H. J. Mankiewicz^[3] sería el único autor del material literario de *Ciudadano Kane*. Como ella es

escritora, puedo entender su esfuerzo por poner en primer plano al coguionista Herman J. Mankiewicz, a quien efectivamente se ha dejado de lado en este asunto —hasta el punto de que a ningún crítico europeo ni americano que yo conozca se le ocurrió citar a *Ciudadano Kane* cuando Joseph L. Mankiewicz, el propio hermano de Herman, rodó *La condesa descalza* [The Barefoot Contessa, 1954], que cuenta las etapas de la carrera de una *star* de Hollywood por medio de un guión muy parecido al de *Ciudadano Kane*, incluida una gran escena de disputa-separación contada en turnos sucesivos por dos testigos en el espacio de dos bobinas—. Añadamos que la influencia de *Ciudadano Kane* se manifiesta en un gran número de películas desde hace treinta y cinco años, siendo probablemente la mejor el *Ocho y medio* de Federico Fellini.

Vale la pena señalar que el considerable material visual y de guión manejado en *Ciudadano Kane* habría justificado claramente una película de tres horas y que... ¡algunas personas otorgamos más importancia a *Ciudadano Kane* que a *Lo que el viento se llevó* [Gone With the Wind, 1939]! Ahora bien, *Ciudadano Kane* dura exactamente una hora y cincuenta y nueve minutos, y debemos reconocer el gran mérito de Orson Welles al haber logrado guardar tres litros de líquido en una botella de dos litros. Toda la dificultad —bueno, no *toda* la dificultad, pero una gran parte— del cineasta consiste en aprender a lidiar con el tiempo. En muchas películas, las escenas introductorias son demasiado largas y las escenas «privilegiadas» son demasiado cortas, por lo que todo se equipara, y se origina una monotonía del ritmo. Una vez más, se hace evidente que Welles utilizó su experiencia como narrador radiofónico, que le debió enseñar a diferenciar claramente entre las escenas informativas (convertidas en *flashes* de cuatro a ocho segundos) de las verdaderas escenas emotivas, de tres a cuatro minutos.

En las películas habituales de Hollywood, un guión es un material literario que se lee como una obra de teatro y que sólo requiere a un director de cine para convertirse en una película o, más exactamente, lo que Hitchcock denomina, con un desprecio justificado, «una fotografía de personas que hablan». Aquí, en *Ciudadano Kane*, nos encontramos ante una película en la que las voces son tan importantes como las palabras, un diálogo que deja hablar a todos los personajes a la vez como los instrumentos de una partitura, con frases incompletas como en la vida. Este procedimiento antitradicional que, además, fue poco utilizado después por la dificultad de dominarlo a la

perfección, culmina con la escena del *love nest* [nido de amor] que enfrenta a las dos actrices de la película, la mujer y la amante, al político Jim Gettys y al mismo Kane.

Gracias a esta concepción casi musical de los diálogos, *Ciudadano Kane* se distingue de la mayoría de las películas; el guión, tras la colaboración Mankiewicz-Welles, el *shooting-script*, no constituía evidentemente una obra literaria, sino una primera puesta en escena con toda propiedad. La realización constituía una segunda puesta en escena y el montaje una tercera. Pauline Kael considera que es muy generoso erigir una estatua póstuma a Herman J. Mankiewicz, aunque el guión de *Ciudadano Kane* no es de ningún modo un guión «de guionista» sino *un guión de director*.

Pauline Kael reprocha a Orson Welles el haber asumido toda la paternidad de *Ciudadano Kane* en más de una entrevista. Ahora bien, yo he encontrado, en los archivos de André Bazin, un número del semanario *L'Ecran français* del 21 de septiembre de 1948 en el que fue publicada la primera entrevista a Welles llevada a cabo por el mismo Bazin y por Jean-Charles Tacchella, hoy cineasta. Durante esta primera reunión, grabada en el Festival de Venecia, en la que Welles presentaba *Macbeth*, Welles declara a Bazin: «Este guión de *Kane* lo hemos escrito entre cuatro. Mankiewicz y yo lo hemos firmado, pero se ha de decir que Joseph Cotten y John Houseman también son autores de *Ciudadano Kane*».

Por último, según Pauline Kael, «Rosebud» es el único elemento del guión cuya paternidad rechazan tanto Mankiewicz como Welles, de modo que cada uno de ellos declara que su autor es el otro; se trata —según Pauline Kael, Welles y Mankiewicz; es lo único en lo que están de acuerdo los tres— de un *gimmick* [truco] freudiano más bien *cheap* [fácil] que es como una «mancha» en la película. Confieso que no comparto este punto de vista; este «Rosebud» me parece tan bueno como el «Ábrete Sésamo» de Alí Babá; sin duda alguna, si nadie se hace responsable de él y empiezan a correr las voces de que «Parece que fue Truffaut quien inventó 'Rosebud'», me comprometo a no desmentirlo.

Intentar discernir las influencias que le han dado su forma definitiva no disminuye el valor de una obra. El día antes de empezar una película, un cineasta está tan obsesionado por su proyecto que está más atento que nunca; todo lo que ve, todo lo que lee, todo lo que oye, le proporciona material creativo o motivo de reflexión y le parece que está relacionado con su proyecto.

No obstante, en lo que concierne a Orson Welles, su espíritu de contradicción es tan fuerte que las influencias se manifiestan normalmente al revés, es decir que sospecho que veía las películas de los demás no para inspirarse sino para hacer automáticamente lo contrario.

Según una leyenda que ha durado demasiado tiempo, Orson Welles no había visto ninguna película antes de empezar a rodar *Ciudadano Kane*^[4]. Sin embargo, los primeros metros de película impresionados bajo su dirección, en 1934, en Woodstock, han sido recuperados; este pequeño trozo de película, *The Hearts of Age*, de cuatro minutos —filmado en uno o dos días—, fue exhibido en Los Ángeles. Como sucede a menudo en una primera película, consiste en una sucesión de planos rodados sin tener en cuenta los encadenamientos o la continuidad; todo el esfuerzo creativo se basa en los maquillajes voluntariamente exagerados —Orson, a sus diecinueve años, actúa con un falso cráneo— y en las actitudes plásticas. No se trata de una película vanguardista sino de una parodia de la vanguardia (símbolos sexuales, acumulación de elementos macabros); recuerda a Cari Dreyer, pero el mismo Welles, cuando se le preguntó en la televisión francesa a propósito de esta película, explicó que la había rodado para burlarse de dos películas vanguardistas que en aquella época sólo se podían ver en salas de cine especializadas: *Un perro andaluz* [Un chien andalou, 1928] de Luis Buñuel y *Le Sang d'un poète* [1930] de Jean Cocteau; con una sinceridad evidente, añadió que más tarde había cambiado de opinión y que ahora sentía una gran admiración por los dos cineastas.

Esta anécdota me interesa porque ilustra una dualidad, una contradicción, todavía válidas hoy, que hacen que, por ejemplo, cuando un periodista intenta halagar a Welles denigrando a Hollywood, Orson nunca quiera montar a horcajadas en este caballo demagógico. He aquí la dualidad: Orson Welles es un poeta a *pesar suyo*, un poeta a quien le gustaría ser un prosista (de ahí su admiración por De Sica, Jean Renoir, Joseph Conrad, Karen Blixen, Marcel Pagnol, John Ford); teniendo una concepción del cine ante todo musical, como tendré la ocasión de demostrar más adelante, se ha visto obligado a hacer películas diferentes de lo que admira del cine de los demás. Sin duda, Orson Welles sentía hostilidad hacia Cocteau, Buñuel, Eisenstein, porque si, al igual que ellos, es un poeta, su idea de la poesía cinematográfica es distinta. Procedente no sólo del teatro sino también de la radio —este hecho se ha tenido olvidado durante mucho tiempo—, para Orson Welles la película

nunca ha sido un objeto plástico —a diferencia de Eisenstein o Dreyer—, sino un período de tiempo, algo que desfila, y ha definido la película como a *ribbon of dreams* [una cinta de sueños].

Su experiencia en la radio le enseñó a no dejar reposar nunca una película, organizar *raccords* sonoros de una escena a otra, utilizar la música como nadie antes que él, para intrigar o para aumentar la atención, y jugar con el volumen de las voces al menos tanto como con las palabras, y por eso — independientemente del gran placer visual que nos producen— las películas de Orson Welles también constituyen maravillosas emisiones de radio; podrán comprobarlo grabándolas en casetes. Una compañía americana acaba de publicar la banda sonora original de *Ciudadano Kane* en dos discos y ha tenido mucho éxito^[5].

Volvamos a la cuestión de las Influencias. Orson Welles nunca ha Intentado esconder lo que le han aportado otras películas, especialmente *La diligencia* de John Ford, que declara haber visto muchas veces antes de rodar *Ciudadano Kane*.

En *La diligencia*, John Ford filmó automáticamente el cielo cada vez que los personajes abandonaban la diligencia para entrar en una posada. A decir verdad, supongo que John Ford filmaba los techos para crear un contraste con los planos generales del trayecto de la diligencia, en los que el cielo ocupaba forzosamente una gran superficie de la pantalla.

El uso de los techos en *Ciudadano Kane* es muy diferente, tal como explica André Bazin: «La persistencia del plano tomado de abajo a arriba en *Ciudadano Kane* hace que enseguida dejemos de tener una concepción clara de la técnica mientras continuamos experimentando su influencia. Es, pues, mucho más verosímil que el procedimiento corresponda a una intención estética precisa: imponernos una cierta visión del drama; visión que podríamos calificar de infernal puesto que la mirada de abajo a arriba parece que venga de la tierra, mientras que los techos, al impedir cualquier escapatoria del decorado, completan la fatalidad de esta maldición».

La explicación que da Bazin de los techos de Orson Welles es seductora y atinada; no obstante, yo añadiría esta hipótesis: el ángulo favorito de Orson Welles le lleva a situar la cámara en el suelo, pero esto, ¿no le hace presentarnos al mismo tiempo a sus protagonistas como podríamos verlos en el teatro si estuviéramos sentados en las diez primeras filas del patio de butacas? Antes de Orson Welles, todo tipo de directores de cine rodaron películas no sólo sin mostrar los techos de los decorados sino sin ni siquiera preguntarse si hacía falta mostrarlos. Al venir del teatro —y de la radio—,

Orson Welles, «metamorfoseado» en cineasta, naturalmente empezó a interesarse por las diferencias y los puntos en común entre los diferentes medios de comunicación. La toma de abajo a arriba —con la que se obtiene el punto de vista del espectador del patio de butacas o el del director de teatro que dirige los ensayos desde la sala— comportará forzosamente el uso de objetivos de enfoque corto (que proporcionan una visión más amplia), porque cualquier otro objetivo utilizado para reflejar ese ángulo sólo eliminaría las nociones de relieve y de espacio.

Entonces, podemos imaginar que la actitud de Orson Welles ante el cine se podría resumir así: voy a hacer una película que presentará todas las ventajas de la radio y del teatro sin sus inconvenientes, gracias a lo cual mi película no se parecerá a ninguna de las que se han hecho. Había orgullo en este proyecto, pero ¿no es el autor de *El desprecio* [Le mépris, 1963] quien hace que uno de sus personajes diga: «Se ha de ser orgulloso cuando se hace cine»?

Antes de dejar con pesar *Ciudadano Kane*, me gustaría añadir que a nadie le importa un comino o no debería importarle si detrás del personaje de Charlie Foster Kane hemos de reconocer a William Randolph Hearst o a Howard Hugues, o incluso a Basil Zaharoff detrás de Gregory Arkadin. Volviendo de San Francisco en coche, me enseñaron, al pasar por delante, el San Simeon de Hearst y me propusieron visitarlo; yo rechacé la propuesta, porque no es San Simeon quien me interesa sino Xanadu, no la realidad sino la obra reflejada en la película. Las fuentes autobiográficas son más interesantes que las biográficas, pero si bien explican el *porqué* no explican el *cómo* y, de todas formas, no revelan lo esencial. Todos conocemos a cineastas autobiográficos cuya obra no interesa a nadie. La única forma de hablar de Orson Welles es enumerar los atractivos de sus películas, tarea apasionante que todavía no se ha llevado a cabo de modo exhaustivo en una veintena de volúmenes que se le han dedicado. Los excelentes trabajos de Roy Fowler, Peter Noble, Ronald Gottesman, Charles Higham, Peter Cowie, André Bazin, Maurice Bessy, Joseph MacBride, Pauline Kael, Bob Thomas, Peter Bogdanovich, Thomas Naremore o Richard France forman un conjunto de proyectores que iluminan al artista por todas partes y le acosan, ¡como al pobre Tony Camonte hostigado tras la ventana blindada de su guarida al final de *Scarface, el terror del hampa* [Scarface, 1932]!

Después de *Ciudadano Kane*, Orson Welles empieza a rodar *El cuarto mandamiento*, a partir de una novela de Booth Tarkington. Contrariamente a lo que se ha escrito a veces, se trata de una novela maravillosa y al leerla se comprueba que la adaptación de Welles —que conocía perfectamente el libro, puesto que ya lo había adaptado para su emisión de radio— es bastante fiel, teniendo en cuenta el trabajo de fortalecimiento, indispensable cuando se adapta una historia muy dilatada en el tiempo en que discurre. La mejor modificación de Welles, en mi opinión, consiste en la supresión del personaje de Fred Kinney, un *boy friend* de Lucy, la hija de Eugene Morgan (Joseph Cotten). En efecto, en la novela la rivalidad entre George Minafer Amberson y Fred Kinney quitaba mucha fuerza al verdadero conflicto más importante entre Tim Holt (George) y Joseph Cotten (Eugene), que se quiere casar con la madre de aquél, conflicto puramente afectivo en el que Isabel Minafer Amberson (Dolores Costello) es Jocasta, es decir, el objeto del complejo edípico^[6].

Cuando Orson Welles adapta un material ya existente, se esfuerza en dar más nobleza a los personajes; se niega manifiestamente a mostrar comportamientos mezquinos en la pantalla, sin duda porque la mezquindad es lo que más detesta del mundo; esta característica puede constituir también uno de los numerosos aspectos de la enorme influencia shakespeariana en su forma de ver y de hacer ver.

Al cabo de algunos años, Orson Welles dejó de ser tan reacio a las confidencias personales y cuando confesó a Jeanne Moreau, durante una entrevista en la televisión francesa, que Booth Tarkington era un amigo de sus padres y que el retrato de Eugene Morgan, pionero del automóvil, era el de su propio padre que se había dedicado siempre a inventar tanto cosas prácticas como baladías, se confirmaron muchas de nuestras intuiciones; nadie pone en duda que el joven Amberson, orgulloso y posesivo, es un hermano gemelo del joven Charlie Foster Kane. Incluso se podría pensar que, mientras *Ciudadano Kane* nos mostraba a Charlie a los ocho años y después directamente a los veinte años, esta gran elipsis de la primera película se recupera en la segunda mediante la evolución del joven Amberson. «Este muchachito necesita que le den una buena lección y recibirá más de una» es una frase común del guión de las dos películas^[7].

Tras una *preview* [presentación a los críticos] decepcionante, la RKO amputó cuarenta y tres minutos de la película *El cuarto mandamiento*, por lo que hoy es una obra maestra mutilada. No ha tenido la repercusión de *Ciudadano Kane* y, todavía hoy, sólo reúne en cualquier sala de cine a la mitad de espectadores que esta segunda, pero, no obstante, cada vez que la veo obtengo una mejor impresión. Creo que, al rodar *Ciudadano Kane*, Orson Welles estaba más preocupado por el éxito, mientras que, en *El cuarto mandamiento*, parece dar prioridad a los personajes. Si un día se tuviera que elaborar un catálogo del cine con mayor sensibilidad, *El cuarto mandamiento* debería ocupar un buen lugar junto a las películas de Jean Vigo.

En 1942, los créditos de *Estambul* [Journey into Fear, 1942] nos muestran por tercera y última vez el bonito grafismo de las producciones Mercury: grandes letras huecas al estilo clásico. Para el cinéfilo de hoy, el principal placer que ofrece esta película consiste en la reaparición de Joseph Cotten, Ruth Warrick, Agnes Moorehead y Everett Sloane, sin olvidar la resurrección de Richard Bennett, el personaje que se había dado realmente por muerto delante de la chimenea después de la escena más bella de *El cuarto mandamiento*.

Al igual que en *El tercer hombre* [The Third Man, 1949], de Carol Reed, algunas escenas perfectas en su ejecución de *Estambul* se pueden atribuir sin duda a Orson Welles, mientras que el resto, desgraciadamente, se atribuye a Norman Foster, el director titular.

Estambul no es del todo satisfactoria, pero tiene algunos atractivos y más humor que todas las otras películas de Orson Welles, probablemente porque este tema de Eric Ambler no se prestaba a un desarrollo lírico y también porque Orson Welles tenía manifiestamente en la mente dos películas inglesas de Hitchcock, *Los treinta y nueve escalones* (de la que incluso había hecho una adaptación radiofónica) y *Alarma en el expreso*.

El extraño [The Stranger, 1946], basada en un guión de Victor Trivas, Anthony Veiller y John Huston, es, de todas las películas de Orson Welles, la más fácil de contar al salir del cine, e imagino que esto se debe a la influencia del productor Sam Spiegel, quien firmaba en aquella época como Sam P. Eagle, sin duda para indicar que tenía la intención de volar alto y lejos; el futuro productor de *El puente sobre el río Kwai* [The Bridge on the River Kwai, 1957] probablemente ya debía tomar parte activa en la elaboración de los guiones y debía imponer un sentido de la simplificación.

Esta película, que explica los últimos días de un criminal de guerra nazi refugiado en Connecticut, desde su boda bajo una nueva identidad hasta su muerte una vez que ha sido desenmascarado, también recibe claramente la influencia de una película de Hitchcock, *La sombra de una duda*. La misma pintura realista y cotidiana de una pequeña ciudad americana, la misma sucesión de escenas apacibles, familiares y corrientes que contrastan con el terrible secreto del personaje principal, la misma construcción basada en el principio del tornio que se estrecha: ¡incluso reaparece el barrote de la escalera cerrado para que la protagonista se caiga! A pesar de sus grandes cualidades, *El extraño* es menos prestigiosa y menos brillante que otras películas de Orson Welles, a quien la narración lineal no le gusta, y finalmente esto le incitará a sembrar la confusión en su siguiente película.

Los cinéfilos de mi generación beneficiaron a *La dama de Shangai* [The Lady from Shangai, 1948] de una gran clasificación en la época en que se estrenó y algunos llegaron a situarla tan arriba como *Ciudadano Kane*, probablemente porque a los cinéfilos puros les encanta oponerse a la jerarquía de los géneros y demostrar que un *thriller* de serie B puede superar a un «gran tema».

A partir de una novela muy floja de Sherwood King, Orson Welles se las ingenió para salvar la película escena por escena transformando cada episodio en una demostración de valentía. La única razón de ser de *La dama de Shangai* el mismo cine, y sólo por el hecho de que Orson Welles esté detrás de la cámara ya vale la pena, aun cuando el espectador no sienta aquí la emoción que experimentó al ver *Ciudadano Kane* o *El cuarto mandamiento*.

Lo más sorprendente de esta película después de todos estos años es la composición de los dos actores que encarnan a los «malos»: Everett Sloane, que hace de marido de Rita, el gran abogado Bannister que se desplaza con la ayuda de dos bastones, y Glenn Anders, que, en su papel de George Grisby, tiende una trampa espantosa al joven galán inocente, cándido y enamorado, el mismo Orson Welles.

Si el espectador ve la película escuchando la información que proporciona la voz en *off* (los comentarios de Orson Welles), se da cuenta de que el guión es mucho más simple de lo que parece: toda la historia se desarrolla en un itinerario marino que va de Nueva York a San Francisco pasando por el Caribe y haciendo escala en Acapulco. La redacción del *script* [guión] es muy

profesional; cada escena se acaba con un *gag* visual o sonoro, de forma que la acción no queda nunca suspendida.

Visualmente la película es sensacional y estoy de acuerdo con Bazin cuando escribe: «Aunque sólo hubiera realizado *Ciudadano Kane*, *El cuarto mandamiento* y *La dama de Shangai*, Orson Welles merecería ocupar un buen lugar en uno de los mayores medallones del arco de triunfo ideal de la historia del cine».

Orson Welles rodó *La dama de Shangai* para demostrar a la gente de Hollywood que era capaz de realizar una película *normal*, pero demostró lo contrario ¡y además en sus propios ojos! La película fue un fracaso comercial. Como a la Columbia no le gustaba, fue dejada de lado para que se estrenara después de *Gilda* [Gilda, 1946], de Charles Vidor, considerada con razón como un mejor vehículo para Rita Hayworth. Por esto podemos imaginar que, al proponer el proyecto de un *Macbeth* rodado en menos de treinta días, Welles decidió de algún modo asumir su condición de director vanguardista.

De esta forma, *Macbeth*, película en la que él encuentra las nociones de libertad, pobreza y talento intactas, inaugura la trilogía shakespeariana de Orson. Nadie ha hablado mejor de esta película que Jean Cocteau: «El *Macbeth* de Orson Welles tiene una fuerza salvaje y desenvuelta. Peinados con cuernos y coronas de cartón, vestidos con pieles de animales como los primeros automovilistas, los protagonistas del drama se mueven por los pasillos a modo de metropolitano de ensueño...».

La idea de cuento, de fábula, se acomoda especialmente bien a la noción de universo cerrado: para preservar el estilo y el encanto del universo cerrado, es importante renunciar a los exteriores reales, al cielo verdadero, al sol, a todos los elementos naturales y eternos que sonarían como gallos en la orquesta, como incongruencias documentales y antificción. En cambio, todos los elementos de decorado que teatralizan nuestra vida cotidiana —puertas, ventanas, techos y sobre todo los marcos de las puertas y ventanas— son bien recibidos, porque refuerzan visualmente el «Érase una vez...».

En *Macbeth* este principio del universo cerrado funciona perfectamente: la humedad artificial rezuma sobre las lonas que imitan las rocas; los cascos y las armas están tallados en un hierro viejo primitivo y bárbaro; la máquina que produce el humo emite una niebla que difunde y dramatiza la luz; todo es salvaje en esta película en la que el prejuicio claustrofóbico es uno de los puntos fuertes.

También en *Macbeth* Orson Welles lleva más lejos un estilo de actuación que procede sin duda de sus representaciones shakespearianas sobre el

escenario y que ha ido introduciendo progresivamente en sus películas, principalmente en *El extraño* y *La dama de Shanghai*. El personaje que él interpreta camina hacia la cámara, pero no en línea recta sino desplazándose como un cangrejo, mirando al otro lado; la mirada no se centra casi nunca en los ojos de la pareja sino por encima de su cabeza, como si el protagonista wellesiano sólo pudiese dialogar con las nubes. La expresión de la mirada es, además, muy particular; se trata de dar una impresión a la vez distraída y melancólica, dolorosamente preocupada y que sugiere que otras ideas secretas se suman a las palabras pronunciadas. Este estilo de actuar, ligeramente trastornado, único en el mundo, tiene una fuerza poética inigualable. Estamos tan acostumbrados a considerar a Orson Welles como una personalidad fuerte que llegamos a olvidar a menudo que es un actor prodigioso.

Más adelante, Orson Welles, cuando haya dejado de utilizar al galán joven, insuflará —no sé de qué otra forma decirlo—, insuflará esta actuación a otras personas: Charlton Heston en *Sed de mal*, Anthony Perkins en *El proceso* [Le procès, 1962].

Orson Welles ha explicado en sus entrevistas de qué forma rodó *Otelo* [Othello, 1952] en lugares situados a miles de kilómetros, improvisando los decorados y el vestuario, utilizando cinco o seis películas de diferente sensibilidad, filmando de espaldas a los dobles encapuchados que reemplazaban a actores requeridos en otros rodajes. Sólo un gran técnico como él, ya desde sus inicios, podía salir adelante, y Orson Welles empezó a sentir pasión por la fase del montaje precisamente realizando el de esta película, que suma cerca de 2000 planos (*Ciudadano Kane* sólo comportó 562 y *El cuarto mandamiento* sin duda la mitad). Orson Welles siempre ha sido un director musical, pero antes de *Otelo* hacía música *en el interior* de los planos y a partir de *Otelo* hará música sobre la mesa de montaje, es decir, *entre* los planos. Si *Otelo* está tan dividido es porque el paso de un plano a otro se efectúa a veces sobre ajustes de movimiento, otras veces sobre momentos transitorios del texto y otras sobre inflexiones de voz o de las miradas.

El primer plano largo de la película llega cuando Yago, andando junto a Otelo, empieza a sembrar dudas en su espíritu; la cámara les precede a los dos en un gran *travelling* a lo largo de las murallas. En su papel de Yago, Michéal Mac Liammóir está excelente y, por el modo en que Orson Welles le evalúa respecto a la cámara y respecto a él mismo, el espectador siente toda la

admiración, el reconocimiento y el respeto que debió sentir el gran actor irlandés que le había hecho debutar en 1931 en el «Gate Theater» de Dublin y que había aceptado fingir que creía que este joven debutante americano, que tenía trece años y pretendía tener veinticinco, ¡era un gran actor de Nueva York!

Si *Otelo* no fue suficientemente admirado en el momento de su aparición se debió a que, oponiéndose al estilo solemne de Eisenstein o al estilo académico y afectado de Laurence Olivier y rechazando caer en el «género noble», Orson Welles no quiso hacer tanto una obra maestra como una película *llena de vida*. Al filmar *Otelo* como un *thriller*, es decir, al relacionarla con un género popular, Orson Welles, en mi opinión, se acercó más a Shakespeare. Soy consciente de que esta última frase podría hacer que me echaran del aeropuerto de Londres y, sin embargo, el mismo Orson Welles declaró en aquella época: «La famosa tradición shakespeariana que se Invoca tan a menudo es más bien un dogma que una leyenda. De hecho, no es en absoluto una tradición: es, demasiado frecuentemente, una simple acumulación de malos hábitos».

¡Primacía del montaje! Orson Welles todavía se manifestará bajo esta influencia en *Mister Arkadin*, una de mis películas preferidas, probablemente porque Welles utiliza en ella todas sus habilidades. Cuando rueda este filme, con escasos medios, Orson Welles ya se ha dedicado al cine durante quince años y se entrega aquí a un tipo de recapitulación de su obra.

A través de *Ciudadano Kane*, Orson Welles adivinaba lo que era la vejez; en *Mister Arkadin* la experimenta y precisamente esto crea la emoción, no sólo cuando vemos al personaje de Arkadin, sino también al ver el de Jacob Zouk, magníficamente interpretado por Akim Tamiroff; igualmente magníficos están Michael Redgrave, la mujer-niña Paola Mori, O'Brady, Mishca Auer, Patricia Medina y Katina Paxinou, quien, en el papel de Sophie, imita a una baronesa que Welles admira, la baronesa Karen von Bllxen-Finecke, alias Isak Dinesen, genial escritora danesa cuya novela *Una historia inmortal*, Welles adaptará más tarde. Como toda la vida de Orson Welles está llena de casualidades y coincidencias, no les sorprenderá saber que la misma Karen Blixen, al principio de su novela *Les Voies de la vengeance*, que escribe en Dinamarca en 1943, cita las primeras líneas del poema de Coleridge igualmente parafraseado al principio de *Ciudadano Kane*, que Orson Welles había rodado cuatro años antes:

*Legendary was the Xanadu where Kubla Khan decreed
His stately pleasure dome:
Where twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round^[8].*

Gregory Arkadin no dispone de un fabuloso palacio, pero el personaje es realmente mágico; parece capaz de encontrarse al mismo tiempo en Munich, en México, en Estambul; los testigos de su pasado mueren uno tras otro a miles de kilómetros de distancia a medida que el joven Von Straiten, contratado por el mismo Arkadin para que los busque, los va localizando. Los contrastes y diferencias entre decorados, lugares, comportamientos, personalidades, formas de morir, responden al principio de la *enumeración* que rige la composición de la mayoría de cuentos de hadas. De todos era sabido que Orson Welles era el cineasta de la ambigüedad, aquí convertido en el de la ubicuidad, en esta película en la que calza, como el ogro de Charles Perrault, botas de siete leguas. La escena del aeropuerto en la que, al descubrir que el avión está completo, Gregory Arkadin ofrece teatralmente diez mil dólares al viajero que acabará vendiéndole un billete, es un bellissimo equivalente a la petición de Ricardo III: «Mi reino por un caballo». Gracias a Welles, Shakespeare se encuentra en un aeropuerto como en su casa. Muchas películas pretenden ser «internacionales», pero sólo las de Orson Welles lo son verdaderamente, es decir, en su espíritu.

El nombre de Arkadin es tan bonito que estuve mucho tiempo preguntándome de dónde procedía hasta el día en que asistí a una representación de *La gaviota* de Chéjov, en la que el personaje de la actriz se llamaba Irina Arkadina.

Cuando se generalice el uso de las cintas de vídeo y se puedan ver las películas que uno quiera en casa, quien tenga una copia de *Mister Arkadin* será a *lucky man* [un hombre afortunado].

Les presentamos, ahora, *Sed de mal*, en la que Orson Welles se envejeció y se afeó para demostrar, mediante la exageración, que había renunciado de una vez por todas a interpretar a jóvenes galanes, cuando en aquella época, en 1957, sólo tenía cuarenta y dos años.

André Bazin, que quiso tanto a Orson Welles y le entendió tan bien, murió pocos meses después de ver *Sed de mal*. No obstante, observen cómo la descripción que Bazin hace del inspector Quinlan se podría aplicar a la

creación que Orson hará de Falstaff: «Antiguo alcohólico que toma caramelos para resistirse a la tentación del whisky, feo, obeso, el arcángel no es más que un pobre diablo y su talento irrisorio se dedica a la menos noble de las empresas». Por el contrario, al describir a *Macbeth* y *Otelo*, Bazin parece estar analizando *Sed de mal*: «No nos extrañe que las dos películas shakespearianas sean precisamente dos de las tragedias más conformes con la doble temática de *La bella y la bestia*, y todavía menos que su adaptación defienda la inocencia de Macbeth y la piedad de Otelo. No tanto la magnitud del mal —aunque exista—, sino la inocencia en el pecado, la falta o el crimen».

Si Orson Welles engordó y envejeció voluntariamente en *Sed de mal*, su cámara da vueltas y revueltas con la fogosidad de un joven. Cada plano de este filme revela su amor por el cine y el placer que sentía haciendo películas.

En muchas películas de Hollywood oímos una sorprendente música de Tiomkin o de Max Steiner que se agita y se desvanece, superpuesta a imágenes desesperadamente estereotipadas y estáticas. En *Sed de mal* asistimos al fenómeno inverso: son las imágenes de Welles las que cantan y se desvanecen mientras que la partitura de Henri Mancini se queda clavada al suelo, quizá debido a la falta de la mezcla de sonidos habitual efectuada en ausencia del director.

En los años posteriores a la aparición de *Sed de mal*, la influencia ejercida por esta película se manifestará a menudo, por ejemplo en *La naranja mecánica* [A Clockwork Orange, 1971] de Stanley Kubrick.

En definitiva me parece que *Sed de mal* confirma una idea que se verifica a través de *El sueño eterno* [The Big Sleep, 1946], *El beso mortal* y *Psicosis*: si está filmado por un director de cine inspirado, el *thriller* más ordinario se puede convertir en el *fairy tale* más conmovedor; tal como declara Jean Renoir: «Todo gran arte es abstracto».

Confieso que no soy un admirador de la película *El proceso*, que Orson Welles rodó por encargo como muchos otros de sus filmes, pero quizás con un mayor respeto, puesto que esta vez ya no se trataba de un *thriller* por magnificar sino de una obra maestra de la literatura mundial, *El proceso*, de Franz Kafka. A menudo, y a pesar del estallido del Mercury Theater después de *El cuarto mandamiento*, Orson Welles ha abordado su trabajo cinematográfico con el mismo espíritu que el director de una compañía de teatro: «Este año vamos a montar un Shakespeare». Aquel año en cuestión, 1962, fue un Kafka. La película es más lujosa que todas las que Orson Welles había rodado desde hacía mucho tiempo, al menos en lo que concierne el

gigantismo de los decorados y a la abundancia de extras. Las dos explicaciones que daría a mi decepción —tras haber visto, sin embargo, que la crítica francesa fue generalmente excelente— son que Welles, que se siente tan a gusto filmando el poder, el orgullo, la dominación, quizás no está bien dotado para mostrar lo contrario: la debilidad, la humildad, la sumisión. Desde su adolescencia, su corpulencia, su estatura le han llevado, naturalmente, a hacer de rey. En sus películas, casi nunca se ve a Orson Welles comiendo o conduciendo un coche (excepto en *La dama de Shangai*).

A menudo se le ve levantándose y casi nunca sentándose. Este personaje prestigioso requiere una puesta en escena prestigiosa, del mismo modo en que, en la interpretación clásica de los duelos, no nos imaginamos a Greta Garbo filmada de espaldas.

Orson Welles es *bigger than life*, Kafka es *smaller than life*. Por esta razón, filmado bajo los mismos ángulos que Gregory Arkadin o Charles Foster Kane, con la cámara a nivel del suelo, el protagonista de Kafka, interpretado por Anthony Perkins, no nos conmueve demasiado y nos resulta distante. Tal como dice Jean Cocteau: «El poeta es un pájaro que debe cantar en su árbol genealógico». He visto varias veces *El proceso* y, a fuerza de esperar impacientemente cada aparición de Akim Tamiroff, he llegado a pensar que la película habría sido kafkiana y conmovedora si todo el *casting* estuviera compuesto por actores judíos de Europa central.

Sin embargo, el punto fuerte de *El proceso* continúa siendo el montaje. Por aquella época, Welles declara francamente: «Para mí, el montaje no es uno de los aspectos del cine; es el aspecto». Hitchcock o Robert Bresson dirían o dicen lo mismo, aun cuando sus ideas sobre la intención o la ejecución difieren claramente. Para perfilar el montaje a su gusto, Orson Welles repone la copia de *El proceso* con un retraso de cinco meses, porque es un cineasta más crítico de lo que parece; cuando filma, es instintivo, entusiasta e impetuoso, pero después, como si juzgara severamente sus grandezas, se critica despiadadamente sobre la mesa de montaje, y por eso escribí hace mucho tiempo: «Las películas de Orson Welles son rodadas por un exhibicionista y montadas por un censor».

Tras haber hecho yo mismo de censor y sugerir que *El proceso* la dirigió parcialmente Elmyr de Hory, no me extenderé más sobre esta película que a Bazin quizás le habría encantado y en la que, sin duda alguna, habría sabido ver atractivos que a mí me han pasado desapercibidos.

Campanadas a medianoche [Chimes at Midnight, 1966] no es una obra de Shakespeare sino un guión de Orson Welles compuesto a partir de cuatro obras de su autor predilecto. Ya en 1936, Orson Welles había elaborado, para la puesta en escena, una adaptación de cuatro piezas (entre las cuales se encontraban *Enrique IV* y *Ricardo III*, que aparecen aquí) que había titulado «Los cinco reyes». El espectáculo había fracasado, parece ser, mientras que aquí, en *Campanadas a medianoche*, todo funciona a la perfección gracias a la idea de volver a centrar la acción sobre el personaje de Falstaff que Orson Welles interpreta magníficamente. Después de haber visto durante la guerra la película de Marcel Pagnol *El pan y el perdón*, Orson Welles declaró: «Raimu es el mejor actor del mundo», y esta frase me viene a la memoria cuando veo a este Falstaff a quien Welles dio una humanidad típica de Pagnol. Alrededor de Welles-Falstaff, muchos grandes actores dan lo mejor de ellos mismos: Jeanne Moreau, Keith Baxter, Margaret Rutherford, Fernando Rey, John Gielgud, Walter Chiari; nos encontramos ante un *casting* tan armonioso como el de *Mister Arkadin*, una extraordinaria fotografía en blanco y negro de Edmond Richard y una sublime manipulación de la cámara y el sonido.

A la siguiente película sólo le haré un reproche, su brevedad: en efecto, *Una historia inmortal* [Une histoire immortelle, 1968] solamente dura cincuenta minutos y por culpa de esto ha sido considerada como una película marginal, mientras que se trata de una bella historia que habría podido conmover a un público normal. Esta obra puritana, o en todo caso muy casta, de Orson Welles, nos ofrece el primer desnudo femenino, el de Jeanne Moreau, al servicio de una especie de cuento árabe escrito por un danés ¡y que sucede en China!

Lo que siempre ha interesado a Orson Welles no es la psicología, ni los *thrillers*, ni las películas de amor y de aventuras como las que se han venido haciendo desde el inicio del cine, sino las historias en forma de cuento, en forma de fábula, las alegorías; Orson Welles, cuyas películas empiezan siempre implícitamente por «Érase una vez...», sería el director ideal de *Las mil y una noches*.

Una historia inmortal es al mismo tiempo una historia y la puesta en escena de una historia, puesto que consiste en que el rico mercader de Macao mister Clay (Orson Welles) ha de financiar la realización en la vida de una muy breve e intensa historia de amor que los marineros acostumbran a contar como si les hubiera ocurrido a uno de ellos. Es la historia de un hombre rico y

viejo que, para tener un hijo, ofrece cinco guineas a un marinero para que pase una noche de amor con su mujer. Cuando la oye, de la boca de su secretaria Elishama, *mister* Clay desea que esta historia sea cierta, de modo que contrata a una prostituta, Virginie (Jeanne Moreau) y a un marinero, con la intención de aparearlos durante unas horas. Al día siguiente, tras la noche de amor que ha sido espléndida e intensa, «como un terremoto», *mister* Clay fallece en su sillón.

Nos encontramos ante el «Érase una vez...» elevado al cuadrado, y el filme, realizado con escasos medios, es uno de los más emotivos de su autor. Todos los personajes son simpáticos y conmovedores. La historia, basada en la fortuna de *mister* Clay y el poder que le proporciona, gira alrededor de la relación habitual de fuerzas, pero como cada personaje da su consentimiento y queda satisfecho emocionalmente, el cuento produce una sensación de dulzura melancólica o más exactamente de felicidad triste. Welles y Jeanne Moreau tienen una actuación brillante y la imagen del marinero, al que *mister* Clay acaba de contratar, corriendo por las calles detrás del cabriolé, resulta inolvidable.

Tomando el relevo a François Reichenbach, que había realizado un reportaje sobre el famoso falsario Elmyr de Hory, que vivía en Ibiza hasta que se suicidó en 1977 y a quien Clifford Irving había dedicado un libro antes de hacerse él mismo célebre por su falsa autobiografía de Howard Hugues, Orson Welles compuso, en *Fraude* [F. for Fake, 1975], una de sus películas en las que el montaje es el rey y en la que la forma de pseudoreportaje sirve de vehículo a la poesía. Orson Welles pasó sin duda más de mil horas delante de la moviola haciendo encajar un millar de planos que fueron rodados en mucho menos tiempo.

Una de las escenas finales del filme nos muestra a Picasso viendo deambular a la bella Oja Kodar. Todos los planos de la joven son reales y nos la muestran en movimiento andando por las calles; a veces se la ve a través de los travesaños de una persiana gris. ¿Es Picasso quien observa a la bella actriz húngara? Sí y no, porque Orson Welles, diabólico, filmó fotos de Picasso, retratos en los que los ojos del gran pintor están muy abiertos y se dirigen claramente hacia la derecha, hacia la izquierda o directamente hacia el objetivo. Algunas veces, los travesaños se encuentran delante del rostro de Picasso por lo que parece que éste observe a la bella Oja clandestinamente, como un *voyeur*. Esta escena constituye una excelente demostración de las

posibilidades del montaje, considerado como un engaño; constituye el tema de esta película cuyo tono bromista y cuya vivacidad cínica nos alejan de Shakespeare para acercarnos a Sacha Guitry. *Fraude* —cuya verdadera intención secreta es probablemente dar una respuesta a la polémica creada por Pauline Kael— se podría haber titulado *La romanza de los tramposos*.

Mientras escribo estas líneas, en julio de 1978, Orson Welles ha rodado quince películas, de las cuales doce se han mostrado al público. ¿Qué sucede con las otras tres?

Don Quijote, cuyo rodaje debió empezar hace más de veinte años, quedó voluntariamente inacabada por Orson Welles, quien la rodó y fotografió un poco por todo el mundo, tal vez en 16 milímetros, tal vez en 35 milímetros (tal vez alternando los dos tipos). La película está interpretada por el mismo Welles, en su papel característico, por la joven Patty MacCormack (que quizás fue madre entre tanto) y sobre todo por Akim Tamiroff, que falleció hace algunos años, probablemente sin haber concluido su papel. La razón que da Orson Welles para explicar el estado incompleto de la película es la necesidad de filmar, para la escena final, la explosión de la bomba H que lo destruirá todo y a todo el mundo, excepto a Don Quijote y Sancho Panza. En torno a este filme se ha creado, a través de los años, una leyenda tan arraigada que no sería raro que Welles prefiriera continuar siendo el único espectador del mismo. Además, cansado de que le preguntaran tan a menudo sobre esta película,

Welles decidió que la titularía *¿Cuándo va a acabar Don Quijote?*

Tenemos luego *The Deep Reckoning*, imitación de un *thriller* de la «serle negra». Orson Welles rodó esta película en 1967, en Yugoslavia, y la financió él mismo gracias a una remuneración fabulosa que había recibido por actuar en un gran filme patriótico yugoslavo. El reparto comprende a: Jeanne Moreau, Laurence Harvey (quien ha fallecido recientemente, poco después de finalizar la sincronización de su papel), el mismo Orson Welles y Oja Palinkas, que aparecerá de nuevo en las películas posteriores de Welles. Se trata de una buena novela de Charles Williams, una aventura policíaca que lleva a la escena a los pasajeros de dos barcos. La película fue rodada por un equipo muy reducido, de modo que el mismo Welles llevaba la cámara (excepto cuando tenía que actuar) y Jeanne Moreau asumió, además de su papel, el de *script-girl*. Orson Welles justifica el hecho de no estrenar la película por la ausencia del plano final: la explosión de uno de los barcos en

alta mar. Personalmente, deseo que Orson Welles logre rodar un plano de una explosión tan grandiosa que considere digna de servir igualmente de final para *Don Quijote*.

La obra reciente de Orson Welles puede parecer una reflexión sobre el cine. Mister Clay, en *Una historia inmortal*, decide poner en escena una historia que le gusta y acaba muriendo. La indagación sobre *Fraude* demuestra que un montador debe ser un gran mentiroso y era lógico que Welles hablase directamente de cine en una película.

Resulta que, efectivamente, la última película que Orson Welles ha logrado rodar en el momento en que escribo esto, *The Other Side of the Wind*, cuenta la historia de un viejo director de cine de Hollywood que rueda, o acaba de rodar, su último filme. El rodaje empezó en el verano de 1970; entonces Welles lo detuvo y después volvió a empezar varias veces según el método instaurado en *Otelo*. Con la esperanza de no identificarse con el personaje principal, pasó mucho tiempo antes de que Orson Welles escogiera a un actor para el papel del director Hannaford; así pues, filmaba las escenas «desglosando» abundantemente y reservando para más tarde los planos de Hannaford. En la primavera de 1974, decidió confiar el papel de Hannaford a su colega John Huston.

De este modo, no se debe ver en esta película un adiós al cine, el equivalente de lo que fue *Le Testament d'Orphée* [1960] para Jean Cocteau, a menos que consideremos que en la obra de Orson Welles una de cada cuatro películas tiene un cariz testamentario, empezando por *Ciudadano Kane* y continuando con *Mister Arkadin* y *Don Quijote*; destaca el gusto de Orson Welles por las biografías, los balances de la vida y las inmersiones en el pasado. Es fácil prever que tendrá mucho que decirnos sobre Hollywood, los *movies fans* [admiradores del cine], los biógrafos, los *reporters*... Me parece recordar que, durante la película, Hannaford habla con ironía del número de libros que le han dedicado, ¡más elevado que el número de películas que ha realizado! En otro momento, un personaje dice: «*Did you know they had dissolves in Shakespeare?* [¿Sabes que Shakespeare ya utilizaba fundidos?]».

En mi opinión, todas las dificultades que encontró Orson Welles con el *box office* y que sin duda frenaron su ímpetu creador se deben a que es un cineasta-poeta. Los financiadores de Hollywood (y, para ser justo, el público del mundo entero) aceptan la prosa bella —John Ford, Howard Hawks— o incluso la prosa poética —Hitchcock, Roman Polanski—, pero mucho más

difícilmente la poesía pura, la fábula, la alegoría, el cuento de hadas. No hace falta que felicitemos a Orson Welles por haber sido fiel a sí mismo y no haber hecho concesiones, porque, aunque quisiera, ¡no podría hacerlo de otra forma! Cada vez que dice «¡Acción!», transforma la vil realidad en poesía.

No obstante, por un lado Orson Welles ha rodado películas como *Ciudadano Kane*, *El cuarto mandamiento*, las tres obras de Shakespeare, *Una historia inmortal* y *The Other Side of the Wind* y, por otro lado, *thrillers*. En el primer tipo de películas siempre hay nieve, y en el segundo, disparos, pero todas constituyen lo que Cocteau llamaba «la poesía del cinematógrafo».

El verdadero drama de Orson Welles, en mi opinión, consiste en haber estado compartiendo tertulias nocturnas durante treinta años con productores todopoderosos que le ofrecían cigarros, pero que no le habrían confiado cien metros de película para impresionar. Estos productores le contrataron treinta veces, o quizás más, para que interpretara papeles de algunos días en los que estaba «dirigido» (!) por directores diez veces menos capacitados que él.

Por otro lado, se sabe que David Lean necesitó diez meses para rodar *Doctor Zhivago* [Doctor Zhivago, 1965] y que Welles rodó *Sed de mal* ¡en cinco semanas!

Si piensan en todo esto, estarán de acuerdo conmigo en que tuvo que forjarse una fuerte filosofía personal para no dejar escapar nunca públicamente una queja, una palabra desagradable, un pensamiento agrio, una frase amarga.

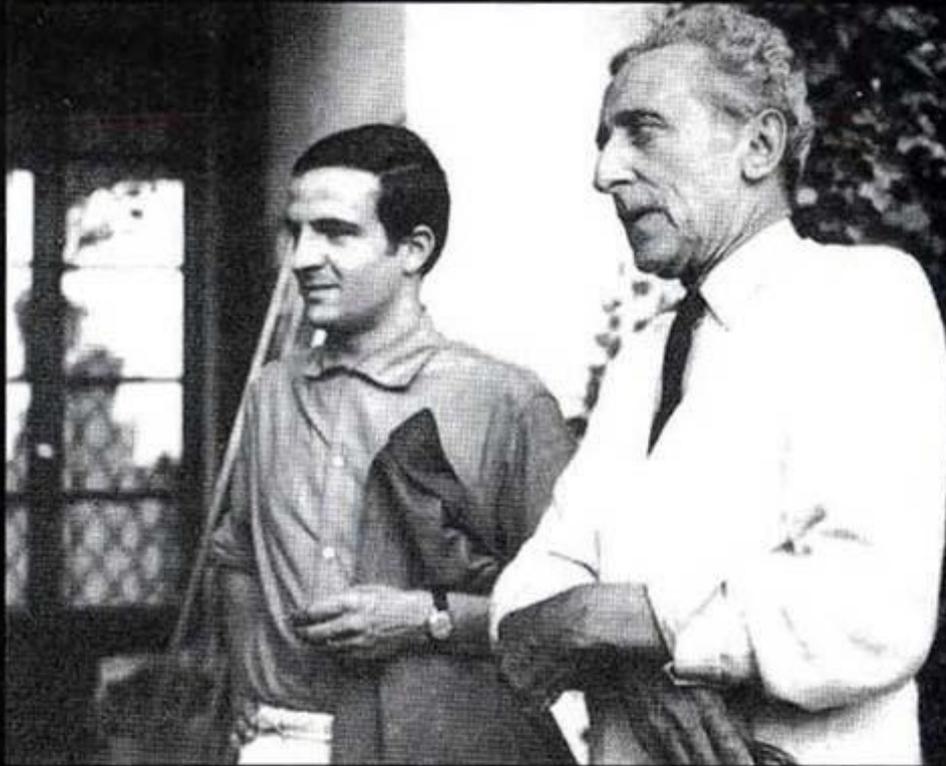
En la idea de que el mundo del cine está formado por Orson Welles, hay un lado marginal, un aspecto circunstancial, *outsider*, que a él tanto le debe convenir y ayudar en su creación como le debe molestar y perjudicar. Esto puede explicar su famoso *reluctant release* [comportamiento reacio al estreno] cuyas proporciones aumentan cada año.

La trayectoria de Orson Welles es, por tanto, difícil, aunque no más que la de Cari Dreyer o Jean Cocteau, y su éxito como actor, su personalidad de estrella, reducen sin duda su urgencia por encontrar la financiación, que es el objetivo de todos los cineastas. Si no fuera un gran actor, si no le hubieran requerido para actuar en películas de otros, ¿habría rodado Orson Welles más películas como director? Yo tiendo a creer que sí, pero, tal como es, su obra ya es considerable y no debemos olvidar que, si el cine mudo nos aportó

grandes genios visuales —Murnau, Eisenstein, Dreyer, Hitchcock—, el cine sonoro sólo nos ha traído uno, un único cineasta cuyo estilo es inmediatamente reconocible al cabo de tres minutos de película y cuyo nombre es Orson Welles.

Es bien cierto lo que André Bazin demostró al escribir: «En Orson Welles, la técnica no es sólo una forma de dirigir, sino que pone en tela de juicio la naturaleza misma de la historia. Con ella, el cine se aleja un poco más del teatro, se convierte menos en un espectáculo y más en un relato. En efecto, como en la novela, no se trata sólo de los diálogos y de la claridad descriptiva sino del estilo infundido al lenguaje que crea el sentido».

(Julio de 1978 — En el avión París-Los Ángeles,
«Orson Welles», *Cahiers du cinéma*,
número fuera de serie, 1982)



F. Truffaut y Jean Cocteau (en 1960, en la época de *Le testament d'Orphée*); con Orson Welles (de espaldas: Jacques Rivette), en el Festival de Cannes de 1966. (Foto Les Films du Carrosse.)

Jacques Audiberti, poeta del divino misterio de la mujer^[9]

Con su cara llena de cicatrices de viejo lobo de mar de vacaciones,

Jacques Audiberti es una colosal guardasilla, bella y poderosa como sus libros, que se hacen incansablemente la misma pregunta: ¿por qué las mujeres no nos desean como nosotros las deseamos, a *priori*, sistemáticamente, físicamente y abstractamente y siempre por lo que ellas son: las jorobadas por su joroba, las burguesas por su sombrero, las putas por sus rodillas, las mojigatas por su virtud, las gordas por sus michelines y las delgadas por sus huesos?

Una mirada en la calle debería bastar para convencerlas de que, sin esperar a entrar en sus vidas, sólo queremos que nos ofrezcan, como pide Guy Béart, «un pequeño rincón entre sus encajes».

«Talent», «Monorail», «Septième», «La Nâ», «Le Jardin et les fleuves», todos son sublimes, pero el más bello es «Marie Dubois». La mayor obra consagrada a la mujer, a toda mujer, a la misma mujer. Marie Dubois es la mujer entre todas las mujeres; trabaja en una fábrica en la que milita como comunista, prepara unas oposiciones para una cátedra de Letras, se prostituye en un solar de Villejuif e inspira, tras su muerte, el más absoluto amor al humilde pequeño inspector que empezó a trabajar para la policía porque tenía miedo de los polis.

Para Audiberti, la mujer es mágica, la mujer es sublime. Pienso en él cuando filmo a un hombre, y en su obra cuando filmo a una mujer. También pienso en él cuando veo unas bonitas piernas por la calle, en lo que él habría dicho. Si es imposible resolver el divino misterio de la mujer, es imposible alabarlo mejor de lo que lo hace Jacques Audiberti.

(Arts n.º 862, del 28 de marzo al 3 de abril de 1961)

Un niño colosal

Un niño colosal, esto es lo que era Jacques Audiberti. Hemos querido a muertos en los que podemos pensar sin ponernos tristes porque nos parece que recorrieron todo su trayecto, pero el caso de Audiberti es diferente porque descubría la vida día a día, exactamente del mismo modo en que vemos, con emoción, que un adolescente lo hace todo por primera vez.

Audiberti era famoso sin haberlo pretendido; si la vida es una carrera, él no participaba. Trabajaba muchísimo y jugaba con el doble sentido de la expresión «hacer sus deberes», porque quería ser a la vez un veterano de la literatura y un escolar que ha de «entregar sus deberes».

Para continuar con los dobles sentidos, yo diría que Audiberti veía el mal (y la desgracia) por todas partes; el título de su obra *Le Mal court* significa al mismo tiempo que el mal sigue su camino [corre] y que se ha de desear que este mal sea breve [corto]. Cada vez que, rodando una película, tengo la ocasión de mostrar varios comportamientos masculinos con respecto a las mujeres, pido a uno de mis actores que se impregne de Audiberti para quien las mujeres eran mágicas. Escribió su último libro, *Dimanche m'attend*, sabiendo que iba a morir; es un libro sublime y, por no tenerlo ante mí, sólo puedo citar de memoria la frase en la que dice que «las preciosas piernas de las azafatas de vuelo se dislocan en los aviones». Todo Audiberti se encuentra aquí: la belleza inalcanzable de las mujeres y el aspecto catastrófico de la vida. Creo que, incluso después de su muerte, Audiberti debe ser admirado, pero sobre todo todavía necesita ser querido.

(Programa del Théâtre de la Cothurne, Lyon,
30 de noviembre de 1973)

Jean Giraudoux, un admirable autor

Hace diez años, el 31 de enero de 1944, Jean Giraudoux fallecía en el Hôtel de Castille. Este aniversario y la aparición de su última obra, *Pour Lucrèce*, harán que todos echemos una última mirada a quien ya está quedando olvidado en beneficio de no sé qué Anouilh, pero que no dejará de ser —junto con Claudel— el único autor dramático que ha honrado el escenario francés durante esta primera mitad de siglo.

Se dice que, con una facilidad desconcertante, Giraudoux sacaba de su bolsillo un manuscrito que había redactado la noche antes, virgen de toda tachadura. A su rapidez en el trabajo sólo la igualaba su lentitud en la creación: escribió su primera novela a los veintinueve años, su primera obra de teatro a los cuarenta y seis, y no abordó el cine hasta los cincuenta y nueve. Fue en 1941. Escribió la adaptación y los diálogos de *La duchesse de Langeais* [1942], de Balzac. Fue necesario esperar a la aparición en las librerías de estos diálogos para descubrir su belleza, ya que, deplorablemente dirigida, la película de Jacques de Baroncelli fue además muy mal interpretada. Edwige Feuillère, que representaba el papel de la duquesa, se creyó con derecho a deformar las frases de Giraudoux sustituyéndolas por las más insulsas y vulgares equivalencias, por lo que fue inútil la tarea que él se había asignado: «Si he demostrado, entre otras cosas, que lo que el público de la película entiende mejor es el lenguaje y que es una bajeza creer que sus oídos reclaman el tartamudeo, la estupidez, la apatía o simplemente el solecismo francés, es decir, considerarlo ramplón, y que la audiencia en francés le parece natural, creo que la experiencia valía la pena».

Giraudoux no volvería a entrar en contacto con el cine hasta tres años después con *Los ángeles del pecado* [Les anges du péché, 1943]. A partir de un tema de R.-L. Bruckeberger, dominico, Giraudoux escribió el guión junto con Robert Bresson, que al mismo tiempo era la primera vez que dirigía una película. *Los ángeles del pecado* fue una obra maestra indiscutible e indiscutida. Se trataba de uno de los temas más bellos que ha tratado el cine francés en esta época. Para escribir los diálogos de esta película, Giraudoux se documentó mucho sobre la vida de las hermanas de Béthanie y se impregnó del espíritu de esta orden, austera y digna entre todas (recordemos que se trata de un congregación dominica francesa, «Béthanie», fundada en 1867 por el padre Lataste, cuyo objetivo consiste en reunir a las réprobas y a las

condenadas, reclutadas en las cárceles de mujeres). Robert Bresson, que más que un director es el *autor* de sus filmes, debió aligerar el diálogo de Giraudoux para evitar que su brillantez no ganara por la mano al gran rigor de esta película, de 152 la que se ha dicho a menudo que es «una sinfonía blanca y negra».

El bonito nombre de Giraudoux, nombre tan claro que evoca un tul transparente, sólo apareció dos veces en los créditos. Esperemos que un día se lleven a la pantalla algunas de las obras de Giraudoux, de igual modo en que aparecen hoy las de Shakespeare. El universo de Giradoux se sitúa entre la Creación y la Caída. Giraudoux se consideraba de buen grado «un hombre de antes del pecado original». Se encontraba en las antípodas de lo sórdido, y el cine francés neonaturalista le habría entristecido y quizá mantenido alejado de los estudios a menos que, a semejanza de Renoir, Bresson, Becker o Cocteau, hubiera incluso luchado e intentado hacer oír su voz clara y proba en el túnel en el que entra demasiado a menudo nuestro cine.

(*Radio-cinéma-télévision* n.º 211,31 de enero de 1954,
artículo firmado bajo el seudónimo de François de Monferrand).

Las alpargatas de William Irish

Es difícil para los lectores franceses medir la soledad en la que viven en Estados Unidos los escritores que han optado por la literatura popular. Los *amateurs* franceses de la «serie negra», sin tener que leer forzosamente todo lo que está traducido a nuestra lengua, enseguida llegan a reconocer el talento de tal o cual novelista y lo hacen saber. La comunicación oral se ocupa de lo demás, y así es como los nombres de David Goodis, Dolores Hitchens, William Irish, Dorothy Hugues, Henry Farrell, Jim Thompson, Joseph Harrington, Harry Wittington o, más recientemente, el del inglés Patrick Alexander circulan de boca en boca y se ganan una reputación entre los especialistas. Nada de esto ocurre en Estados Unidos. En 1962, cuando me encontraba en Nueva York para presentar *Jules y Jim*, descubrí, al anunciar que tenía la esperanza de rodar *Fahrenheit 451*, que ni siquiera uno de cada diez periodistas americanos conocía el nombre de Ray Bradbury. Fue necesario que los astronautas pisaran la luna en 1969 para que el público americano, por medio de la prensa, llegara por fin a conocer realmente al autor de *Crónicas marcianas*. Sólo existe una única explicación para esta oscuridad que, en el caso de Charles Williams, Goodis o Irish, se perpetúa *post mortem*: la sobreproducción, el increíble número de libros publicados cada año, el increíble número de editores no sólo en Nueva York sino diseminados por toda América.

Cada vez que he conocido a un escritor de la «serie negra», me ha impresionado su modestia, su profesionalidad, pero también su tristeza. A menudo hay algo desesperante y fatal en el destino de un novelista que se gana la vida contando historias criminales.

David Goodis, el autor de *Tirez sur le pianiste* [Down There], vivía solo. Tenía la costumbre de pasear durante noches enteras por las calles de Nueva York, por lo que a veces se encontraba implicado en broncas sin saber por qué. El protagonista de casi todos sus libros es un hombre desgraciado. Goodis murió cuando todavía no tenía cincuenta años. Se peleaba con sus editores porque le reprochaban sus finales pesimistas. Charles Williams, cuyo

libro *The Diamond Bikini* hace reír en cada página, se suicidó, hace cuatro o cinco años, en el barco donde pasaba la mayor parte del año, sin que los periódicos americanos dedicaran ni una gacetilla a su desaparición. Es difícil no perturbarse cuando se lee el texto de Lillian Heilman sobre los últimos años de Dashiell Hammett o el relato que John Houseman consagró al sufrimiento de Raymond Chandler cuando escribía a toda prisa el guión de *La dalia azul* [*The Blue Dahlia*, 1946] bebiendo alcohol a discreción, que tenía junto a su máquina de escribir, para poder terminar a tiempo, antes de que se lo tuvieran que llevar al hospital.

Los escritores de *thrillers*, antes de ver publicada su primera obra —es el recuerdo más vivaz que permanece en la memoria de cada uno de ellos—, pasan por las mismas congojas que William Saroyan con *The Daring Young Man on the Flying Trapeze* [1934], pero, a diferencia del genial armenio autodidacta, han asistido a la universidad antes de abordar la literatura, estudiarla y practicarla como un oficio que se aprende. Poca gente sabe que Dashiell Hammett dio durante mucho tiempo clases de elaboración y redacción de *thrillers* a jóvenes que aspiraban a ser novelistas.

Como nadie habla nunca de ellos, como nunca han tenido la impresión de tener «su público», los novelistas populares, que parece que escriban apresuradamente y sólo por dinero, se entregan a través de su ficción mucho más íntimamente de lo que nos pensamos y, sin duda, de lo que ellos mismos piensan. Creyendo estar bien escondidos detrás de cadáveres y revólveres, se descubren, se confiesan y llevan a cabo, coaccionados, una obra libre. Además, en el antiguo sistema opresor de Hollywood, los cineastas de serie B se consideraban simples empleados del estudio, cuando en realidad eran autores sinceros e inspirados. Escritores subterráneos —utilizo la palabra subterráneo en un sentido casi literal, muy diferente del de *underground*, que sugiere el flirteo con la moda—, los escritores de «serie negra» son a Hemingway, Norman Mailer o Truman Capote lo que los actores de postsincronización son a las estrellas de la pantalla. Se les puede comparar, como hacia Max Ophuls a propósito de los artistas de doblaje, con flores silvestres que nacen en las cuevas.

Cornell George Hopley-Woolrich, alias William Irish, nació el mismo año que Simenon, en 1903, en Nueva York, y pasó una parte de su infancia en México. A los veintidós años, una ictericia hace que sienta tanta repugnancia por su apariencia física que decide vivir varios meses recluido en la casa

construida por su abuelo. Entonces empieza a leer sistemáticamente cada uno de los libros de la biblioteca familiar. Decepcionado por sus lecturas, decide intentar escribir una novela. Se instala delante de su máquina de escribir y escribe su primer relato, *Cover Charge*, que aparece publicada alrededor de 1928.

Durante cuarenta años, publicará más o menos una novela por año y un número considerable de relatos, sin adoptar el pseudónimo de William Irish hasta 1942. En sus memorias explica que su madre se murió sin haber leído nunca ni una línea de sus obras, ya que, cada vez que salía un libro, pensaba que el próximo sería mejor y, por tanto, más digno de ella. Al igual que *madame Woolrich*, los cinéfilos de mi generación hemos conocido a Irish antes de leer una sola línea suya, porque varias de sus novelas y relatos son el origen de películas extrañas y fascinantes de los años cuarenta y cincuenta, como *The Leopard Man* [1943], de Jacques Tourneur, *La dama desconocida* (*The Phantom Lady*, 1944), de Robert Siodmak,

Ángel Negro [*The Black Angel*, 1946], de Roy William Neill, *Mil ojos tiene la noche* [*Night as a Thousand Eyes*, 1948], de John Farrow, *La ventana* [*The Window*, 1949], de Ted Tetzlaff, y sobre todo uno de los mejores, si no es el mejor filme de Hitchcock, *La ventana indiscreta* [*The Rear Window*, 1954].

¿Tienen algo en común todas estas películas? Mis recuerdos son demasiado remotos para afirmarlo, pero de todas formas creo que los elementos que se repiten con más insistencia son el sueño, la pérdida de control o de memoria, la incertidumbre del pasado. Si dedicamos unos segundos al juego de la libre asociación de ideas, tras el nombre de Irish surgirán las palabras amnesia, enfermedad, noche en blanco, calmante, sonambulismo, alianza, velo, dolor, cámara lenta, ansiedad, olvido.

Varias novelas de Irish incluyen la palabra *negro* en su título y, sin embargo, Irish no es tanto un novelista de la «serie negra» como un escritor de la «serie pálida», es decir, un artista del miedo. Encontramos pocos gánsters en sus libros, o en todo caso aparecen en un segundo plano de la trama, generalmente centrada en un hombre o una mujer cualquiera a quien le sucede algo extraordinario.

El amor ocupa un lugar importante en las historias de Irish, un amor total y exclusivo, irremplazable cuando queda interrumpido.

Hombre o mujer, el personaje principal de una novela de William Irish es normalmente un ser testarudo, idealista, movido por una idea fija. En *La novia vestía de negro* [basada en la obra de Irish *The Bride Wore Black*], Julie

consagra su vida a vengar la muerte de su prometido, que sólo fue su marido durante el tiempo que tardó en recorrer, con el vestido de novia, el camino del altar hasta la puerta de la iglesia. Irish trató el mismo tema una segunda vez, invirtiéndolo, en *Rendez-vous in Black* [1948], en la que un joven se dedicará a buscar a los hombres que mataron accidentalmente a su novia. Más refinado que Julie en su venganza, matará uno tras otro no a los propios culpables sino al ser humano —madre, esposa, novia, hermana— ¡al que cada uno de ellos quería más!

Amor interrumpido en *La novia vestía de negro*, amor frustrado en *Waltz into Darkness* [1947], en la que el protagonista, que ha buscado a su mujer ideal por medio de anuncios matrimoniales, se encontrará con la antítesis de su sueño: una aventurera cómplice de un crimen. No obstante, acabará amándola, porque el protagonista de Irish no hace nunca nada a medias, ningún imprevisto puede obstaculizar su camino hacia el amor y la muerte. También hay muchos trastornos mentales en el universo de Irish, en el que sus personajes vulnerables e hipersensibles son lo contrario del héroe americano habitual, famoso por las historias de espionaje y de chantaje. Al igual que hay Raymond Queneau en David Goodis, hay Cocteau en Irish, y esta mezcla de violencia folclórica americana, de olor de hospital y de prosa poética a la francesa es lo que conmueve al lector europeo.

Si, a propósito de la obra de Irish, hablo de *pasos silenciosos*, no se trata sólo de una imagen, porque a William Irish se le conocía por ir siempre en alpargatas, incluso en plena ciudad de Nueva York.

En 1968, tuve que ir precisamente a Nueva York para presentar una película que había realizado a partir de su novela *The Bride Wore Black* [*La novia vestía de negro*] y me alegraba la idea de poder conocer por fin a William Irish; en el avión, estuve leyendo su última antología de relatos, *Le Chien à la jambe de bois*, y pensé; «¡Qué título tan extraño!». En el aeropuerto Kennedy, unos amigos que habían venido a recogerme me informan de que William Irish, a quien le habían amputado una pierna hacía algunos meses, acaba de caerse en el baño de su casa y no podrá asistir a la proyección privada de *La novia vestía de negro* organizada por sus compañeros, los miembros de la Asociación de los «escritores de misterio». Al día siguiente, el médico de Irish acude a la proyección en representación suya y nos da las malas noticias, y dos semanas más tarde, el 25 de

septiembre de 1968, Cornell Woolrich fallece en Nueva York, su ciudad natal.

En sus memorias —inéditas y, según su voluntad, destinadas a seguir siéndolo— legadas a la Universidad de Columbia en la que había cursado sus estudios, Irish confiesa que sólo ha estado enamorado tres veces, que cada vez fue un error y que, de todas formas, no ha querido nunca a ninguna mujer tanto como a su máquina de escribir, una Remington portátil cuyo número de serie no ha olvidado nunca: N.C. 69411.

(Prefacio del libro de William Irish *La Toile d'araignée*, Éditions Belfond, febrero de 1980)

A propósito de *Mi vida y mi cine*, de Jean Renoir

«Estamos aquí para cazar, buen Dios, no para escribir nuestras memorias». Todos los admiradores de Jean Renoir conocen y reconocen esta frase de *La regla del juego* y, no obstante, todos se precipitarán sobre su autobiografía, *Mi vida y mi cine*^[10], en la que encontrarán las respuestas a preguntas nunca formuladas: ¿qué influencia recibió Jean Renoir de su padre Augusto?; ¿cómo pasó de la cerámica al cine?; ¿cómo acabó su colaboración con Catherine Hessling?; ¿cuáles fueron sus lazos con el Frente Popular?; ¿cómo vivió el gran éxito de *La gran ilusión* y, poco después, el fracaso comercial de *La regla del juego*?; ¿por qué se fue a Hollywood en 1940 y no regresó a Francia hasta 1954 para rodar de *French Canean*?

En 1969, Jean Renoir rodó en Francia, en coproducción con la ORTF, su última película, *Le petit théâtre de Jean Renoir*— que nunca ha sido proyectada en los cines franceses y que, sin embargo, tuvo un gran éxito en aquel momento incluso en Nueva York—, y después volvió a Los Ángeles, a su mansión de Beverly Hills que mandó construir hace treinta años y cuyos planos había diseñado él mismo. Como su estado de salud actual no le permite dirigir una película, Renoir ha reanudado su labor de escritor; ya ha publicado su novela *Les carnets du capitaine Georges* (Gallimard), el libro sobre su padre *Renoir* (Hachette), su obra de teatro *Orvet* (Gallimard) y la recopilación de sus *Ecrits* (Belfond).

Mi vida y mi cine, que saldrá publicado esta semana por la editorial Flammarion, cumple las promesas globales y cuantitativas del título, porque Jean Renoir describe magníficamente su infancia, su actividad como modelo juvenil de su padre, la educación que recibió de Gabrielle, su descubrimiento del *guignol*, después del melodrama del Boulevard du Crime, su matrimonio con Catherine Hessling, su revelación del cine a través de Charlie Chaplin y, lógicamente, su actividad como director de cine: cuarenta y cinco años de trabajo, nueve películas mudas y veintisiete películas sonoras, entre las cuales las más célebres son *La golfa* [*La chienne*, 1931], *Boudu sauvé des eaux* (1932), *Toni*, *Una partida de campo*, *La marsellesa*, *La bestia humana*, *La gran ilusión*, *La regla del juego*, *The Southerner*, *El río*, *La carrosse d'or* (1952), *French Canean* y *Le caporal épinglé* (1962). En su libro nos explica la concepción y la realización de todos estos filmes e insiste en las dificultades que tuvo para que los aceptaran: «Mis gustos y mis ideas no

coincidían ni todavía coinciden con los gustos y las ideas de quienes dictan las leyes en esta profesión... Soy incapaz de vender nada. Ahora bien, en el cine hace falta vender». Si bien es cierto que Jean Renoir no es un buen vendedor, ha demostrado ser un buen luchador al lograr, por ejemplo, convertir a Michel Simon en estrella de cine desde el principio del cine sonoro, al rodar veinte años antes del neorrealismo las aventuras de *Toni* con actores desconocidos y en lugares reales, y al escribir con *La regla del juego* el guión más sutil y más rico del cine de antes de la guerra: «Toda mi vida he intentado hacer películas de autor. No por vanidad, sino porque Dios me ha gratificado con el deseo de definir mi identidad y de exponerla a un auditorio grande o pequeño, brillante o lamentable, entusiasta o despreciativo».

La vida de Jean Renoir no está sólo marcada por títulos de películas, sino también por amistades: «Yo catalogo mi vida por amigos. Cada período de mi existencia ha sido dominado por la figura de un amigo». Y esta confianza queda demostrada e ilustrada por maravillosas descripciones de Jacques Becker, Pierre Braunberger, Marcel Pagnol, Jean Giraudoux, Louis Jouvet, Pierre Renoir, Jean Gabin, Erich Von Stroheim, Raimu, la familia Cézanne, Saint-Exupéry, Leslie Caron y también de Charlie Chaplin, a quien conoce finalmente en Hollywood tras veinticinco años de admiración.

Este libro, cuya redacción es perfecta, combina armoniosamente el estilo típico de los memorialistas del siglo XIX y la libertad de tono de un Henry Miller. Es un ejemplo a la vez de nobleza y de gracia, de delicadeza y de sinceridad. El largo capítulo que dedica a la India, donde Renoir rodó *El río*, es sensacional por la calidad de las reflexiones generales y de las anécdotas, y nos da a entender que hubo el Jean Renoir de *antes* de la India y el de *después*. Sin embargo, Jean Renoir, cuya primera película se titulaba *La Fille de l'eau* (1924), no se sentía tan extraño a orillas del Ganges: «No concibo el cine sin agua. En el movimiento de un filme hay un lado ineluctable que lo entronca con la corriente de los arroyos, el curso de los ríos».

Ya se trate de inventar historias suprimiendo el aspecto teórico de sus datos iniciales, o de guiar a los actores, lo cual es importante para ellos mismos, o de dirigir dejando de lado los tópicos, todas las preguntas de Jean Renoir, todos sus esfuerzos, giran alrededor de dos puntos clave: «El gran problema de la verdad interior y de la verdad exterior» y «la certeza de que no hay más que un mundo».

Jean Renoir, que cumplirá ochenta años el próximo mes de septiembre, considera que ya ha superado la edad de la diplomacia y, sin recurrir a los ataques personales —lo cual no sería demasiado propio de él—, adopta a lo

largo de este libro un tono que no es el típico de las entrevistas distendidas que se suelen realizar cuando se estrena una película: «Al público le aterrorizan las novedades. Es preciso hacer que las toleren con precaución, esconderlas bajo la máscara de la trivialidad». También declara: «Desgraciadamente, la naturaleza ha hecho de mi un cobarde»; y, más tarde, en otro pasaje, dice: «La vida es una sarta de decepciones». Pero detrás de estas confidencias, estas declaraciones, estos retratos, se esconde, intacto, el amor por el cine. Este amor profundo y también su interés por las películas de los demás directores hacen que Renoir vea antes de su distribución las copias en 16 milímetros de las películas de Peter Bogdanovich o de Erich Rohmer. El gran entusiasmo que le hizo cambiar su vida hace cincuenta años, en 1924, nunca ha sido desmentido: «El cine me ha traído muchas decepciones, muchos desengaños, pero las alegrías que le debo superan largamente las calamidades. Si tuviera que volver a empezar, me dedicaría al cine».

(Paríscope, junio de 1974)

Jean Renoir: ochenta años de impresiones

A diferencia de Abel Gance y Cari Dreyer, sus contemporáneos, Jean Renoir todavía no era un gran cineasta antes de la invención del cine sonoro. *Nana* [Nana, 1926], *La pequeña vendedora* [La petite marchande d'allumettes, 1928], *Tire-au-flanc* [1930], son buenas películas, pero Jean Renoir necesitaba palabras para darse a entender bien y proporcionarnos, a partir de 1931-1932, películas magistrales como *La golfa* y *Boudu sauvé des eaux*.

En los períodos en que los productores confiaban en él, Renoir rodaba guiones originales, como *Toni*, *La marsellesa* y *La gran ilusión*, a través de los cuales se expresaba con la misma maestría que un escritor. Su película *La regla del juego* suscitó la vocación de cineasta entre muchos jóvenes que en un principio habían pensado expresarse por medio de la novela.

Hoy en día, al no poder dirigir películas debido a su estado de salud, Jean Renoir, que no podría estar un día sin crear, se ha refugiado en la literatura.

La suerte ha querido que esta continuación literaria de la carrera cinematográfica más francesa se desarrolle en Hollywood, lugar que Thomas Mann comparó con «una ciudad de panaderos en la que sólo se elabora pan».

Jean y Dido Renoir viven en Beverly Hills, en lo más alto de una pequeña carretera, Leona Drive, cerca de Benedict Canyon, una arteria importante que utilizan mañana y tarde los habitantes del valle que trabajan durante el día en Los Ángeles.

Casi todas las casas de Los Ángeles están hechas de madera, pero Jean Renoir quiso que la suya fuera de ladrillos. Diseñó él mismo los planos, hace treinta años, antes de irse a la India a rodar *El río*. De una sola planta, ofrece una vista panorámica sobre toda la ciudad. Tiene dos originalidades por ser una casa de Los Ángeles: no hay puertas para separar las habitaciones y no tiene instalación de aire acondicionado, ya que en su lugar hay grandes paneles de cristal corredizos que proporcionan el frescor necesario.

En el jardín, pequeño y muy empinado, unos olivos plantados hace veinte años han adquirido el tamaño de los que se ven alrededor de «Les Colettes», la casa de la familia Renoir, en Cagnes-sur-Mer.

Cada mañana, Dido Renoir se despierta en el momento en que el repartidor de periódicos deja delante de su puerta el *Los Angeles Times*, que enseguida le informa sobre el tiempo de perros que hace en París. Cuando su marido se despierta, Dido le lee las principales noticias mientras espera que

llegue uno de los tres estudiantes de enfermería que se turnan para venir a dar un masaje a la pierna herida de Jean Renoir —herida de guerra que nunca se curó desde 1916 y que fue la responsable de la famosa forma de andar de Octave, personaje de *La regla de juego*.

Después, Jean Renoir se ocupa de la correspondencia, lo cual consiste en rechazar lo más educadamente posible la propuesta de presidir tal o tal otro jurado, de autenticar un cuadro de su padre o de hacer una conferencia aquí o allá.

En cuanto a la correspondencia personal, es muy evidente que, a los ochenta años y siendo sus amigos Visconti, Rossellini, Langlois, Prévert, Chaplin, compañeros de tal o cual otro período de su vida, reciba, como en los telediaros, un buen montón de noticias siniestras.

Más avanzado el día, Jean Renoir pasa finalmente a lo que más le apasiona desde que más o menos renunció al cine: escribir. Después de la biografía *Renoir, mon père*, *best-seller* en América, publicado por Hachette en Francia, sacó a la luz una primera novela, *Les carnets du capitaine Georges* (Gallimard), después un libro de memorias, *Mi vida y mi cine* (Flammarion), más tarde una segunda novela, *Le coeur à l'aise*, y ahora está a punto de terminar su tercera novela, titulada *Assassinat*.

Lo que me sorprendió más de *Le coeur à l'aise* es lo que yo llamaría un extraordinario desinterés, en el sentido en que se dice que una persona generosa es desinteresada. Comparando esta novela con otros escritos que leí la misma semana o el mismo mes, parece que los otros escritores quieren convencernos, persuadirnos, llevarnos a algún sitio, influir sobre nosotros o, en todo caso, para referirnos a ellos, quieren justificarse, alzarse, hacerse querer, crear una imagen de sí mismos. El libro de Jean Renoir es exactamente lo contrario; contiene una multitud de personajes ni buenos ni malos, una multitud de detalles verdaderos que no parecen estar relacionados entre sí ni mucho menos tener significados precisos, una multitud de ideas generales que no temen contradecirse de una página a otra, y el conjunto encuentra finalmente su coherencia y su razón de ser en la extraordinaria sensación de vida que desprende.

Si tuviera que describir esta obra en pocas palabras, diría que es la enumeración de las impresiones de Jean Renoir durante ochenta años.

Los que conocen su trabajo lo saben: todos los filmes de Jean Renoir contienen alguna canción. Ahora bien, si nos fijamos detenidamente, veremos que las canciones de las películas de Jean Renoir acompañan normalmente las

escenas de muerte, como para autentificarlas, como para hacer que se acepte su aspecto extremo.

El cineasta escrupuloso duda en rodar escenas de gran tensión, el cineasta timorato las evita, el cineasta abusivo se regodea y las despoja de todo realismo, el cineasta inspirado —Jean Renoir, por ejemplo— las impone con toda su fuerza y su plausibilidad dándoles el mejor contrapunto posible, una canción popular. No es nada sorprendente que la nueva novela de Jean Renoir, *Le coeur à l'aise*, describa la historia de una vida haciendo múltiples referencias y alusiones a las canciones.

Le coeur à l'aise es un bonito título editado por Radiguet, pero los admiradores de *La regla del juego* enseguida reconocerán su origen:

Gais et contents
Nous allions à Longchamp
Le coeur à l'ai-ai-ai-se^[11]...

El subtítulo de la novela, *Amis, je viens d'avoir cent ans*, también es el primer verso de una canción titulada «Le père la victoire», y nos encontramos aquí ante un doble sentido claro, porque esta canción de 1900 habla del cambio de siglo: «*Amis, je viens d'avoir cent ans... Ma carrière est finie...*» [«Amigos, acabo de cumplir cien años... / Mi carrera ha acabado...»].

Evidentemente, me atrae la idea de que algunos lectores van a comprar *Le coeur à l'aise* creyendo, por la faja roja que envuelve el libro, que Jean Renoir es ¡un centenario! ¡Pues claro que no! Amigos, acaba de cumplir ¡ochenta y tres años! Ochenta y tres años son suficientes para justificar la impresión de haber visto nacer el siglo y hablar de él, tanto desde dentro como desde fuera, por medio de un libro en el que algunas personas verán una confesión disfrazada de novela que, sin embargo, se nos presenta como una novela que adopta la forma de una confesión.

Un hombre, Clément Bourdeau, que tuvo la tentación de hacerse actor pero que se contentó con llevar el negocio familiar de los Carburateurs Aurore, nos cuenta la historia de su vida, que se confunde con la de nuestro siglo, «en la que el hombre ha destacado por su incapacidad en dirigir sus esfuerzos hacia lo que no es materialmente útil».

A través de mil pormenores singulares y quinientas generalidades paradójicas, nos encontramos ante el Renoir que había regresado de las Indias con la convicción de que el mundo es *único*, que no hay cosas grandes y pequeñas y que todo tiene la misma importancia.

El abuelo de Clément Bourdeau, el narrador, considera que las mujeres se han hecho más guapas desde el invento de la comida en conserva, que les ha permitido dedicar más tiempo a los cuidados de su belleza. La madre del narrador quiere regalar un abrigo de piel a un mendigo que lo rechaza porque le da horror la ropa marrón.

Como es lógico, en este episodio todo el mundo piensa en Boudu...

Uno de los personajes más apasionantes de *Le coeur à l'aise* es Jacques Lhomme, su amigo del colegio. La frase que recitaban en clase les acompañará toda su vida y les servirá para identificarse: «Los hunos eran unos bárbaros procedentes de la lejana Asia». Solemne y definitiva, esta frase se convertirá en su contraseña de la amistad.

Como imaginarán, muchas mujeres marcarán el trayecto de Clément Bourdeau, pero a menudo el narrador acabará pensando en una de ellas, una prima lejana de su padre cuya presencia le conmovía tanto que nunca lograba progresar en sus relaciones con ella. Se trata de Ginette Auribeau, a quien nunca nadie ha tenido en sus brazos, la guapa bañista que el narrador hace inolvidable a través de esta frase simple y tan visual: «Ginette Auribeau me miraba mientras escondía su cabellera en un gorro de goma». También perderá a otra mujer que marcará su vida, Blanche Fauchois, guapa, inteligente, aficionada a las matemáticas y sonámbula, que morirá el 11 de noviembre de 1918, cuando las cornetas del armisticio tocarán «La Marsellesa» y harán que se despierte y se caiga del tejado de su casa a los pies del estrado municipal.

Después de describir esta escena, Clément Bourdeau la prosigue y la concluye como haría Jean Renoir detrás de su cámara: «El alcalde se quitó el sombrero y con su bella voz de orador se dirigió a la multitud: ‘Saludemos, señores y señoras, saludemos a la primera víctima de la paz’. Yo perdí el conocimiento».

Este desmayo es sensacional, porque el reconocimiento del miedo —reconocimiento no es la palabra justa, sino que se trata de una constatación— se lleva a cabo a lo largo de toda esta novela. Este miedo es lo que impidió que Clément Bourdeau se declarara a Ginette Auribeau cuando tenía muchas posibilidades con ella. Es evidente que este miedo de Clément Bourdeau está siempre unido a lo que él ama, los caballos, los coches, la profesión de actor y evidentemente las relaciones amorosas. En lo que se refiere al amor, Clément Bourdeau, con su lucidez inocente, su franqueza y su buena fe permanente, no podría ser acusado de fanfarrón: «En el fondo de mi corazón, sentía la más despreciable hipocresía. Después de todo, Marianne quizás tenía buenas

razones para engañarme. Quizás era un amante lamentable. Estas reflexiones no impidieron que disfrutara de un día magnífico. La primavera...».

Hacia el final de la novela, el *labadens*^[12], que era el único que sabía la contraseña («Los hunos eran unos bárbaros procedentes de la lejana Asia»), llama por teléfono a Clément Bourdeau justo antes de morir: «Nuestra conversación ha quedado interrumpida. La continuaremos en el otro mundo».

Tras la muerte de su cómplice, el narrador se interroga respecto a las hojas secas, el retorno a la soledad y la vejez que se acerca sigilosamente: «La vida no es una escalera, es un pasillo rodante... Las reacciones de un hombre de ochenta años no son iguales que las del mismo hombre a los ochenta años y algunos minutos... Nos aferramos a lo que nos parece permanente, sin duda con la esperanza de hacernos también nosotros permanentes. Pero no hay nada que hacer: las arterias se endurecen, las piedras del Partenón se desmoronan, el celuloide del filme *Potemkin* se consume. La creencia en la verdad evidente de la progresión en el tiempo nos puede evitar muchas torpezas».

A continuación siguen veinte páginas geniales, sorprendentes, pero perturbadoras sobre el entumecimiento, los despertares con alucinaciones, las sensaciones que preceden al acercamiento de la muerte tal como la siente el narrador y, después, esta última declaración: «Me parece que mi sueño puede ser útil a los amantes indecisos, todavía numerosos en nuestra época. *Madame Auribeau* me espera. Ya no tengo miedo de nadie, ni siquiera de ella».

No soy un crítico literario sino un aficionado a los libros, y sólo puedo decirles que la lectura de *Le coeur à l'aise* es la que me ha proporcionado más emoción y placer desde hace mucho tiempo —para ser exacto, desde *Dimanche m'attend*, de Audiberti.

He empezado este artículo describiendo una mañana de Jean Renoir en Hollywood. La escritura le ofrece muchas horas de placer, pero sin duda no le hace olvidar el cine. Después de haber dedicado tres o cuatro horas a su libro actual, recibe, ya por la tarde, la visita de los amigos, americanos o franceses que están de paso, y después cena al ponerse el sol, como en el campo. En el salón de la casa de los Renoir, un espacio en el techo esconde una pantalla que se desenrolla. En la pared de enfrente, un cuadro que se levanta deja pasar el haz de un viejo proyector de 16 milímetros de la armada americana. Entonces, los Renoir y sus invitados pueden ver una película, quizá de Jean Renoir (las que rodó con Gabin son sus preferidas), o cualquier otro filme del que un amigo fiel le haya traído una copia: *Esposas frívolas*, de Stroheim,

Campanadas a medianoche, de Orson Welles, *Amarcord* [Amarcord, 1974], de Fellini.

Jean Renoir observa siempre con la misma generosidad el cine de los demás, pero yo creo que en el fondo de su corazón se dice, ante la diversidad y la audacia de las películas actuales, que hoy le sería menos difícil hacer aceptar sus ideas, sus proyectos, muchos de los cuales fueron abandonados a medio camino.

La idea de que quizá no ruede más filmes le atormenta a veces, porque tiene la impresión de que podría haber hecho más y mejores, pero nosotros, los que sabemos sus películas de memoria y le queremos, nosotros, sabemos que él es quien ha hecho más y quien lo ha hecho mejor.

(*Le Nouvel Observateur*, 4 de marzo de 1978)



F. Truffaut haciendo una visita a Jean Renoir en Hollywood. (Foto Roger Corbeau.) Página de la derecha: El niño en el cine (Jean-Pierre Léaud y Patrick Auffray en *Los 400 golpes*, 1959); Truffaut, director y actor en *La chambre verte*, con Patrick Maléon (1968).



Henri-Pierre Roché revisitado

En 1955 descubrí la novela de Henri-Pierre Roché *Jules y Jim*, entre otros libros de ocasión, en el escaparate de la Librairie Stock, en la plaza del Palais-Royal.

El libro había salido dos años antes, pero había pasado desapercibido; la crítica no había sido ni buena ni mala, prácticamente no se habían escrito reseñas, como sucede a menudo cuando no se conoce el nombre del autor. Lo que me llamó la atención fue el título: *Jules y Jim*. Enseguida me sedujo la sonoridad de estas dos jotas. Después, al darle la vuelta al libro para leer la contraportada, vi que el autor, Henri-Pierre Roché, había nacido en 1879 y que *Jules y Jim* era su primera novela. Pensé que, entonces, este novelista principiante debía tener ¡setenta y seis años! ¿Cómo debe ser la primera novela de un septuagenario?

Desde las primeras líneas, me enamoré de la prosa de Henri-Pierre Roché. En aquella época, mi escritor favorito era Jean Cocteau, por la rapidez de sus frases, su sequedad aparente y la precisión de sus imágenes. Descubrí, en Henri-Pierre Roché, a un escritor que me parecía más diestro que Cocteau, ya que obtenía el mismo género de prosa poética utilizando un vocabulario menos extenso, construyendo frases ultracortas mediante palabras de uso cotidiano. En el estilo de Roché, la emoción nace de la nada, del vacío, de todas las palabras rechazadas, nace de la misma elipsis. Más tarde, examinando páginas manuscritas de Henri-Pierre Roché, me di cuenta de que su estilo, aparentemente ingenuo, emergía del enorme porcentaje de palabras y frases tachadas; de una página entera, escrita en su redonda letra de colegial, finalmente sólo subsistían siete u ocho frases, dos tercios de las cuales estaban también tachadas. *Jules y Jim* es una novela de amor en estilo telegráfico, escrita por un poeta que se esfuerza en olvidar su cultura y que alinea las palabras y las ideas como lo haría un campesino lacónico y concreto.

Como es lógico, mi entusiasmo por *Jules y Jim* se extendió a los personajes y a sus aventuras. Yo sólo vivía para el cine y, antes que los libros, prefería las películas, que veía en un promedio de dieciséis a veinte por semana. Como era crítico de cine del semanario *Arts-Spectacles*, tenía la oportunidad de gozar de mi pasión. Cuando leí *Jules y Jim* tuve la sensación de encontrarme ante un ejemplo de lo que el cine no llegaba nunca a hacer: mostrarnos a dos hombres que aman a la misma mujer sin que el «público»

pueda sentir una preferencia por uno de estos personajes, de tan obligado que se ve a quererlos a los tres del mismo modo. Éste fue el componente, antiselectivo, que me conmovió más en esta historia que el editor presentaba así: «Un verdadero amor entre tres».

Algunos meses después, mientras veía una película americana de género que me había entusiasmado, un *western* intimista, *The Naked Dawn* [1956], de Edgar Ulmer, me vino a la mente *Jules y Jim* y, en la reseña que hice de este *western*, escribí lo siguiente: «Una de las novelas modernas más bonitas que conozco es *Jules y Jim*, de Henri-Pierre Roché, que nos muestra cómo, a lo largo de toda una vida, dos amigos y su compañera común se quieren con ternura y casi sin tropiezos, gracias a una moral estética y nueva reconsiderada continuamente. La película *The Naked Dawn* me ha hecho pensar por primera vez que es posible llevar a cabo un *Jules y Jim* cinematográfico».

La semana siguiente, recibí esta carta: «Apreciado François Truffaut. Me impresionó mucho lo que escribió en *Arts* sobre *Jules y Jim*, sobre todo lo de ‘gracias a una moral estética y nueva reconsiderada continuamente’. Espero que también la encuentre, y todavía más, en *Deux anglais et le continent*, que recibirá pronto. Henri-Pierre Roché». Contesté a Henri-Pierre Roché e intercambiamos correspondencia con bastante regularidad hasta su muerte, es decir, durante tres años. Fui a visitarle dos o tres veces a su casa, en Meudon. El tren pasaba un poco más allá de su jardín. Henri-Pierre Roché tenía en aquel momento setenta y siete años. Era muy alto y delgado; era tan dulce como sus personajes; se parecía mucho a Marcel Duchamp, de quien hablaba constantemente. La pintura había sido la gran afición de Henri-Pierre Roché. Había conocido a Derain, Picabia, el pintor Henri Rousseau, llamado «el Aduanero», Max Ernst, Braque (boxearon el uno contra el otro sobre un ring); había sido el amante de Marie Laurencin; había hecho que los americanos conocieran a Picasso; cuarenta años después, había descubierto a Wols y, toda su vida, había admirado a Marcel Duchamp, al que además convirtió en el protagonista de su tercera novela, *Victor* (inacabada, pero publicada en 1977 por el Centre National d’Art et de Culture Georges-Pompidou).

Volvamos a 1956. En una de mis primeras cartas, le digo a Roché que, si algún día llego a hacer una película, me gustaría rodar *Jules y Jim*. Esta idea

le atrae. Decidimos que yo estableceré, cuando llegue el momento, la estructura del guión y que él mismo escribirá los diálogos que él prevea, con sus propios términos, «aireados y concisos». El 23 de noviembre de 1956, me escribe: «¿Ha leído *Mon amant se marie*, de Thora Dordel? Es magnífico, tal vez imposible de encontrar. Yo podría prestárselo. Traduje, hacia 1905, con un ruso, *Tío Vania*, de Chéjov. Demasiado temprano. Por aquel entonces, a nadie le gustó. Lo mismo ocurrió, hacia 1906, con *La ronda*, de Schnitzler».

En diciembre de 1957, Henri-Pierre Roché se desplaza, a sus ochenta y ocho años, para venir a ver mi primer cortometraje, *Les missions*, y espontáneamente escribe un pequeño texto al periódico Arts, que, sin embargo, no oso hacer publicar al ser yo mismo el crítico cinematográfico del periódico! Explico a Henri-Pierre Roché que mi deseo de rodar *Jules y Jim* sigue igual de vivo, pero que, al parecerme una tarea demasiado difícil para un debutante, voy a realizar primero *Los 400 golpes*. Él entiende mi punto de vista, pero el 28 de diciembre me envía una carta que el egoísmo de mis veinticinco años no me dejó leer con la suficiente atención: «Me encantaría estar todavía aquí el día que usted acometa el rodaje de *Jules y Jim*. Deseo seguirle tan de cerca como sea posible. Si encuentra alguna razón o algún pretexto para vernos, dígamelo».

Considerando que había un parentesco entre la sabiduría de Roché y la elevación de los puntos de vista de Jean Renoir, le envió un número de los *Cahiers du cinéma*. En su carta del 18 de marzo de 1958, me escribe: «Muchas gracias por su 'Entrevista a Jean Renoir'. Para mí ha sido una revelación. Es tan inteligente, instructivo, conmovedor, animado, humano, verdadero...». Después me habla de su hijo, Jean-Claude, de quien cada vez está más orgulloso: «Mi hijo trabaja en la Camarga. Ha tenido éxito y ha recibido invitaciones para irse al extranjero gracias a sus primeros fragmentos de películas, en los círculos interesados por la biología (Jean Rostand, Jean Painlevé), pero también por la belleza pura, los colores y el empeño en la observación (apareamientos de insectos). Sería un honor para él podérselos enseñar».

En el ejemplar dedicado que me envió de *Deux anglaises et le continent*, Roché había inscrito una frase, que cito de memoria, en la que decía que si esta segunda novela no tenía más éxito que *Jules y Jim* renunciaría a la literatura. No obstante, el 22 de octubre de 1958, me escribe: «¡Sólo me falta hacer un tercer libro! Ya lo he empezado y creo que algunos pasajes le

gustarían, pero todavía no he encontrado el principio de unidad». Lógicamente, se trataba de la novela titulada en un principio *Totor* y después *Victor*, que he mencionado antes.

Invierno de 1958-1959. Estoy rodando *Los 400 golpes*. Jean-Claude Brialy se presenta en una escena nocturna en la calle Faubourg Montmartre para hacer una aparición amistosa de un minuto y me da la sorpresa de traer consigo a Jeanne Moreau, a quien había admirado en la obra de teatro *La gata sobre el tejado de zinc*.

Entonces improvisamos una escena corta que rodamos rápidamente a causa de la lluvia y el frío y, entusiasmado por la actriz, envié cuatro fotos tuyas a Henri-Pierre Roché, pidiéndole su opinión. El 3 de abril de 1959 me responde: «Apreciado amigo, ¡qué carta...! Muchísimas gracias por las fotos de Jeanne Moreau. Me gusta. Me alegro que a ella le guste Kathe. Espero poderla conocer algún día; sí, vengan a verme cuando quieran, les espero».

Recibo esta carta el 5 de abril y cuatro días después fallece Henri-Pierre Roché, dulcemente, sentado en su cama, mientras le están poniendo en el antebrazo la trivial inyección de cada día.

En 1961, me decidí al fin a rodar *Jules y Jim*. Su autor ya no estaba allí para escribir los diálogos «aireados y concisos», pero Jean Gruault y yo nos esforzamos en mantenernos fieles a él y, además, *Jules y Jim* es probablemente la única película de la Nouvelle Vague que cuenta con un comentario tan abundante; leído por una «voz en *off*», se extrajo casi en su totalidad del libro.

Durante el rodaje y el montaje de la película, varias veces tuve que dejar el guión a un lado, abrir mi ejemplar de la novela y anotar tal o cual otra frase espléndida que era imprescindible «salvar», es decir, incluir en la banda sonora del filme.

Como el motivo de este prefacio es dar a conocer mejor al autor de dos maravillosas novelas, no daré detalles sobre el ambiente de ansiedad y de exaltación en el que se desarrolló el rodaje de *Jules y Jim*. Sólo diré que Jeanne Moreau me daba ánimos cada vez que me invadía la duda. Sus cualidades como actriz y como mujer hacían que Kathe —convertida en Catherine— nos pareciera real, plausible, loca, abusiva, apasionada, pero sobre todo adorable, es decir, digna de adoración. Había contratado al actor

austríaco Oskar Werner para interpretar el papel de Jules, y fue admirable. El actor debutante Henri Serre, alto, delgado, dulce y honesto, era Jim.

Le había escogido por su similitud con Henri-Pierre Roché.

La película se estrenó a principios del año 1962, precedida por el buen cortometraje *Vies d'insectes*, de Jean-Claude Roché, en el que mostraba el apareamiento de libélulas. El éxito de *Jules y Jim* fue inmediato y yo me alegré doblemente, porque la novela, nueve años después de su aparición, se convertía finalmente en un *best-seller* e iba a ser traducida rápidamente al inglés, al español, al Italiano y al alemán.

Jeanne Moreau y yo recibimos un volumen considerable de cartas, y no sólo de Francia. En todas partes, jóvenes mamás pusieron a sus bebés los nombres de Jim, Jules o Catherine. Me parece que, dieciocho años después de estos acontecimientos —si no me equivoco—, puedo citar la más importante de estas cartas, la que recibí de una anciana mujer que, bajo el nombre de Kathe, había sido la verdadera protagonista de *Jules y Jim*, el objeto del largo amor que tuvieron en común los dos amigos:

Sentada en esta habitación oscura, observando parecidos fingidos, paralelismos más o menos irritantes, enseguida me ha hecho revivir, cautivada por su poder mágico y el de Jeanne Moreau, lo que antaño experimenté ciegamente. Que Henri-Pierre Roché haya sabido contar la historia de nosotros tres manteniéndose muy cerca del curso de los acontecimientos no tiene nada de milagroso. Pero ¿qué disposición, qué afinidad ha podido iluminarle a usted hasta el punto de llegar a reproducir —a pesar de algunas desviaciones y compromisos inevitables— lo esencial de nuestros sentimientos íntimos? En este terreno soy su único juez auténtico, porque los otros dos testigos ya no están aquí para decirle «sí».

Al ver la película, Jean Cocteau recordó a Henri-Pierre Roché y me escribió: «Yo conocía mucho al autor del libro del que has sacado tu película. Era el alma más delicada y más noble».

Así pues, tenía la aprobación de la verdadera Catherine, pero yo pensaba sobre todo en el verdadero Jim. Henri-Pierre Roché ya no estaba allí para recoger los frutos de su árbol y esto empezaba a atormentarme. Estaba convencido de que era demasiado joven para hacer, con la cámara, lo que Roché había logrado con su bolígrafo. Lo que más había admirado al leer el libro eran precisamente los cincuenta años que separaban los acontecimientos

de la narración que hacía el autor. No obstante, yo conocía un poco esta sensación por haber vivido, en mi juventud, principalmente durante la ocupación alemana, momentos lamentables y oprimentes cuyo recuerdo me hacía sonreír diez años después. Cuando rodé *Jules y Jim* tenía menos de treinta años y había procurado no hacer una *película joven*, sino, por el contrario, una *película de anciano*, y no estaba seguro de haberlo logrado.

Pasaban los años, a menudo pensaba en Henri-Pierre Roché y, como mínimo una vez al año, leía por placer *Deux anglaises et le continent*. No se me había ocurrido la idea de hacer una película sobre este libro porque no se trata de un relato lineal sino de una serie de elementos literarios presentados como documentos reales: extractos de diarios íntimos, cartas, monólogos. En varios momentos, Roché divide las páginas en dos columnas para confrontar el diario íntimo de una de las dos hermanas con el del protagonista, Claude (que evidentemente es el autor). Al igual que en *Jules y Jim* este material es autobiográfico, y Denise Roché me dijo un día que la Anne del libro se había hecho, más tarde, decoradora, o modista, de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev.

A pesar de que esta novela es posterior a *Jules y Jim*, su acción es anterior. Claude acaba de salir de la adolescencia, mientras que Jim era ya un hombre maduro. Como los protagonistas de *Deux anglaises et le continent* son más jóvenes que los de *Jules y Jim*, su historia adquiere un tono más doloroso, más agudo. El gran retroceso en el tiempo y en el espacio que supone la narración inteligente y apacible de *Jules y Jim* no se da en *Deux anglaises et le continent*, cuyos amores se nos presentan en un estilo febril y desgarrador.

La gran diferencia entre las dos novelas está muy bien explicada por el mismo Henri-Pierre Roché, cuando escribe en su presentación de *Deux anglaises et le continent*: «La honestidad está más presente que en *Jules y Jim*. Los diarios íntimos son de una franqueza total».

Con el paso del tiempo, llegué a pensar que *Deux anglaises et le continent* era un libro todavía más brillante que *Jules y Jim*, pero seguía considerando que no se podía adaptar debido a que los tres personajes que intervienen no aparecen casi nunca juntos y la comunicación de sus sentimientos más intensos se lleva a cabo a distancia, por medio de su correspondencia.

En 1971, sufrí mi primera depresión nerviosa, un *breakdown* que me llevó a una clínica, para una cura de sueño. Sólo me había llevado un libro, *Deux anglaises et le continent*, que leía a trozos cada vez que me despertaba. Empecé a hacer anotaciones en los márgenes, como cuando emprendo una adaptación, y de repente tomé la decisión: me iría de aquella maldita clínica, me encerraría con mi amigo Jean Gruault y me pondría manos a la obra.

Deseábamos hacer una película más carnal que *Jules y Jim*, una película que no mostraría el amor físico pero que sería «una película física sobre el amor». Interpretada por Jean-Pierre Léaud y dos jóvenes actrices inglesas, Kika Markham y Stacey Tendeter, la novela *Deux anglaises et le continent* se convirtió en un filme, bastante mal acogido en Francia en el momento de su estreno, pero cuya reputación, creo yo, ha mejorado con los años. En todo caso, yo tengo la impresión de haber aprendido muchas cosas durante su rodaje, cosas sobre el cine, pero también cosas sobre la vida, sobre el amor, sobre la violencia de los sentimientos y sobre la crueldad del daño que se pueden hacer inocentemente las personas que se quieren.

Cuando Henri-Pierre Roché murió el 9 de abril de 1959, muy pocos periódicos mencionaron su fallecimiento, generalmente en escasas líneas, porque este hombre extraordinario no fue una persona famosa. Sin embargo, recientemente Georges Auric le dedica un capítulo en su libro *Quand j'étais là...* que se titula: «La vida oscura de Henri-Pierre Roché».

Su padre murió muy joven, por lo que Henri-Pierre Roché fue educado por su madre en una mezcla de autoridad y de pasión. Entró en la Ecole des Sciences Politiques, pero, como la pintura le atraía más que las carreras administrativas, también estudió dibujo en la Académie Jullian, a lo que más tarde renunció porque consideraba que no estaba lo suficientemente capacitado. Empezó una colección de cuadros y tradujo unos poemas chinos que Georges Auric, Albert Roussel y Fred Barlow reflejaron en sus composiciones musicales. Roché ha sido toda su vida un diletante, porque a su propia obra siempre prefirió la de los demás; aplicó al pie de la letra el consejo que Albert Sorel, su profesor de la Ecole des Sciences Politiques, le había dado y que aparece transcrito, tal cual, en *Jules y Jim*:

—¿Qué quiere ser usted?
—Diplomático.
—¿Dispone de una gran fortuna?
—No.
—¿Puede, bajo algún tipo de legitimidad, añadir a su patronímico un nombre célebre o ilustre?
—No.
—Pues renuncie a la diplomacia.
—Pero entonces, ¿qué puedo ser?
—Un curioso.
—No es un oficio.
—Todavía no es un oficio. Pronto lo será. El futuro es para los curiosos de profesión. Los franceses han permanecido demasiado tiempo detrás de sus fronteras. Deben viajar. Siempre encontrará algún diario mediante el cual pagar sus escapadas.

Durante un viaje a Alemania, probablemente hacia 1907, Roché conoció al escritor judío Frantz Hessel, que se convirtió en su amigo y, más tarde, en el Jules de *Jules y Jim*.

Otras amistades o admiraciones germánicas de Roché, que habla y escribe el alemán con soltura son: Peter Altenberg, Keyserling y Arthur Schnitzler.

El suceso más mencionado a propósito de Roché, considerado una hazaña que él mismo provocó, es el encuentro que organizó entre Gertrude Stein y Picasso, probablemente hacia 1910. En este mismo período se convierte en el consejero y comprador de un coleccionista americano, John Quinn, colaboración y amistad que durarán hasta 1925, año en que murió Quinn.

Roché, que había sido declarado no apto en el momento de la movilización de 1914, es víctima de una denuncia anónima. Acusado de espionaje a favor de Alemania —simplemente porque, después de muchos años, recibe una importante correspondencia de allende el Rin—, es detenido y retenido dos semanas en el Dépôt. A partir de esta aventura escribirá su primer libro, un pequeño volumen de cincuenta páginas que revela ya su estilo vivo y alegre: *Deux semaines à la Conciergerie pendant la bataille de la Marne* (Paris, Attinger Frères, editores, 1916).

Sin embargo, tengo la impresión de que la naturaleza de Roché le hacía esconder sus sentimientos profundos y creo que esta injusticia está relacionada con su viaje casi inmediato a Estados Unidos con motivo de una misión para la alta comisaría francesa en Washington. Allí, en Nueva York, se encuentra de nuevo con su amigo Marcel Duchamp, que está trabajando en su obra más importante: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

Nueva York, durante este período de la Primera Guerra Mundial, está lleno de artistas refugiados que trastornan el ambiente artístico de la ciudad y sorprenden por su desenvoltura. Francis Picabia es uno de ellos, al igual que su mujer, la música Gabrielle Buffet, Edgar Varèse y el extravagante poeta-boxeador Arthur Cravan, quizá emparentado con Oscar Wilde, que desapareció misteriosamente en México después de 1918.

Tras la muerte de John Quinn, Roché continúa con su tarea de descubridor y comprador de cuadros, pero esta vez por cuenta de un personaje legendario, el rajá de Indore, por lo que se ve obligado a viajar durante mucho tiempo y con frecuencia a las Indias. En 1920, bajo la influencia de Jules Laforgue, cuyas *Moralités légendaires* siempre ha admirado, Henri-Pierre Roché va a publicar su segundo libro, *Don Juan*, en Editions de la Sirène, donde Cocteau publica *La noche massacrée* el mismo año. *Don Juan* se presenta como una recopilación de veintiocho relatos cortos que constituyen variaciones sobre el tema de la seducción (Don Juan y la viajera - Don Juan y Denise - Don Juan y la baronesa, etc.). Poco antes de publicar este pequeño libro, Roché discute con su madre y decide, en atención a ella, editar esta obra bajo el pseudónimo de Jean Roe.

La Segunda Guerra Mundial y la Ocupación de Francia por el ejército alemán obligarán a Roché a ser más sensato. Finalmente lleva una vida conyugal, tiene un hijo, Jean-Claude, se hace profesor de francés, de dibujo, de ajedrez y de gimnasia en el departamento francés de la Drôme, porque se ha comprado una casa en Dieulefit. Probablemente en esta época empieza a redactar *Jules y Jim*, que no aparecerá hasta 1953. Tras la guerra, Roché publica artículos sobre pintura, reseñas sobre exposiciones. La gloria de Picasso y de Duchamp está en su punto máximo, y a menudo piden a Roché que dé su opinión sobre la pintura francesa desde principios de siglo.

Lo que escribe de su amigo Marcel Duchamp se podría aplicar a él mismo: «Su obra más bella es el empleo de su tiempo». En efecto, Henri-Pierre Roché dedicó su vida a las mujeres. Para no afligir a su madre, que le quería de forma exclusiva, estuvo mucho tiempo soltero. Vivía solo, pero tenía constantemente junto a su corazón y su cuerpo a tres amantes regulares a las que se sumaban las conquistas puntuales, casi cotidianas. De esta vida amorosa hizo una obra, porque desde el año 1905 hasta su muerte —por tanto, durante más de cincuenta años—, estuvo escribiendo un diario íntimo, cotidiano y metódico, que cuenta sus aventuras, y a veces llegó a redactar algunas páginas en inglés o en alemán para que tal o cual otra compañera, celosa en un momento determinado, no pudiera saciar su curiosidad.

Tras la muerte de Roché, con el consentimiento y la colaboración de su viuda, Denise, hice mecanografiar una gran parte de este diario para evitar que se estropeará y perdiera, pero, al cabo de dos años, la secretaria a domicilio a quien habíamos encargado este trabajo prefirió renunciar por lo turbada y estupefacta que la había dejado lo que ella definía como «crueldad inconsciente» del comportamiento de este Don Juan del siglo xx.

¿Debería haberle hecho ver a esta señora-secretaria que Henri-Pierre Roché no reservaba sólo a los hombres el derecho de buscar la verdad y reinventar el amor, y que su personaje de Kathe se había convertido, en aquellos últimos años, en la heroína de las novelas cortas feministas?

Si hoy publicáramos este diario íntimo, ocuparía probablemente unos veinte volúmenes, pero los editores franceses a los que me he dirigido han renunciado siempre a esta publicación, porque Henri-Pierre Roché, que ellos ya consideran que no se conoce lo suficiente, se las ingenió para dar a sus amigos célebres, al igual que a sus amantes, ¡apodos que les hacen identificables!

Por este motivo, la empresa se considera de antemano poco rentable, y así, el diario permanecerá en secreto, pero gracias a sus espléndidas novelas de la vejez sobre su juventud, Henri-Pierre Roché ya no es un desconocido.

De todos los retratos que se han hecho de él, el que más me gusta es el de Jean Paulhan, su amigo que se ocupó de que editaran *Jules y Jim* en Gallimard: «Sí, era alto y algo lánguido. Era un poco demasiado honrado, un poco demasiado modesto. No sorprendía porque hechizaba. Sentía mucho amor por la especie humana. Para él, las personas eran admirables».

Tras este largo prefacio, ha llegado el momento de dejarles descubrir a Henri-Pierre Roché y su dulzura a veces sorprendente. Sin duda, dejarán que entre en sus vidas, le adoptarán y espero que al mismo tiempo le quieran.

París, enero de 1980. Parcialmente publicado en alemán como prefacio del desglose del guión de *Jules y Jim* (Filmlandpresse) y en la edición de la novela del mismo título (Zwei Tausend Eins).



Jean-Pierre L aud entre Kika Markham (a la izquierda) y Stacey Tendeter en *Las dos inglesas y el amor*, adaptada de la novela de Henri-Pierre Roché (1971); Antoine Doinel (J.-P. L aud) en todas las edades: *L'Amour en fuite* (1979).

Gide, Bombard y Mauriac, tres grandes actores

Sé que, por ejemplo, en los cine-clubs, a menudo se desprecia a los actores y sólo se reconoce el valor del director. Sin embargo, ésta no sólo es una reacción un poco ingenua y torpe contra la idolatría de la muchedumbre con respecto a las estrellas, sino que, además, el papel del director no consiste básicamente en preocuparse en colocar los objetos en el escenario y encontrar buenos ángulos, sino en intentar que el actor interprete de la mejor forma posible su papel. Precisamente por este motivo se le llama *director*.

Basta con leer algunos textos de Jean Renoir o verle trabajar para darse cuenta de esto. Si Renoir improvisa constantemente en el plato y transforma los personajes y los diálogos, no lo hace para mejorar el guión sino para adaptarlo a la personalidad del actor. Con frecuencia pide silencio, se enfada para que se callen y añade: «Los actores no pueden trabajar con este ruido, y les recuerdo, señores, que nosotros estamos a disposición de los actores». Alguna vez se han criticado los diálogos de Jean Renoir, pero siempre sin razón, porque los escribe, los transforma, los inventa en el último momento, sin buscar ningún efecto literario específico, sino simplemente y muy sutilmente para obligar al actor a *ser bueno*, a dar lo máximo de sí mismo. Para expresar a la perfección un sentimiento determinado, Renoir sacrificaría con gusto la verosimilitud de una situación, la consistencia de un guión, la calidad de la fotografía o la precisión de un *raccord*, porque, para él, el actor es el rey. Además, no descarta nunca sus sugerencias: «—Quedaría mejor si pudiera hacer esto, creo. —De acuerdo, hágalo; tiene razón, seguro que queda muy bien». Y el resultado se refleja en la pantalla, siempre irreprochable, a menudo perfecto, como si todo se hubiese calculado al milímetro. Triunfo del actor y de su cuerpo, fruncimiento de una nariz, contracción de una boca, sonrisa disimulada, un ojo se cierra, otro se entreabre, una melena se echa hacia atrás: el cine es esto.

El hombre que lleva una vida pública lleva una doble vida. De este modo, los políticos, los escritores, los artistas, los héroes de guerra y los aventureros, las personas que podemos considerar «de la actualidad» se emparentan con los actores durante un período de tiempo lo suficientemente largo. Entre estos actores aficionados se encuentran estrellas y comicastros, falsos talentos. En general, su talento como actor va acorde con la justificación de su celebridad. Laniel tiene un físico «interesante». Bidault, una cinemática. Los grandes

escritores actúan mejor que los escritores de menor importancia. Cuando los distribuidores de la película de Marc Allegret sobre André Gide redujeron la cinta a las dimensiones de un mediometraje, cortaron la conversación entre Gide y Schlumberger porque el segundo no podía con la pantalla. No hubo nada que hacer. Frente a un Gide natural, distendido, el pobre Schlumberger sentía pánico, estaba convulsionado por los nervios, acongojado como si acabara de ser poseído por un espíritu, y hablaba atropelladamente, trabucándose en un texto fácil de decir y previamente preparado.

Así pues, hablaré de tres grandes actores aficionados: Gide, Bombard y Mauriac.

Gracias a la película de Allegret, las generaciones futuras verán al autor de *Paludes* como a un sabio oriental que habría sido campeón de lucha grecorromana. Delante de la cámara, ningún apuro: proporciona el espectáculo que se espera de él. Nos hace ir a su piso de la calle Vanneau. Dicción lenta, articulación perfecta, sílabas marcadas. Las clases de piano con Anick Morice: «Vuelva a empezar, señorita. Puede dar a este *scherzo* más homo-ge-nei-dad». Tras esta larga toma rodada de forma continuada por medio de dos cámaras que se turnan, está agotado: con una gran parsimonia se gira, mira a la cámara fijamente, levanta una mano y dice: «Corten». Damos las gracias a Allegret por haber conservado esta orden magnífica.

El mar, azul, el cielo, blanco, la camisa del náufrago voluntarioso, roja. Solo en medio del océano, Alain Bombard vive su húmeda aventura tricolor. En su bote —al que él llama *mi transatlántico*—, es el único señor a bordo aparte de Dios. Con la ayuda de una pequeña cámara de 16 milímetros, se filma de vez en cuando, pero nunca *actuando*, porque en cuanto pasa algo tiene que dejar el aparato. Se filma, por tanto, de forma preparada. Les presento a mi mástil, mi vela, mi plancton, mis libros y mi radio. A veces, sosteniendo la cámara con sus propias manos, filma su rostro, y el público se decepciona ¡porque tendría que estar más delgado comiendo así de mal! El pobre Bombard, en vez de languidecer, se engorda. Le crece la barba, pero bajo ella su cara se hincha y se hace abotargada como la de los deportados tras su readaptación. Desgraciadamente, Bombard, que, a semejanza del muñeco Michelin se hincha a simple vista, no suscita en el espectador parisino ninguna compasión. Sólo hace falta un poco de imaginación para

entrever en un momento lo fascinante que puede ser escuchar una fuga de Bach sobre una balsa estando tan sólo acompañado por una flota a gran distancia y nada de tierra, ningún otro reproductor de *scherzos*, aparte de tres o cuatro pájaros acuáticos y, de vez en cuando, alguna ballena. Bombard lleva la cámara en su mano cuando la vela empieza a crujir y a ceder. Este desgarrón es uno de los mejores planos de cine que he visto: de repente parece que la pantalla se destripa. Y una voz nos dice: «Mi vela me abandona. Hay hilo negro por todas partes y me dedico a remendar más que a recoser. ¿Qué haré si me vuelve a fallar? Ella es mi único motor, mi única esperanza». Después se oye el grito —«¡Tierra! ¡Tierra!»—, y Bombard, gran explorador, gran escritor y, por tanto, gran actor, finaliza así su parlamento: «Durante sesenta y cinco días, he sobrevivido yo solo sobre este endeble esquife únicamente gracias al mar. Este mar al que me dirijo por última vez para despedirme, este mar cruel que, durante dos meses, ha sido mi único amigo, y que me ha alimentado y me ha llegado a confesar el secreto de sus naufragios y sus muertes, sus secretos... y que me ha hecho ver que la fe en la vida y la obstinación del hombre hacen retroceder a la muerte».

SI yo fuera el único jurado de algún festival que otorga estatuillas, daría a François Mauriac el Oscar al peor guionista y al mejor actor. Roger Leenhardt rodó un medimetro sobre François Mauriac que tituló juiciosamente *François Mauriac* y que Claude Martine alabó *por sus* cualidades. Confieso que, si bien mi autor preferido es el de *Paludes*, el de *Thérèse Desqueyroux*, en cambio, me parece mejor actor. La película de Roger Leenhardt me recuerda al famoso documental italiano sobre la mantis religiosa: ¿quién es François Mauriac?, ¿dónde vive?, ¿qué come?, ¿por qué? y ¿cómo? En la pantalla encontrarán las respuestas.

El acento de los actores constituye un atractivo indiscutible. Elvire Popesco ha basado toda su carrera en su acento. Reconocemos la voz extraordinaria de Simone Simon y el ceceo de Gloria Grahame. La voz de François Mauriac de entrada le confiere, en la pantalla, un talento de actor: «Esta voz lastimada no es la que Dios me dio; una vez un cirujano tuvo que quitarme una cuerda vocal». François Mauriac tiene la voz de Marianne Oswald, que debió someterse, creo yo, a una operación del mismo género. Al igual que Gide, Mauriac nos pidió que fuésemos a su casa, seguido o precedido por la diligente cámara de Roger Leenhardt: «Vean el vaso de agua que temblaba cada vez que pasaba un expés cerca de la oscura casa de mi abuelo en Langon, donde situé *Génitrix*, y el cofrecito de piedras de mi madre...». Hay un actor al que Mauriac se parece de forma sorprendente,

Marcel Lesveque, que estaba muy cómico en *El crimen de monsieur Lange*. Al igual que él, Mauriac podría cantar:

Tengo la manzana de Adán, que sube y sube;
tengo la manzana de Adán, que sube y vuelve a bajar.

A la calma de Gide se opone, en Mauriac, una angustia de la que no se liberó jamás; sus músculos se tensan, a cada sílaba su rostro se contrae; Mauriac parece estar a punto de desgarrarse cada vez que abre la boca, por eso prefiere no decir nada. El mejor pasaje de la película es una conversación entre Mauriac y un dominico, R.P. Laval: «Observe este pueblo, este país landés de donde han salido todos mis personajes. En el fondo, ¿cree que he trastornado a muchas de las personas que viven bajo estos techos...? Sinceramente, no lo creo, pero ¿y si lo he hecho...? ¿No está de acuerdo conmigo en que lo más triste del mundo no es la angustia humana sino que haya tantos hombres en el mundo que no sientan angustia?». Estas palabras parecen ir dirigidas al buda genial: Gide. Si, justo antes de morir, se hubiera convertido al catolicismo, me lo imagino pronunciando algo como: «¡Oh, Señor!, ¡qué descanso! ¡Qué calma divina!».

Mauriac, antes de desaparecer de pantalla, se equivoca totalmente al acabar con estas palabras: «Contarán de mí la historia de un personaje fabricado a partir de datos falsos y de falsas confidencias. Pero el hombre en que me he convertido permanecerá desconocido y no os dirán nada de mí estos paisajes y esta casa, ni esta película». ¡Qué mal conocía el cine y sus posibilidades! ¡El corto filme de Roger Leenhardt nos enseña mucho más de este gran hombre que todas sus obras completas! 185

Ante el objetivo, una frente que se inclina, una voz que se atenúa, una mejilla que forma hoyitos no mienten. Gracias a las tres películas que se les dedicaron, las futuras generaciones de cinéfilos situarán a Gide, Bombard y Mauriac junto a Lillian Gish, Douglas Fairbanks, Chaplin, Janet Gaynor, Greta Garbo, Louise Brooks, Richard Barthelemess, Emile Jannings, Brigitte Helm, Catherine Hessling y todos los que hacen de la historia del cine una fabulosa historia de gestas, un canto que no se acabará hasta que el último motor de la última cámara deje de ronronear.

(Arts n.º 503, del 16 al 22 de febrero de 1953)

¡Viva la estrella^[13]!

Contrariamente a lo que se suele creer, no son los productores ni los directores quienes hacen a las estrellas sino el público. A principios de los años cincuenta, el dueño de la Twentieth Century Fox, Darryl Zanuck, ofrecía los mejores papeles a Bella Darvi, de la que estaba prendado, pero las películas resultantes eran un fracaso; en la misma compañía se encontraba una *stock-girl* a quien sólo confiaban papeles secundarios, pero que, en cambio, cada vez que aparecía en pantalla provocaba el entusiasmo del público de toda América. De este modo, a *pesar* de la Fox y gracias al público, *miss* Monroe se convirtió en Marilyn.

No es de extrañar que los críticos mantengan un esnobismo antiestrellas por medio de la denuncia del *star-system* (Joseph Mankiewicz define el papel de los críticos como un grupo de moscas revoloteando por encima de un pastel de bodas), pero los directores que adoptan este punto de vista se autocondenan. Cada vez que leo en una entrevista que un realizador dice «Para que un productor se interese por mí, me he visto obligado a contratar a estrellas de cine», sé que este director oportunista ya no se dedicará a este oficio dentro de cinco años. Su falso razonamiento, que le hará oscilar entre una posición teórica y la resignación, le hará incapaz de rodar *Ladrón de bicicletas* [Ladri di biciclette, 1948], que requiere caras desconocidas en el reparto, o *Madame de...* [*Madame de...*, 1953], que exige un trío de estrellas de igual celebridad. Entre todas las concesiones que un director se puede ver forzado a hacer, la más grave consiste en colocar delante de la cámara a un actor que no es de su agrado y que, siendo consciente de ello, no podrá ofrecer una buena interpretación.

La creación del anticipo en concepto de ingresos de taquilla presenta muchas ventajas y algunos inconvenientes. La consiguiente intelectualización del oficio ha provocado la aparición de un nuevo género de directores retraídos, abstractos, tan poco carnales como los políticos que gobiernan nuestro país. Aun estando a veces licenciados en Psicología, entienden tan poco de ella que no es raro oírles decir «Estoy seguro de que Gérard

Depardieu quería hacer mi película, pero su representante no se lo ha permitido», sin darse cuenta de que no existe ningún agente en el mundo capaz de luchar contra el deseo de un actor de conseguir un buen papel y no dejarlo escapar.

Si bien es cierto que un cierto esnobismo e intoxicación ha provocado que algunos directores jóvenes consideren al actor-estrella como un mal necesario, la estrella de cine de hoy, a quien se le ofrecen miles de guiones de los cuales no todos acabarán rodándose, no puede evitar preguntarse: «¿Por qué este director me propone este papel? ¿Realmente está interesado en mí o es su productor quien le obliga a contratarme? ¿Le gusto o simplemente me necesita para el montaje financiero de su proyecto?».

El actor que finalmente acepta un papel y firma un contrato se comportará como un huérfano en una familia adoptiva. Si tiene la impresión de haber sido impuesto o escogido por malas razones, tenderá a endurecerse, a protegerse tras una arrogancia aparente. Si siente que le admiran, se esforzará en superar sus propias limitaciones, sorprender al director, satisfacerle. Sin amistad, sin afecto, sin amor, el actor no puede funcionar.

Personalmente, no me gustan los actores hostiles, arrogantes, los directores autoritarios y las relaciones de dominación resultantes. Creo más en una complicidad afectuosa manifestada mediante una mutua ofensiva de encanto. Esta actitud permitirá obtener una película que no será solamente la concretización del guión, sino algo mejor. Esta dulzura no comporta ninguna afectación y no excluye la lucidez, la ironía, ni incluso un antagonismo natural que logra permanecer oculto y que hace que el actor se diga a sí mismo: «Está bien esto que ‘él’ me pide, pero no es ‘él’ quien estará en la pantalla, no se le juzgará a ‘él’; voy a hacer que ‘él’ crea que tengo en cuenta ‘su’ indicación mientras hago lo que a mí me parece».

Desde que actúo en mis propias películas ha crecido mi amistad, mi admiración y mi respeto por quienes se exponen completamente a una empresa que les proporciona al mismo tiempo lo que cabría llamar «el placer de la responsabilidad limitada». Al trabajar para otro director he descubierto este placer de la responsabilidad limitada, al igual que las maravillas de la

mala fe y su necesidad. En *Encuentros en la tercera fase*, el personaje que yo interpretaba, Claude Lacombe, experto en platillos volantes, en un momento de máximo entusiasmo debía exclamar: «¡Einstein tenía razón!» («*Einstein was right!*»). Esta frase de tira cómica me consternaba, me inquietaba y cada día me decía a mí mismo que, de la manera más correcta posible, le pediría a Steven Spielberg que la suprimiera. Una mezcla de cobardía y algo de solidaridad me impedía hacerlo, hasta el día en que, en pleno rodaje de una escena de acción, oí que uno de mis compañeros gritaba: «*Einstein was right!*». Aunque en aquel momento no llegué a desmayarme, me quedé pálido y murmuré: «¡Qué caradura! ¡Le ha dado mi frase a otro!». Mi segunda reacción fue reírme de la primera y aquel día me sentí actor. ¡Qué profesión más fantástica!

En la historia de los actores de cine se ha de distinguir entre el período de *antes* de la televisión y el período de *después*. Desde hace veinticinco años ya no hay estrellas, porque la misma idea de estrella implicaba una noción de alejamiento, de distancia, de inaccesibilidad que la televisión ha abolido definitivamente. Aunque ya no existan, por tanto, actores míticos, todavía hay estrellas, en las que ha influido la suerte y la arbitrariedad, factores que, sin embargo, no se deben discutir porque, como dice Howard Hawks: «Hay personas que atraen a la cámara y otras que no la atraen».

De Danielle Darrieux a Jeanne Moreau, de Jean Marais a Jean-Paul Belmondo, en esta selección presentada por Unifrance sólo verán a actores que atraen a la cámara.

(*Télérama*, 29 de septiembre de 1982)

«No conozco a Isabelle Adjani»

No conozco a Isabelle Adjani. Elogiar públicamente a alguien es querer influir en su opinión o crearla, es intentar convencer, condicionar la libertad de juicio de otro. Durante el rodaje de nuestra película, esperaba no tener que hablar de Isabelle Adjani, porque sabía que era imposible hacerlo en los términos habituales y no estaba seguro de encontrar a tiempo las palabras exactas. Y, sobre todo, no tengo ningunas ganas de convencer a nadie de nada con respecto a ella.

Lo que se debe juzgar, ya que siempre se acaba juzgando, es su trabajo y no el comentario que yo pueda hacer algún día (que sería diferente del que haría al día siguiente). No sé si a Isabelle Adjani le gustaría la palabra trabajo, pero lo que hacemos nosotros es un trabajo, no juntos, pero sí uno al lado del otro (aunque a veces parece que ella lamente que no pueda hacerse cara a cara), que dará como resultado una película que todavía no puedo describir con lucidez.

No conozco a Isabelle Adjani.

Es la única actriz que me ha hecho llorar delante de una pantalla de televisión y, por este motivo, enseguida quise rodar una película con ella, con toda urgencia, porque pensaba que, al filmarla, podría robarle cosas preciosas como, por ejemplo, todo lo que le sucede a un cuerpo y un rostro en plena transformación. De este modo, voy a la cueva de Alí Baba a hacer viajes de ida y vuelta y cruzo mi mirada con la suya, que parece que me diga: «¿Esto es todo lo que le interesa? ¿Esto es todo lo que quiere robar? Una lámpara de aceite, una mecedora rota, una lágrima, un pestañeo, un pequeño barco de cristal... ¿De verdad, eso es todo?».

No conozco a Isabelle Adjani.

Durante el rodaje, observo cómo actúa y la ayudo como puedo, diciéndole treinta palabras cuando ella querría cien o diciéndole cincuenta cuando ella sólo necesitaría una, pero la adecuada, ya que todo es una cuestión de vocabulario en nuestra extraña asociación.

No conozco a Isabelle Adjani y, sin embargo, por la noche, mis ojos y mis orejas están cansados de haberla mirado y escuchado demasiado insistentemente durante todo el día.

Conoceré a Isabel Adjani dentro de algunas semanas, cuando dejemos de vernos, es decir, cuando haya acabado el rodaje. Ella se irá por su cuenta, no

sé a dónde, y cada día la observaré sobre la mesa de montaje, en todos los sentidos y a todas las velocidades. Entonces ya no se me escapará nada más y lo entenderé todo a efectos retardados: «Esto es lo que se había de hacer, esto es lo que se había de decir, esto es lo que se había de filmar»; y, gracias a esta nueva insatisfacción, gracias a esta gran frustración, me sentiré impaciente por comenzar una nueva película.

A veces le digo a Isabelle Adjani; «Nuestra vida es un muro y cada película es una piedra». Y ella siempre me contesta: «No es verdad, cada película es un muro».

(*L'Express*, 3 de marzo de 1975)

Introducing Fanny Ardant

El mérito de haber descubierto a Fanny Ardant corresponde a Nina Companeez y no se debe infravalorar la audacia de esta elección. Nina Companeez había escrito un magnífico guión de cinco horas, *Les dames de la côte*, que incluía fantásticos papeles destinados a Edwige Feuillère, Françoise Fabian, Martine Chevalier, Evelyne Buyle, y hubiera podido confiar el papel principal a alguna de las jóvenes actrices que vemos tres o cuatro veces al año en el cine o en la televisión cuyos nombres ya les son familiares a los financiadores. En vez de esto, la realizadora decidió colocar, en el centro de su historia, a una cara nueva, una nueva silueta, una joven mujer con grandes esperanzas, Fanny Ardant. Durante las Navidades de 1979, *mademoiselle* Companeez supo que había tomado la decisión correcta cuando, durante cinco sábados por la tarde consecutivos, millones de franceses demostraron fidelidad y entusiasmo hacia la obra y su protagonista. Una joven actriz se estrenaba en el cine, una joven y guapa comedianta que, después de cinco años, aprendía el oficio de actriz sobre el escenario, interpretando los más bellos textos del teatro francés: *Polyeucte*, *Esther*, *Le Maître de Santiago*, *Electra*, *Tête d'or*... En la Navidad de 1979, sólo me faltaban dos semanas para empezar el rodaje de *El último metro*, pero quise conocer a Fanny Ardant sin ni siquiera esperar a que se acabara la difusión de *Les dames de la côte* para hacerle una entrevista, con la idea de una posible colaboración.

Me había seducido, al verla en mi pantalla de televisión, su gran boca, sus grandes ojos, su rostro en forma triangular, pero enseguida reconocí y aprecié en Fanny Ardant las cualidades que yo busco normalmente en los protagonistas de mis películas: vitalidad, valentía, entusiasmo, humor, intensidad y, al mismo tiempo, el gusto por lo secreto, un aspecto arisco, una pizca de salvajismo y, por encima de todo, algo vibrante.

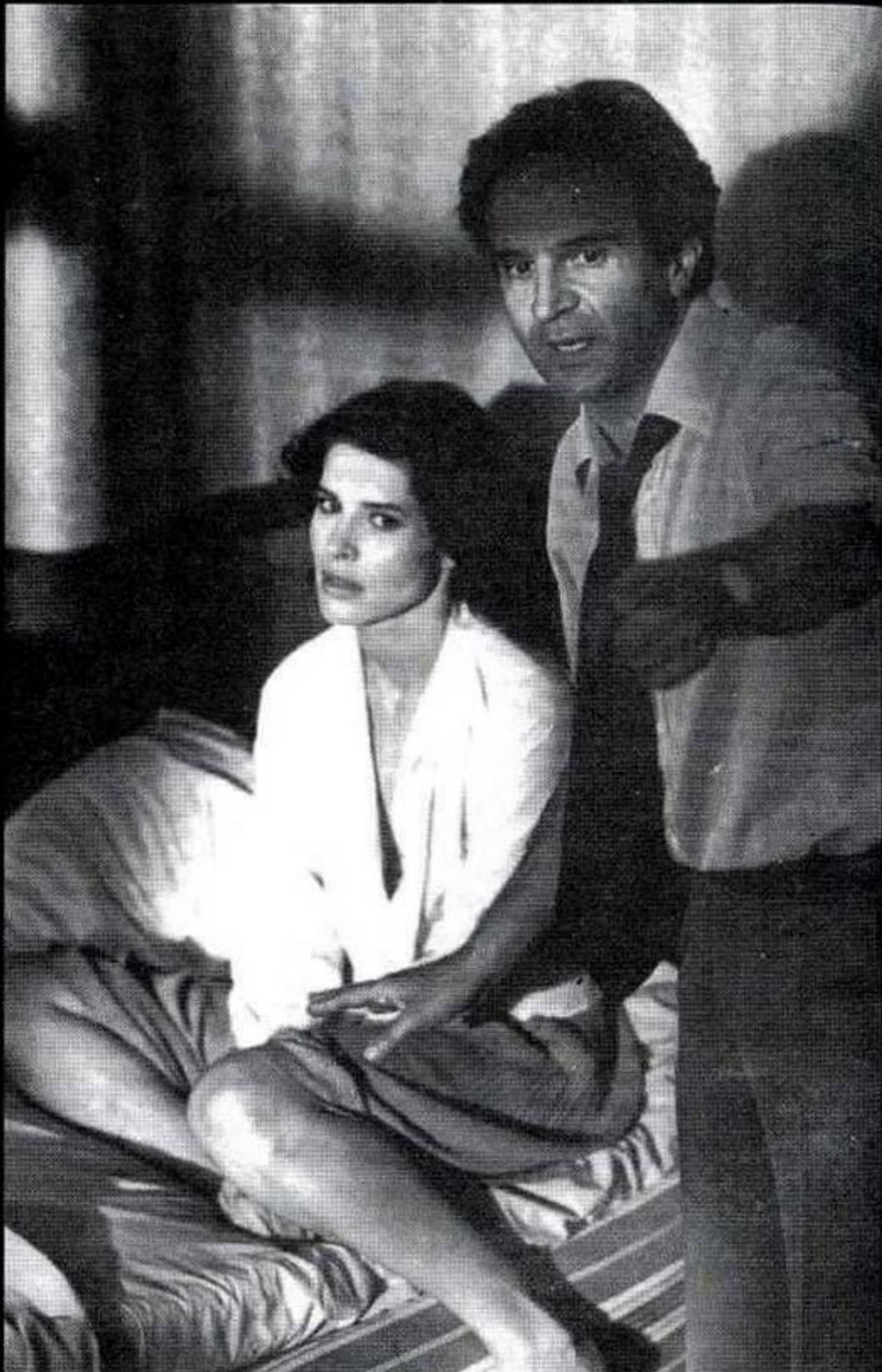
El rodaje de *El último metro* era demasiado duro, demasiado absorbente para dejarme tiempo para estudiar un nuevo proyecto, pero cuando, en la fiesta de los premios César 1980, tuve la ocasión de ver, uno al lado del otro, a Fanny Ardant y a Gérard Depardieu, me pareció que me encontraba ante una buena pareja de cine, dos grandes siluetas, el rubio y la morena, un hombre aparentemente sencillo pero complicado y una mujer aparentemente complicada pero muy sencilla. La idea de *La mujer de al lado* [*La femme d'à côté*, 1981] surgió entonces y siguió su camino; se anunciaba una nueva

película. Con mis colaboradores-guionistas Suzanne Schiffman y Jean Aurel nos preguntábamos: ¿mostraríamos el reencuentro de nuestros amantes? No, toda su historia se situaría en el pasado. ¿Mediante *flash-backs*? No, sin *flash-backs*; sus diálogos evocarían por sí mismos su pasado, y el resto de la historia se basaría en el intento hermoso pero desesperado de resucitar una pasión muerta.

Desde el inicio del rodaje, quedó confirmado que nuestra «mujer de al lado» era idónea para aquella situación. Tras el rodaje de la primera escena de su reencuentro, Gérard Depardieu me dijo: «Cuando Fanny me ha mirado a los ojos y me ha dicho buenos días, me ha asustado y ya sé lo que vamos a rodar: una película de amor que dará miedo».

El comportamiento de las actrices durante los rodajes varía mucho de una a otra. Algunas tienen miedo pero lo disimulan. Otras están contentas pero evitan demostrarlo. Fanny está muy contenta de actuar y ni se le ocurre esconder su alegría. Se concentra rápidamente antes de interpretar las escenas serias sin recurrir nunca a la estrategia irrisoria de mostrar hostilidad hacia el equipo de trabajo y, en cuanto se ha rodado la escena, su mirada se alegra, guarda silencio y deja ir una sonrisa que parece decir: «Estoy contenta, me siento complacida, me siento plenamente satisfecha». En 1961, cuando yo estaba rodando *Jules y Jim* delante de un chalet alsaciano, cada día sentía que, gracias a Jeanne Moreau y a Oskar Werner, la película superaría el guión. Durante el rodaje de *La mujer de al lado*, gracias a Fanny Ardant y a Gérard Depardieu volví a tener la misma impresión, la de hacer un buen trabajo, algo mejor que un simple trabajo, una película.

(*Unifrance Film Magazine*, diciembre de 1981)



Dirigiendo a Fanny Ardant en *La mujer de al lado* (1981). (Foto Les Films du Carrosse.)

El sol de Jean-Pierre Aumont

Jean-Pierre Aumont acaba de escribir un libro sorprendente: *Le Soleil et les ombres* (editorial Robert Laffont). En él explica su vida, su trabajo, sus amores, sus viajes, con franqueza, gracia y sin pretender nunca dar una imagen prestigiosa de sí mismo.

Después de *L'empereur de Chine*, su mejor obra, y de *La pomme de son oeil*, recopilación de novelas cortas, quedó claro que Jean-Pierre Aumont es un verdadero escritor. Gracias a este don —este «don innato», como decía el secretario del Club James Dean—, Jean-Pierre Aumont no ha tenido la necesidad de recurrir al magnetófono —apuesto a que no sabe cómo funciona un radiocasete—, ni al rotulador de un *rewriter*, esta autobiografía la ha escrito él mismo y con una alegría evidente. No hay ni una sola expresión chistosa en este libro y, sin embargo, se troncharán de risa varias veces.

¡Qué suerte para un actor saber escribir! En vez de sentarse, ansioso, a esperar que suene el teléfono, coge un montón de páginas en blanco y se lanza.

Les diré que espero con impaciencia la primera novela de Anny Duperey, las memorias de Dalio y quizás las de Gabin.

Jean-Pierre Aumont, el encantador lechero de *Drôle de drame* [1937], el Luis XVI sin barriga de una superproducción hollywoodiense, es incapaz de tomarse las cosas en serio. Pertenece a la familia de los artistas antisolemnes: Sacha Guitry, Lubitsch, Claude Dauphin, Trénet, Brialy, Dutronc. Ante todo, es un espíritu malicioso, pero no en el sentido acerbo que se da a esta palabra en Inglaterra, sino malicioso a la francesa, es decir, bromista como los adolescentes que descubren que la sociedad adulta está formada de peleles que se agitan.

Como las circunstancias de la vida no nos han vuelto a reunir desde nuestra película *La noche americana*, Jean-Pierre Aumont al final de su libro parece preguntarse si yo le considero tan buen amigo mío como él me considera a mí. La respuesta es sí. En cuanto a los miles de lectores que van a descubrir al hombre que hay detrás del actor, estoy seguro de que, cuando hayan acabado de leer *Le soleil et les ombres*, pensarán que, si pudieran pasar sus vacaciones con un actor, les gustaría hacerlo con Jean-Pierre Aumont.

(*Pariscopes*, n.º 405, febrero de 1976)

Aznavour da el «la»

Charles Aznavour me cautivó en la bonita película de Georges Franju *La cabeza contra la pared* [La tête contre les murs, 1959]. ¿Qué me llamó la atención en él? Su fragilidad, su vulnerabilidad y esta silueta a la vez humilde y graciosa que hace pensar en san Francisco de Asís.

Yo detesto sobre todo a los duros, a los camorristas y, en general, a todos los personajes prestigiosos a *priori*, que dominan la acción y a los que nada les puede herir. No es una cuestión de tamaño, puesto que el gran Sterling Hayden, por ejemplo, es tan frágil como el pequeño Charles Aznavour; se puede imaginar cómo es su corazón antes de ver sus músculos.

En efecto, se puede ser débil, frágil, vulnerable, sin ser una víctima; por esto quise que el personaje de *Tirez sur le pianiste* fuera muy completo: rico, pobre, valiente, temeroso, tímido, impulsivo, sentimental, autoritario, egoísta, sensible, cariñoso y sobre todo muy 198 afortunado en el amor, aunque no diera nunca el «primer paso».

Es tímido, es cierto, pero a las mujeres les encanta que los hombres sean tímidos y se abalanzan sobre ellos.

Antes del rodaje, estaba tranquilo, pero no me imaginaba lo fácil que sería trabajar con Charles, la importancia de su participación. Sucede un poco como con Jean-Pierre Léaud: los dos aportan tanta verdad que se convierten poco a poco en *la película*; tanto en uno como en el otro, se encuentra esta extraña dosis de audacia y de humildad, de agresividad y de sensibilidad.

Charles es muy pudoroso. En el fondo, le da vergüenza cantar o actuar, proporcionar espectáculo, porque es muy serio y sensato; pero, como no es menos artista, no tiene otra alternativa. Se lía la manta a la cabeza y se da al completo, sin usar ardidés.

Él es, ante todo, un personaje poético.

Finalmente, me di cuenta de que todos los intérpretes de *Tirez sur le pianiste* actuaban mejor en sus escenas con Charles que en las escenas en las que éste no aparecía. Esto explica por qué todos y todas quieren trabajar con él: da el la, impone el tono justo.

(*Cinémonde*, n.º 1343, 5 de mayo de 1960)

Rigurosa Bernadette

Siempre me emociono cuando veo a Bernadette Lafont, su nombre o su rostro, su figura en una revista o su cuerpo ondulante en una película, porque, a pesar de que yo soy mayor que ella, debutamos el *mismo día* del verano de 1957, ella *delante* de la cámara y yo *detrás*. El título del filme inscrito en la claqueta era *Les mistons*. El cine *había encontrado* a Bernadette Lafont y ya no la *abandonaría*. Veinte veces, treinta veces la he vuelto a ver en pantalla, a esta artista caprichosa y rigurosa al mismo tiempo, jamás demagógica, vela derecha nunca vacilante, siempre valerosa, nunca encendida. Cuando pienso en Bernadette Lafont, actriz francesa, veo un símbolo en movimiento, el símbolo de la *vitalidad* y, por tanto, de la vida.

(Para el *Studio 43*, en ocasión de una retrospectiva de las películas de Bernadette Lafont, 1984)

Julie Christie, un muchacho en minifalda

¿Quién es Julie Christie, en mi opinión? Ante todo, una boca sorprendente, incluso en su cara: una inmensidad... Julie es un cóctel de imperfecciones fascinantes: un rostro salvaje de loba, sobre un cuerpo de niña... Se le ha de añadir la voz, que contrasta un poco con su físico. Como si se hubiera bebido 1800 whiskis, lo cual no es cierto. Ella no fuma, no bebe, pero se muerde mucho las uñas. Su físico está compuesto de contradicciones...

La vi por primera vez en una foto del suplemento del *Sunday Times*. El reportaje, titulado «Las nuevas chicas inglesas», estaba firmado por lord Snowdown. Ella me impresionó, me interesó...

Poco después, me encontraba en Nueva York para ver a mi productor de *Fahrenheit 451*. Vimos la última película que había hecho Julie, *Billy el embustero* [Billy Liar, 1963]. Sólo salía durante un cuarto de hora, pero nos pareció tan interesante que, al cabo de unos días, volvimos a examinar las bobinas en las que aparecía.

A Julie la vi poco después, en Londres... La primera minifalda que veía. No era algo corriente por aquel entonces: pensé que estaba un poco loca... De hecho, sólo se anticipaba a la moda.

Nos entendimos bien... Hablamos de cine, en francés —pasó un año en Tarbes, en casa de unos amigos de su madre—, y decidimos trabajar juntos. Estaba a punto de empezar *Darling* [Darling, 1965], de John Schlesinger, la película que le ha dado más fama.

La volví a ver al cabo de dos meses en Londres. *Fahrenheit 451* se estaba concretando. Ella había acabado *Darling* y la habían contratado para *Doctor Zhivago*. El rodaje iba a durar seis meses; a mí ya me iba bien. Volvimos a hablar de *Fahrenheit*. Había dos papeles femeninos en la película. Le propuse el que me parecía mejor, el de Linda, la mujer del protagonista, el bombero. Pero Julie prefería el de Clarisse, la joven, porque era más positivo. A mí me daba igual y se lo dije.

Quería a dos chicas casi iguales para estos dos papeles, como Jane Fonda y Jean Seberg, por ejemplo, para no caer en la típica diferenciación de los tipos femeninos —la rubia y la morena— que suelen utilizar las películas psicológicas. ¿Por qué no utilizar a Julie en los dos papeles, como una moneda, cara y cruz?

Al principio, pensé en diferenciar a Linda y Clarisse pidiéndole a Julie ¡que se rapara la cabeza! Primer y único desacuerdo entre nosotros. Siente fetichismo por el cabello y cree que trae mala suerte cortárselo. Finalmente, encontró una peluca corta formidable. Lean lo que me escribió en una carta, que la describe bien:

Me fui corriendo al mejor peluquero de Londres y le dije: «¡Necesito una peluca así enseguida!». Y él me dijo: «Sí, pero ¿no sabe que este tipo de peluca es el más difícil de hacer?». ¡Qué pena! Pero estuvimos hablando mucho rato y me la hará, y para simplificarla voy a cortarme finalmente un poco de cabello de la nuca. Tengo suficiente cabello para cubrímela cuando no esté rodando. En todo caso, a ver cómo queda...

El productor estuvo de acuerdo conmigo. Envié un telegrama a Julie a España, donde estaba rodando *Doctor Zhivago*. Sin embargo, antes de aceptar, me pidió que le escribiera explicándole de qué iba, o más bien a qué se parecería...

Eran las vísperas del rodaje. Entonces surgieron los grandes problemas. Las compañías de seguros no querían asegurar a Julie. Después de la presentación de *Doctor Zhivago* en Nueva York, el médico la encontraba demasiado nerviosa. Había tenido que asistir a demasiadas ruedas de prensa y contestar a muchas preguntas. No estaba acostumbrada, y además es muy inquieta: a menudo se pone nerviosa, a pesar de que es fácil trabajar con ella.

Era una catástrofe: los decorados estaban contruidos, los contratos firmados... Después de tres días de discusión con Hollywood, el productor, Wasserman, decidió empezar sin seguro. Finalmente, nos las arreglamos sin el seguro durante toda la película. En Francia se habría anulado el rodaje pura y simplemente, como sucedió con el de *L'Enfer*, de Clouzot.

Para describir a Julie Christie, qué mejor que acudir a mi diario de rodaje. Por primera vez tuve uno. No sé por qué; era una situación especial: Londres, la bruma, el inglés que yo hablaba muy mal, el hotel Hilton; me sentía un poco solo...

«Julie Christie estará estupenda, será tan fácil trabajar con ella como con Jeanne Moreau o Françoise Dorléac, porque, como ellas, es confiada y nunca pone trabas ni hace preguntas abstractas del tipo: ¿qué siente ella cuando dice patatín patatán...? En este 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 vampiro...

»Julie Christie está magnífica en las pruebas de rodaje, lanza unas miradas maravillosas y bien estilizadas, es capaz de hacer cualquier cosa; desgraciadamente, siendo el papel de Linda tal como es, sólo utilizo una parte de su talento.

»Para el papel de Clarisse, la he dejado asexual para que no se inmiscuya, ni Montag (Oskar Werner), en una situación adulterina que se ha producido en todos los géneros menos en la ciencia-ficción. Ni amante, ni *girl-scout*, ni *girl-friend*, Clarisse sólo es una jovencita preguntona y respondona que Montag encuentra en su camino y hace que se desvíe. Julie Christie le aporta una dosis de realidad y ya no me preocupa demasiado este tema...

»Julie es una actriz curiosa. Cuando está relajada, su rostro resulta a menudo trágico. Si sonrío, de repente [ese rostro] se hace enorme a causa de su gran boca que todavía se agranda más y de sus ojos de loba que se cierran. Utiliza constantemente el tono exacto, por lo que mi trabajo se limita a impedir que se mueva, se esconda y hacer que ralentice su actuación descomponiéndola casi exageradamente: un único gesto largo en vez de dos pequeños, una mirada en tres etapas, expresiones que apaciguan el rostro sin que le sea necesario sonreír.

»Julie detesta su físico de arriba abajo, cree que no tiene suficiente pecho y que sus piernas están demasiado delgadas. Su instinto le ha inspirado bien en lo que concierne a sus piernas, porque, en vez de llamar la atención sobre otra parte del cuerpo, ella ha escogido enseñarlas mucho gracias a los vestidos y las faldas ultracortas.

»Muy inquieta y ansiosa, logra concentrarse en medio de la agitación más ruidosa. Indiferente a las idas y vueltas de los tramoyistas y electricistas, se la ve caminando de un lado a otro moviendo sus labios; se ventila las escenas en un momento. Acomete las escenas con aquella intensidad y aquella fuerza de convicción que hacen que las actrices sean duraderas. Es evidente que lo mucho que se habla actualmente de Julie después de *Darling* y *Doctor Zhivago* corresponde a una realidad, y no veo ni cómo ni por qué tendría que dejar de tener éxito.

»Evidentemente, Julie muestra más feminidad y misterio en la pantalla que en la vida real, porque pertenece a la generación de los ‘compañeros’, con todo lo que ello comporta de firmeza, fragilidad y transparencia».

No, Julie no cambia cuando oye «motor». Continúa siendo ella misma. Debería rodar con Visconti. Él sabría sacarle el máximo partido. El fastidio de nuestras películas —las de la Nouvelle Vague— es que hemos suprimido los

papeles bonitos por nuestra afición a la verdad que va en contra del «personaje».

Una chica fascinante... Cinéfila hasta el punto de ir mucho al cine, incluso durante el rodaje. Un día quise ir a ver *Pierrot el loco* [Pierrot le fou, 1964], que se estrenaba en Londres. En la cola anónima estaba Julie. Al día siguiente, en el trabajo, hablamos de *La religiosa* [Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot, 1966], que estaba prohibida. Sabía de la existencia de una lista-manifiesto [para que la estrenaran] y quiso firmarla.

Moralmente, es como un muchacho: respeta los turnos cuando se habla, es leal, nunca tiene segundas intenciones. Yo la veo como a una hermana de Belmondo. Fueron al mismo colegio, el del teatro de repertorio. Formarían una pareja sorprendente.

Siempre es gracioso imaginar nuevas parejas, es lo más divertido de este oficio...

No, Julie Christie nunca me ha recordado a otra mujer...

(*Arts-Loisirs* n.º 53, 28 de septiembre de 1966)



F. Truffaut y Julie Christie (rodaje de *Fahrenheit 451*, 1966).

Trabajando con Catherine Deneuve

Apuesto a que nadie cierra la bonita novela de William Irish *Waltz into Darkness*, en la que se basó *La sirena del Mississippi*, sin pensar: «¡Oh, Catherine Deneuve estaría formidable en este papel!».

Efectivamente, cuando en 1967 unos productores me propusieron rodar *La sirena del Mississippi*, Catherine Deneuve era la estrella que ellos sugerían y que todos deseábamos. Finalmente no me entendí con estos productores porque, mediante el contrato, pretendían conservar los derechos de modificar la película hasta su montaje final. Tras la ruptura de nuestras negociaciones, los productores se esforzaron al máximo en convencer a Catherine Deneuve para que rodara *La sirena del Mississippi* con algún otro realizador más «comprensivo», pero ella tuvo el valor de rechazar su propuesta, con lo que se arriesgaba a perder definitivamente el papel.

Pasaron las semanas y después los meses, surgieron varias «opciones», que cambiaron de manos, y el año siguiente yo ya tenía los derechos de adaptación de *La sirena del Mississippi* en mi bolsillo: «Hola, Catherine. ¿Estás libre en enero de 1969?». Resumiendo, tras el fracaso de nuestra primera cita se produjo la cita de la fidelidad recíproca.

Catherine Deneuve, de *Bella de día* [Belle de jour, 1966] a *Benjamin, diario de un joven inocente* [Benjamin, 1967], y de *El amor es un extraño juego* [La chamade, 1968] a *Mayerling* [Mayerling, 1969], lleva a cabo una ascensión que Jacques Demy, con *Los paraguas de Cherburgo* [Les parapluies de Cherbourg, 1963], impulsó con fuerza. El año pasado, la revista americana *Look* describió a Catherine Deneuve como «la mujer más guapa del mundo». Efectivamente, es tan guapa que una película en la que fuera la protagonista casi podría prescindir de cualquier argumento. Estoy convencido de que el espectador se encuentra a gusto simplemente mirando a Catherine, y que esta contemplación ¡ya compensa el precio de la entrada del cine! Cuando se ruedan escenas callejeras con ella, llaman la atención las manifestaciones de respeto y simpatía que provoca: a menudo, las actrices famosas tienen que aguantar los insultos de algunos peatones; sin embargo, ella nunca, y yo supongo que, aparte de esta simpatía que suscita, nunca se relaciona a Catherine Deneuve con una película mediocre y, por tanto, con una noche perdida.

¿A qué es comparable Catherine? SI se tiende a equipararla con algo, no se la debe comparar ni a una flor ni a un ramo de éstas, porque hay una cierta neutralidad en ella que me lleva a compararla más bien al florero en el que se disponen todas las flores. Su comportamiento, su garbo, su discreción permiten a los espectadores proyectar sobre su rostro todos los sentimientos que quieren 205 imaginar. A pesar de su apariencia más bien romántica y frágil, Catherine tiene el temperamento propio de las chicas que nacieron después de la guerra, el mismo carácter imperturbable y un pudor que, en su trabajo de actriz, le impiden que se entregue por completo.

Este comedimiento hace soñar, incrementa el misterio y permite que los espectadores «llenen el florero».

Catherine añade ambigüedad a cualquier situación, cualquier guión, porque parece esconder un gran número de ideas secretas que se vislumbran en el segundo plano y que después, poco a poco, se hacen esenciales y forman el clima de la película. Esta impresión de «doble vida» quizá procede también de una especie de severidad que se encuentra en su mirada. Si bien el rostro de Catherine es muy dulce, su mirada es, a veces, bastante dura, y entonces juzga y expresa una gran lucidez.

Desde este punto de vista, su filme más ejemplar es *Bella de día*. En él actuó de forma un poco distinta a lo que Buñuel esperaba. No es que ella se opusiera a sus indicaciones, pero no se implicó en las situaciones que él pretendía. Evitaba las osadías y se limitaba a sugerirlas, a esbozarlas. Estoy convencido de que este comedimiento, dictado más por un pudor excesivo que por razones artísticas, ha contribuido claramente al éxito de la película. Con una actriz más exhibicionista o más frecuentemente desamparada, *Bella de día* sería menos cautivadora. Gracias a su aspecto de «no haber roto un plato en su vida» e incluso de «no querer romperlo nunca», Catherine logró que esta película fuera verdaderamente turbadora. Todas las espectadoras acuden con ella, llenas de emoción, a estas curiosas citas vespertinas...

¿Greta Garbo? Yo no soy partidario de comparar a Catherine con Greta Garbo; nunca he «leído» pensamientos secretos en el rostro de Garbo, pero al igual que Catherine, es una actriz que actúa «a cámara lenta». Algunas actrices se mueven demasiado y perturban el ritmo de la película. Catherine es más bien lenta; alguna vez le he pedido que se anime más, pero en general aprecio su tranquilidad, que da a cada escena su densidad. Dense cuenta de que la mayoría de las actrices que han accedido al estatus de «mito» son actrices hieráticas, como Greta Garbo, Marlene Dietrich, Carole Lombard, Grace Kelly, y no actrices frenéticas, aunque algunas fueran maravillosas

como Kay Kendall o Paula Prentiss, que el público apenas conoce. Julie Christie, con quien he trabajado, no está nunca quieta en su sitio y se esconde detrás de su cabello de tanto miedo que tiene de ser observada; el temor de Catherine no consiste en ser contemplada sino más bien en ser descubierta, y elude esta dificultad adoptando el punto de vista de la persona que observa. Si, tal como decía Louis-Ferdinand Céline, la gente se divide en *voyeurs* y exhibicionistas, Catherine es una *voyeuse* y, por este motivo, está más cerca de la vida que la mayor parte de las actrices que la han precedido.

Ya no volveremos a ver, en el cine de hoy, a un hombre haciendo «quiquiriquí» como en *El ángel azul* [Der blaue Engel, 1930], a un hombre poniéndose a cuatro patas para hacerse el gracioso como en *Nana* [Nana, 1926], de Renoir; *La reina del boulevard* [Nana, 1934], de Dorothy Arzner; *Nana*, [1955], de Christian-Jaque, a mujeres completamente zorras o completamente víctimas como en las películas de antes de la guerra. Ahora, si bien los papeles que los directores de cine ofrecen a las actrices son menos bonitos, son más verdaderos y se alejan más del teatro.

Catherine Deneuve es una actriz puramente «cinematográfica». Tiene muy claros sus intereses en todo lo referente a su apariencia física, y demuestra mucho gusto tanto en el peinado, como en el maquillaje y la ropa. Por esta razón tantas mujeres copian su forma de vestir y de peinarse. No obstante, ella no tiene siempre tan claros sus intereses en cuanto al personaje. Puede decir la frase clave de una escena de espaldas mientras se aleja de la cámara. Las escenas físicas más difíciles, como las transformaciones de la voz, una furia verdadera, una crisis nerviosa, son las que resuelve mejor, como vemos en *Repulsión* [Repulsion, 1965] y en *La sirena del Mississippi*.

Yo me había hecho una cierta idea de Catherine antes del rodaje de *La sirena del Mississippi*. Imaginaba que se interesaba exageradamente por su carrera como actriz, más que por la película. Sospechaba que era perfeccionista y que, por tanto, siempre estaría decepcionada. Creía que no pensaba como nosotros antes de hacer la película y por este motivo desconfiaba un poco de ella; tenía la impresión de que estaría demasiado preocupada por los detalles y que a menudo pediría explicaciones, justificaciones. En resumen, aunque deseaba rodar con ella, abordé esta película con ciertas reservas que ella adivinó inmediatamente. Mientras ella rodaba *Locos de abril* [The April Fools, 1969], en Estados Unidos, le escribí a Hollywood y le envié unas advertencias más o menos solapadas como: «En mis películas, siempre trabajamos de buen humor». O bien: «No pretendemos hacer una obra maestra. Intentaremos hacer una película llena de vida».

A causa de esto, los primeros días de rodaje nos mantuvimos a la guardia, pero enseguida descubrí que pensábamos lo mismo y que estábamos de acuerdo en todo.

En realidad, Catherine no se fija en los detalles, ve las cosas «al por mayor» y nunca pone dificultades. De hecho, calcula muy poco y prefiere improvisar. Posee un instinto muy fuerte que le apunta que, en tal empresa, se sentirá muy a gusto y, en tal otra, desgraciada. Es muy poco actriz en la vida real. Además posee una decencia que aprecio mucho; nada de lo que le ocurre la sorprende; sus éxitos la alegran pero no la dejan pasmada. Es una cualidad femenina que subraya la superioridad de las mujeres sobre los hombres. Los hombres tienen tendencia a creer demasiado en sus méritos, se contorsionan como los monos sobre los barrotes de la escala social, mientras que las mujeres saben que, sobre todo, se trata de suerte. Ellas no se vanaglorian de su talento. Para una mujer, sólo cuenta la felicidad. Todo lo demás es irrisorio. Catherine es así.

(Unifrance Film Magazine, 1969)



Trabajando con Catherine Deneuve (rodaje de *La sirena del Mississippi*, 1969); página de la derecha: Bobby Lapointe y Charles Aznavour en *Tirez sur le pianiste*; Jeanne Moreau «alegre y tierna», en *Jules y Jim* (con Oskar Werner, 1962).



Raymond Devos es un monstruo

Raymond Devos es un monstruo. Habría podido ser un gran actor y un autor mediocre, habría podido ser trabajador y estar poco inspirado, habría podido ser acróbata y no tener buen oído para la música, un buen mimo pero un mal prestidigitador y, entre todas estas hipótesis, a pesar de todo habría tenido éxito en su vida. Pues bien, resulta que es un excelente escritor que interpreta admirablemente sus textos, un gran actor y un verdadero mimo, un músico, un *gagman*, un prestidigitador, una fiera para el trabajo constantemente inspirado, un artista «completo» hasta la insolencia.

En sus inicios, en la época de *Les Trois Baudets*, el estilo Devos ya estaba bien fijado: vehemencia, interpelación del público, falsa cólera, voluntad intensa de convencer, don de convertir lo cotidiano en delirante y lo increíble en verosímil. El joven Devos tenía autoridad, pero tras ella se escondía bastante miedo e incluso angustia. En aquella época, Raymond se parecía a Luis XVI, todo en él era noble y real, pero su aprensión a la guillotina se podía leer en sus ojos atónitos. Un cuarto de siglo ha pasado volando. ¿El Devos de 1983? Ni exactamente el mismo, ni otro completamente distinto. Luis XVI ha conservado su cabeza. No me atrevería a decir que ha dejado de tener miedo, pero sí que, a fuerza de ganar trescientas noches al año su combate cuerpo a cuerpo con el público, Raymond ha aprendido a disimular su ansiedad, a hacernos creer que sólo se trata del tema de sus textos, mientras que, sin duda, es su razón de aparecer en escena y de exponerse al cien por cien.

En veinticinco años de triunfo, su lado doloroso se ha difuminado, el aspecto jubiloso ha aumentado y un algo presidencial se ha apoderado del personaje. El joven Devos tenía que hacerse aceptar, tenía que conquistar; actualmente, su público llega a la sala con una predisposición favorable y el objetivo de Raymond es no decepcionarlos, sino seguir sorprendiéndolos, por ejemplo, incrementando su territorio mediante Incursiones cada vez más audaces hacia lo fantástico y lo sobrenatural.

El joven Devos gritaba en la oscuridad de la noche, el Devos de la madurez declama a plena luz, sólo que, de kafklano que era al principio, su personaje ha pasado a ser balzaquiano, grande como la escultura de Rodin.

Dedicado a su trabajo con una pasión terca, orgullosa y exclusiva como sólo he visto, en tal grado de intensidad, en otro gran personaje corpulento,

Alfred Hitchcock, preocupado también por producir efectos físicos con la intención de hacer reaccionar a un público unánime, Raymond Devos se ha hecho, como dicen los americanos, *bigger than life*, y, como dicen los franceses, *plus grand que nature*.

(Octubre de 1982)

Se llamaba Françoise...

Hemos dejado atrás doscientos números de *Cahiers du cinéma* y, con ellos, a Bazin, Ophuls, Becker, Cocteau, el pequeño Biesse. Cuando Jean-Pierre Léaud me hablaba de él, yo le preguntaba: «¿Es aquel que parece un ciclista italiano?». Sí que era él.

Las películas desaparecen y también los que las hacen, los que las juzgan y los que las ven. Lo mismo sucede con los que las interpretan y, aunque los *Cahiers* no se interesan tanto por ellos, solicito permiso para publicar una o dos fotos de Françoise Dorléac, que falleció el 26 de junio del año pasado en un accidente de circulación, camino del aeropuerto de Niza. Para el público fue un suceso, tanto más cruel cuanto que la víctima era una guapísima chica de veinticinco años, una actriz que todavía no había tenido tiempo de convertirse en estrella. Para todos los que la conocieron, Françoise Dorléac representaba mucho más, una persona de las que no se encuentran en la vida, una joven inigualable cuyo encanto, feminidad, inteligencia, gracia e increíble fuerza moral la hacían inolvidable para quienquiera que hubiera hablado una hora con ella.

Personalidad fuerte, a veces autoritaria, que contrastaba con un físico frágil y romántico como un alga marina o un lebrél, Françoise Dorléac, actriz en mi opinión insuficientemente valorada, sin duda habría encontrado, a los treinta años, el verdadero contacto con el gran público, que la habría adorado como la adoraron todas las personas que tuvieron la oportunidad de trabajar con ella.

Lo difícil, para las actrices jóvenes, es efectuar armoniosamente el paso de chica a mujer, abandonar los papeles juveniles en beneficio de los papeles de adultos; yo creo que Françoise Dorléac, mujer precoz y prematura con su cuerpo y su rostro ya formados y, como se dice en los estudios, formados con dureza y para durar, era la única actriz joven de quien se podía pensar que cada vez tendría más éxito.

Después de la adolescencia, se duchaba dos veces al día con agua helada y decía: «A los veinte años es cuando uno se prepara para los cuarenta»; cuando se mostraba impaciente por encontrar papeles y rodar películas, yo intentaba convencerla de que no tenía por qué preocuparse por el paso de los años y que el tiempo iba a su favor. Le decía que rodaríamos juntos cada seis años y concertamos citas para 1970, 1976, 1982.

Cada vez que le escribía, ponía en el sobre «*Mademoiselle Framboise Dorléac*» para asegurarme de que leería mi carta con una sonrisa en su rostro.

Françoise Dorléac era intransigente, hasta el extremo de la intolerancia, era una moralista, sus entrevistas estaban llenas de aforismos exigentes sobre la vida y el amor. De repente, podía lanzar una mirada muy severa a alguien en quien desconfiara; la vida todavía no la había castigado; la indulgencia habría venido más tarde.

En ella todo eran sonrisas, risas y carcajadas, y eso es lo que hace inaceptables, el 26 de junio del año pasado, esos ataques de risa cortados en seco.

(*Cahiers du cinéma* n.º 200/201, 1968)



François Truffaut junto a Charles Aznavour y Marie Dubois (rodaje de *Tirez sur le pianiste*, 1960); «Ella se llamaba Françoise Dorléac» (rodaje de *La piel suave*, 1964).

Cuando Marie Dubois actúa

Demasiadas películas, obras de teatro, libros presumen de entrada de ofrecer sólo accidentalmente toda posible similitud con personajes existentes.

Si un día sugerí a Claudine Huzé que se convirtiera en Marie Dubois es porque, como la protagonista de Jacques Audiberti, ella encarna a todas las mujeres en una sola. Ella es quien conduce un taxi en París, o quien se prepara para unas oposiciones a una cátedra de filosofía, o, lo que es más, ella es la que se prepara para las oposiciones de día y conduce un taxi por la noche. Ella es la que profesa en las ursulinas y hace horribles favores maravillosos a los mendigos de la zona.

Marie Dubois es un sobre en el que se puede insinuar cualquier mensaje. Si actúa en una mala película, la película aún será peor, puesto que su talento no consiste en limitar el daño sino en aumentar, con cada gesto y cada mirada, la plausibilidad de una historia o un ambiente.

Cuando Marie Dubois actúa, todo parecido con la vida real deja de ser fortuito.

¡Viva Lillian Gish!

¡Qué tristeza las películas sin mujeres! Detesto las películas de guerra, excepto en el momento en que un soldado saca de su bolsillo una fotografía de una mujer y la mira. D. W. Griffith fue el primero en entender que el cine era un arte de la mujer, el arte de enseñar a las mujeres. Mientras los ingeniosos *scouts* de Hollywood recorrían los Estados Unidos y ponían en práctica el eslogan «*cherchez la femme*», Griffith no necesitaba *buscar*, él había *encontrado*... a Lillian Gish, actriz espléndida y ejemplar cuya vida es tan rigurosamente paralela a la historia del cine como los dos raíles del Union Pacific Express.

¡Lillian Gish! Pocas veces se ha visto emanar tanta fuerza tranquila de un cuerpo tan endeble y tan gracioso. Lillian Gish tiene el don de conciliar los extremos: Chéjov y T. S. Eliot, King Vidor y Robert Altman, el cine y el teatro, el amor y la fidelidad, los *awards* [premios] y la modestia. Por esto he tenido tanto interés en dedicarle mi película *La noche americana*.

Volvamos un momento a esta fotografía de mujer que el soldado saca de su bolsillo. ¿Qué cara femenina vamos a escoger? Tanto si la foto representa a la prometida del soldado, como a su esposa, su hija o su madre, el rostro de Lillian Gish será el más elocuente. ¿El secreto de Lillian Gish? Sus dos grandes ojos abiertos que lo ven todo, que han permanecido como los de la niña de *An Unseen Enemy* [1912], estos dos ojos sonrientes que nos dicen que el siglo xx ha pasado volando, como un *one reel film* [película de una bobina],

(Mayo de 1980)

Homenaje a Gene Kelly

Para esta ocasión he preparado una pequeña improvisación.

¡Apreciado Gene Kelly! Mejor no esconder la verdad: los franceses están divididos por tu culpa. Están los que te llaman *Gine* (Kelly) y los que te llaman *Gène*. Este error de pronunciación todavía es más lamentable teniendo en cuenta que en Francia tenemos un dicho que dice: «*Où il y a de la gêne, il n'y a pas de plaisir*». [Donde hay malestar (*gêne*), no hay placer]. En realidad sabemos desde hace tiempo que: *¡Donde está Gine, siempre hay placer!*

¡Apreciado Gene Kelly! Coreógrafo, actor, cantante, director, has practicado y aún practicas todos los oficios del *show-business* menos uno: el de crítico musical, ¡y esto también te lo agradecemos!

La primera vez que te vi cantando y bailando en una película, lo que me llamó la atención fue que no tenías el físico típico de este trabajo. Cada vez que empieza una de tus películas, te miro y me digo a mí mismo: «¡Este hombre no tiene el aspecto de un artista de *music-hall!*». Con tu aspecto sombrío, tu mirada a veces severa, la gente te imagina pilotando un avión o dirigiendo un servicio de agentes secretos, y después, a medida que el filme avanza, uno se siente seducido por tu ciencia y tu encanto, y cuando se encienden las luces del cine, has conquistado al público y todas las parejas sin hijos ¡sueñan con adoptarte!

Ahora debo presentar dos magníficos fragmentos de películas.

En el primero, vamos a verte bailar con un ratón de dibujos animados. Esto me recuerda a una reflexión que nuestro gran Alfred Hitchcock hacía: «El único cineasta que envidio es Walt Disney porque, cuando está disgustado con uno de sus actores, puede rasgarlo».

El segundo fragmento de película nos llevará a California, que es un Estado privilegiado porque el sol brilla en él durante todo el año. Si nos encontramos con un individuo que nos dice «Voy a trasladarme a California para crear una fábrica de paraguas», podemos estar seguros de que se trata de un futuro mendigo.

Y, sin embargo, precisamente haciendo llover en una calle de Hollywood tú nos has ofrecido la secuencia más euforizante de toda la historia de la comedia musical. ¡Apreciado Gene Kelly! A todos los que te admiramos y te queremos nos has enseñado muchas cosas, y la más importante es que ¡se ha de saber cantar bajo la lluvia!

Boby Lapointe, el cantante subtitulado

En 1959 vi y oí por primera vez a Boby Lapointe en «Le Cheval d'Or». Una de sus primeras canciones estaba inspirada en Léon, el director del cabaret:

*Il a du bobo, Léon
Il va peut-être caner, Léon^[14].*

Después, Boby cantó *Marcelle*:

*Marcelle
J'ai fait la vaisselle
J'ai descendu la poubelle
Marcelle
J'ai mis du sel
Aux vermicelles
Toi, t'aimes mieux les nouilles au beurre?
Moi, je préfère ta soeur^[15]!*

Finalmente, toda la gente de la sala se alegró cuando Boby empezó a cantar *Framboise*:

*Pour sûr qu'elle était d'Antibes
C'est plus près que les Caraïbes
Et malgré ses yeux de braise
Ça ne me mettait pas à l'aise
De la savoir Antibaise
Moi qui serait plutôt pour...!^[16]*

En la mesa de al lado estaba Jacques Audiberti, quien, cuando fue pronunciada la palabra Antibes, me miró como para que fuera su testigo, con una expresión alegre y orgullosa que quería decir exactamente: «¿Ve como estamos en las Antibes...?».

A causa de este instante inolvidable, siempre he relacionado en mi memoria a estos dos tímidos gigantes, Boby Lapointe y Audiberti; los dos,

sujetos a la vida práctica, habían rechazado el estado adulto y se habían convertido en niños colosales.

Justo antes de empezar una película, *Tirez sur le pianiste*, en la que iba a actuar —no a cantar— Charles Aznavour, le pedí a Bobby Lapointe que viniera a cantar *Framboise* frente a la cámara. En aquella época no era demasiado frecuente el *playback* y, además, creo que Bobby todavía no había grabado ningún disco. Así pues, actuó y cantó «en directo», como hacía cada noche en «Le Cheval d'Or», sólidamente plantado sobre sus piernas, inclinando el torso al compás, tambaleando la cabeza de izquierda a derecha al ritmo de la música y manteniendo la cara totalmente seria con una especie de tristeza profunda en la mirada.

A mi productor, Pierre Braunberger, no le gustaba esta escena de Bobby cantando *Framboise* y decía: «No se entiende lo que dice, tendremos que cortar la canción. ¡Si su cantante no aprende a articular, vamos a tener que añadir subtítulos!». Me tomé esta observación al pie de la letra y mandé hacer los subtítulos; cada verso de la canción aparecía debajo de la imagen, sílaba por sílaba, en un sincronismo perfecto. El resultado era excelente y el efecto cómico se multiplicó. Aznavour, a quien le había gustado mucho el trabajo de Bobby, hizo que le contrataran para la primera parte de su recital en «L'Alhambra» y se le presentó como: «Bobby Lapointe, el cantante subtulado». Su primer disco apareció en esta misma época.

Más tarde, Bobby se hizo actor; le vi en *Las cosas de la vida* [Les choses de la vie, 1969] y después me lo encontré una noche en el aeropuerto de Orly. Esperaba un avión con destino a Roma, donde iba a actuar en una película. Todavía mantenía su fuerte acento provenzal, que contrastaba con la ansiedad de su mirada. Le pregunté en qué película iba a actuar: «No sé, se llama *Rosembach*^[17]. —¿Ha conseguido un buen papel? ¿Está contento? —No sé, no entiendo nada de mi contrato, mire».

Eché una ojeada al contrato y vi que Bobby Lapointe estaba contratado para interpretar el papel de... Rosembach: ¡le habían adjudicado el papel principal y no lo sabía!

A menudo, en los estudios, en las salas de montaje, oigo a jóvenes cantando canciones de Bobby Lapointe sin saber que el autor nos ha dejado. Por este motivo, cuando pienso en Bobby no lo hago como en un artista muerto sino como en un compañero afectuoso, modesto, inquieto y dulce que ha desaparecido, por arte de magia.

(Publicado en *Bobby Lapointe*, Editions Encre, 1980)

Jean-Pierre Léaud, actor fantasioso

Algunas personas adoran la fantasía y otras la detestan. Algunos de los que detestan la fantasía fingen que les gusta el cine pero, si les hacen algunas preguntas, se darán cuenta de que lo que más les gusta es el cine documental, que es tan pesado como las conferencias de exploradores de la Salle Pleyel. La gente que tiene afición a los documentales a veces se digna a desplazarse para ver ficción, pero podrán comprobar que su gusto les lleva a ver historias realistas, bien situadas geográficamente, históricamente, sociológicamente. Casualmente, estas historias suelen estar interpretadas por actores corpulentos, tranquilizadores, porque su peso compensa la ligereza que el público ve en la fundón de actor. Nadie critica nunca a estas personas gordas, que siempre quedan bien como dueños de un bar, conductores de taxis o adjuntos a alcaldes. Los fanáticos de la verosimilitud concentran sus críticas en los actores delgados, con las mejillas hundidas y el pelo desgreñado, en los actores bressonianos cuya introversión hace que se expresen como ventrílocuos enfermizos. A diferencia de los gordos caraduras, los actores delgados no disimulan su miedo ni un ligero temblor en su voz; no son domadores sino indomables. ¡Qué tentación para las alfombrillas de cama que se creen leones morder los tobillos de los actores sonámbulos!

Acabo de describir a Jean-Pierre Léaud y de explicar por qué no gusta a todo el mundo y por qué gusta tanto a los que les gusta. Jean-Pierre Léaud es un actor antidocumental, incluso cuando dice buenos días nos volcamos en la ficción, por no decir en la ciencia-ficción. Antes de la guerra, el público, que todavía no tenía el oído trivializado por la televisión, apreciaba a los actores especiales, las dicciones singulares: le gustaba el acento rumano de Popesco, las sacudidas asmáticas de Louis Jovet, la vehemencia fantasiosa de Robert Le Vigan.

Fantasioso, ya ha salido la palabra. Jean-Pierre, hijo natural de Goupi Tonkin, segrega también plausibilidad y verosimilitud, pero su realismo es el de los sueños.

(Para el *Studio 43*, en ocasión de un homenaje al actor, en marzo-abril de 1984)

Jeanne Moreau, alegre y tierna

Como mujer es apasionada, como actriz es apasionante.

Cada vez que me la Imagino de lejos, no la veo leyendo un periódico sino un libro, porque Jeanne Moreau no hace pensar en el flirteo sino en el amor.

A diferencia de tantos actores y actrices que sólo pueden actuar en un ambiente tenso y conflictivo hasta el punto de confundir a veces la concentración con los trágicos campos del mismo nombre, Jeanne Moreau actúa mejor en un ambiente de trabajo alegre y relajado que ella contribuye a crear y ayuda a mantener, incluso cuando se trata de proyectar emociones fuertes.

Generosidad, entusiasmo, complicidad, comprensión de la fragilidad humana, todo esto se puede leer en la pantalla cuando Jeanne Moreau está actuando.

Después de mis veinte años en el mundo del cine, el rodaje de *Jules y Jim* continúa siendo, gracias a Jeanne Moreau, un recuerdo luminoso, el más luminoso.

(París, 7 de septiembre de 1981)

El secreto de Michel Simon

Desde 1925 Michel Simon ha actuado en 140 películas y los espectadores siempre han sentido que estaban viendo no a *un* actor sino *al* actor.

Michel Simon tiene el talento del aficionado que se encuentra en la calle y el del hijo que sigue la profesión del padre, nacido sobre las tablas. Sacha Guitry lo comparaba a Sarah Bernhardt, y Jean Renoir dice que su cara es «tan apasionante como las máscaras de la tragedia antigua». En las dos o tres películas en las que Michel Simon ha actuado junto a Raimu, se ha comparado justamente su tándem con el que habrían podido formar Charlie Chaplin y Charles Laughton si se les hubiera emparejado.

Si vemos las mejores películas que ha rodado Michel Simon, nos damos cuenta de que ha destacado particularmente en los «papeles dobles»: *Boudu es* a la vez un mendigo y un niño; el padre Jules de *L'Atalante* [1934] es un marinero frustrado al mismo tiempo que un coleccionista refinado; *monsieur Legrand de La golfa*, pequeño cajero mediocre es, sin saberlo, un gran pintor; el gran burgués Irwin Molyneux de *Drôle de drame* escribe clandestinamente novelas sanguinarias; *Vautrin* es un sacerdote-presidiario. En su nueva obra maestra, *El viejo y el niño* [Le vieil homme et l'enfant, 1967], Michel Simon prolonga esta dualidad más que nunca al ser a la vez un lamentable antisemita y el encantador Pépé.

Si siempre se ha confiado a Michel Simon estos sorprendentes papeles dobles que sólo él en Francia podía interpretar, es porque inconscientemente encarna al mismo tiempo la vida y el secreto de la vida, el hombre que parece que somos y el que realmente somos. Cuando Michel Simon actúa, penetramos en el corazón del corazón humano.

(Febrero de 1968)

Charles Trenet: «Sólo es un adiós, hermanos...»

En el dominio del *music hall*, la palabra «adiós» no tiene forzosamente connotaciones tristes, y más de un ídolo de la canción podría consolar a sus admiradores haciéndoles entonar: «*Ce n'est qu'un adieu mes frères, oui nous nous reverrons...*» [«Sólo es un adiós, hermanos, nos volveremos a ver...»]. Charles Trenet está decidido a decir adiós durante tres o cuatro años y al menos mil noches por toda Francia, lo cual está muy bien.

Conocemos a artistas presuntuosos, artistas modestos y otros falsamente modestos. Charles Trenet no se encuentra entre ninguna de estas categorías; sencillamente es un artista dichoso. Sí, es evidente que está contento de estar aquí, de cantar y, lógicamente, de ver delante de él a mil cabezas que por mimetismo se iluminan y le devuelven su propia sonrisa alegre.

Hagamos marcha atrás. Recuerdo un pequeño artículo publicado en el diario *Combat* hace veinte años, poco después del final de la guerra, en el que un cronista reprochaba a Charles Trenet que hubiera reaparecido ante nosotros sin manifestar ningún cambio. Decía: «¿Cómo puede ser que haya habido un conflicto mundial, bombardeos y millones de muertes, y que este señor suba al escenario con el mismo traje azul, la misma corbata blanca, el sombrerito y el mismo clavel rojo en el ojal, como si no hubiera pasado nada?». Gracias a este artículo comprendí por qué apreciaba a Charles Trenet, por el aspecto definitivo e imperturbable de esta persona que canta hoy: «*Fidèle... Je suis resté fidèle... A des choses sans importance pour vous...*» [«Fiel... Me he mantenido fiel... A las cosas a las que no dais importancia...»].

Del mismo modo en que Simenon, a lo largo de cincuenta años de dedicación a la literatura, ha permanecido fiel a su vocación de Doctor Peor [Docteur tant pis], Charles Trenet ha permanecido fiel a la suya, la de Doctor Mejor [Docteur tant mieux], lo cual no le impide tener un reflejo cambiante en sus ojos cuando pronuncia —rara vez, eso sí— la palabra «desdicha».

La vida es una broma, dicen las canciones de Charles Trenet, una broma bastante buena. No rezagarse, no dar demasiadas explicaciones, no ser pesado o abusivo, dar a las cosas su valor exacto, éste es su secreto profesional. Cuando canta en público, Charles Trenet difunde sus ideas en la sala como si echara migas a los pájaros.

Charles Trenet es lo opuesto a un hombre afectado o complicado, no exalta el trabajo, nunca se queja de su profesión, no le da vergüenza ser un artista, un aficionado, un aficionado al arte, un aficionado a la vida, un poetastro que no le buscará tres pies al gato, un vagabundo que da — forzosamente— tumbos.

Varias veces ha hecho rimar «*les filles en corsage*» [las chicas con blusas] con «*les filles encore sages*» [las chicas aún castas] y también «*fes bateaux remorques dans le port de New York*» [los barcos remolcadores en el puerto de Nueva York], porque sabe que las primeras ideas siempre son las buenas. Sus canciones están repletas de pequeños detalles, de nombres propios, de palabras extrañas, de alusiones incomprensibles salvo para su familia y sus amigos y, no obstante, los que le escuchamos no nos sentimos nunca excluidos de su universo. Deja que nos encarguemos de completar lo insinuado. No es nada demagógico —prefiere cantar a la lluvia que condenar la guerra— y, cuando viene hacia nosotros nos atrae a la vez hacia él, de manera que cada uno hace la mitad del camino para encontrarse en el lugar de la cita, en algún lugar entre Quebec y Montauban. Pueden estar tarareando una estrofa de Charles Trenet durante años sin intentar saber si tiene algún significado, simplemente por placer, y de pronto, un día, separar las palabras y decirse a ustedes mismos: «¡Vaya si era importante eso que él decía!»; como, por ejemplo, al final de la «*Folle Complainte*»: «*Je n'ai jamais su dire... Pourquoi j'étais distrait... Je n'ai pas su sourire... À tel ou tel attrait... J'étais seul sur les routes... Sans dire ni oui ni non...*» [«Nunca he sabido decir... Por qué estaba distraído... No he sabido sonreír... Ante tal o cual otro encanto... Iba solo por las carreteras... Sin decir ni sí ni no...»].

Si prefiero las canciones de Charles Trenet a todas las que se pueden oír en Francia, no es sólo porque son obra de una única persona —letra y música—, sino también porque es imposible discernir si la música ha precedido a la letra o al revés. Al igual que las películas de John Ford, sus canciones hacen que sea irrisoria la típica discusión sobre la forma y el fondo, puesto que son, al mismo tiempo, una forma y un fondo.

No se puede decir que primero hay un florero y después unas flores, porque cada canción es un florero con flores. Las melodías son de una simplicidad increíble y, sin embargo, pocas veces se confunden dos canciones de Trenet (entre las cuatrocientas que conocemos). Siempre da la impresión de que las palabras hayan surgido espontáneamente, aunque no sea así, y yo reconozco en toda esta forma de ser y hacer, más que elegancia, gracia y ligereza, algo que se parecería al *summum* de la delicadeza. Sí, para mí,

Charles Trenet es de una delicadeza fantástica. Como ha decidido despedirse en el *music hall*, le iremos a decir adiós a menudo.

(*Le Point*, 3 de abril de 1975)

Se puede querer que el sentido de la palabra arte conciencie a los hombres de la grandeza que ignoran que hay en ellos.

André Malraux
(*Le temps du mépris*, prefacio)

Una cierta tendencia del cine francés

La finalidad de estos apuntes consiste sólo en intentar definir una cierta tendencia del cine francés —la llamada tendencia del realismo psicológico— y esbozar sus límites.

Diez o doce películas...

Si bien los cineastas franceses realizan un centenar de películas cada año, de todos es sabido que sólo diez o doce merecen el interés de los críticos y los cinéfilos, el interés, por tanto, de estos *Cahiers*.

Estas diez o doce películas constituyen lo que curiosamente se ha llamado la *tradición de la calidad*; debido a su ambición despiertan la admiración de la prensa extranjera y defienden dos veces al año los colores de Francia en Cannes y en Venecia, donde, desde 1946, obtienen con bastante regularidad medallas, leones de oro y grandes premios.

Al principio del cine sonoro, el cine francés se desmarcó de forma honesta del cine americano. Bajo la influencia de *Scarface, el terror del hampa*, realizamos el divertido *Pepe le Moko* [Pépé le Moko, 1937]. Más tarde, gracias a Prévert, el cine francés experimentó una gran evolución: *Quai des brumes* [1938] sigue siendo la obra maestra de la escuela llamada del *realismo poético*.

La guerra y la posguerra renovaron nuestro cine, que evolucionó bajo el efecto de una presión interna, y el realismo poético —del que se puede decir que murió cerrando tras de sí *Les portes de la nuit* [1946]— fue sustituido por el *realismo psicológico*^[18], representado por Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret y Marcel Pagliero.

Películas de guionistas...

Si bien películas como las que hace poco rodó Delannoy —*Le bossu* [1944] y *La part de l'ombre* [1946]—, Claude Autant-Lara —*Le plombier amoureux* [1932] y *Lettres d'amour* [1942]— e Yves Allégret —*La boîte aux rêves* [1943] y *Les démons de l'aube* [1945]— están consideradas como

estrictamente comerciales y su éxito o fracaso depende de los guiones que escogen los cineastas, *La symphonie pastorale* [1946], *Le diable au corps* [1947], *Juegos prohibidos* [Jeux interdits, 1952] y *Manèges* [1950] son esencialmente *películas de guionistas*.

Y, además, la indiscutible evolución del cine francés ¿no se debe básicamente a la *renovación* de los guionistas y los temas, a la *audacia* con respecto a las obras maestras, a la confianza, en fin, que se pone en el público de que sea sensible a temas generalmente calificados como difíciles?

Por este motivo, aquí sólo hablaremos de los guionistas, los que precisamente se encuentran en el origen del *realismo psicológico* y en el seno de la *tradición de la calidad*: Jean Aurenche y Pierre Bost, Jaques Sigurd, Henri Jeanson (nueva forma), Robert Scipion, Roland Laudenbach, etc.

Todo el mundo sabe ya...

Después de dirigir dos cortometrajes olvidados, Jean Aurenche se especializó en la adaptación. En 1936 firmó, con Anouilh, los diálogos de *Vous n'avez rien à déclarer* y de *Les dégourdis de la 11^e*.

En la misma época, Pierre Bost publicó en la N.R.F. excelentes novelas cortas.

Aurenche y Bost formaron un equipo por primera vez al adaptar y dialogar *Douce* [1943], que dirigió Claude Autant-Lara.

Todo el mundo sabe ya que Aurenche y Bost rehabilitaron la adaptación cambiando la concepción que se tenía de ella, y que sustituyeron la antigua tendencia del respeto a la escritura por la opuesta, la del respeto al espíritu, hasta el punto en que se llega a escribir este atrevido aforismo: «Una adaptación fiel es una traición»

(Carlo Rim, *Travelling et Sex-appeal*).

La equivalencia...

El procedimiento llamado de *la equivalencia* es la piedra de toque de la adaptación que Aurenche y Bost practican. Este método parte de la hipótesis de que en la novela adaptada hay escenas que se pueden rodar y otras que no, y que, en vez de suprimir estas últimas (como se hacía hasta hace poco), se han de inventar escenas *equivalentes*, es decir, las que el autor de la novela habría escrito para el cine.

«Inventar sin traicionar», ésta es la consigna que predicán Aurenche y Bost, quienes olvidan que también se puede traicionar por omisión. El sistema de Aurenche y Bost es tan seductor en el enunciado mismo de su principio que nadie ha pretendido nunca comprobar de cerca su funcionamiento.

Esto es más o menos lo que me propongo hacer ahora.

Toda la reputación de Aurenche y Bost está establecida sobre dos puntos precisos:

- 1) La *fidelidad* al espíritu de las obras que adaptan^[19];
- 2) el talento que utilizan.

Esta famosa fidelidad...

Desde 1943, Aurenche y Bost han adaptado y dialogado juntos las siguientes obras: *Douce*, de Michel Davet, *La symphonie pastorale*, de Gide^[20], *Le diable au corps*, de Radiguet^[21], *Un recteur à l'île de Sein* (a partir de la cual surgió la película *Dieu a besoin des hommes*), de Queffelec, *Les jeux inconnus* (vertida en el filme *Juegos prohibidos*) y, *Le blé en herbe*, de Colette^[22].

Además, escribieron una adaptación del *Diario de un cura de campaña* que nunca ha sido rodada^[23], un guión sobre *Juana de Arco*^[24], una parte del cual ha sido realizado por Jean Delannoy, y, finalmente, el guión y los diálogos de *Lauberge rouge* [1958] (dirigida por Claude Autant-Lara).

Habrán observado la gran diversidad de inspiración de las obras y los autores adaptados. Para llevar a cabo esta proeza que consiste en mantenerse fiel al espíritu de Michel Davet, Gide, Radiguet, Queffelec, François Boyer, Colette y Bernanos, me imagino que se ha de tener una soltura y una personalidad abierta muy poco comunes, al igual que un eclecticismo singular.

También hay que tener en cuenta que Aurenche y Bost colaboran con los directores de cine más diversos; Jean Delannoy, por ejemplo, se considera con gusto un moralista místico. Sin embargo, la gran bajeza de *Le garçon sauvage* [1951], la mezquindad de *El minuto de la verdad* [*Le minute de vérité*, 1952], o la insignificancia de *La route Napoléon* [1953] son buenos ejemplos de la intermitencia de esta vocación.

En cambio, Claude Autant-Lara es famoso por su inconformismo, sus ideas «avanzadas», su feroz anticlericalismo; debemos reconocer el mérito de este cineasta de ser siempre, en sus películas, honesto consigo mismo.

Pierre Bost es el técnico del tándem, por lo que parece que Jean Aurenche es el responsable de la parte espiritual de esta tarea en común.

Educado por los jesuitas, Jean Aurenche conservó al mismo tiempo la nostalgia y la rebelión. Si bien flirteó con el surrealismo, parece que simpatizó con los grupos anarquistas de los años treinta. Esto demuestra la dureza de su personalidad y su aparente incompatibilidad con las de Gide, Bernanos, Queffelec o Radiguet. Sin embargo, analizando sus obras descubriremos sin duda muchas otras cosas.

El padre Amédée Ayffre ha sabido analizar muy bien *La symphonie pastorale* y comparar la obra escrita con la filmada; «Reducción de la fe a la psicología religiosa de Gide, reducción luego de ésta a la psicología a secas... A esta caída cualitativa corresponde ahora, según una ley muy conocida por los esteticistas, un aumento cuantitativo. Se añadirán nuevos personajes, Piette y Casteran, encargados de representar ciertos sentimientos. La tragedia se convierte en un drama, un melodrama». (*Dieu au Cinéma*, pág. 131).

Lo que me molesta de este famoso procedimiento de la equivalencia es que no estoy nada seguro de que una novela comporte escenas que no se pueden rodar y aún menos de que las escenas consideradas «irrodables» lo sean para todo el mundo.

Para alabar a Robert Bresson por su fidelidad a Bernanos, André Bazin concluía su excelente artículo «La stylistique de Robert Bresson» con estas palabras: «Después de *El diario de un cura de campaña*, Aurenche y Bost ya sólo son los Viollet-Le-Duc de la adaptación».

Quienes admiren y conozcan bien la película de Bresson recordarán la admirable escena del confesionario en la que el rostro de Chantal «empezó a aparecer poco a poco, gradualmente» (Bernanos). Cuando, varios años antes que Bresson, Jean Aurenche escribió una adaptación del *Diario de un cura de campaña* que Bernanos rechazó, consideró que esta escena no se podía rodar y la sustituyó por la que reproducimos a continuación:

«—¿Quiere que la escuche allí? (Señala el confesionario).

—Nunca me confieso.

—No obstante, ayer se confesó porque esta mañana ha comulgado, ¿verdad?

—No he comulgado.

Él la mira, muy sorprendido.

—Perdone, pero yo le he dado la comunión.

Chantal se va rápidamente hacia el reclinatorio donde había estado por la mañana.

—Venga a ver.

El cura la sigue. Chantal le señala el libro de misa que ella ha dejado allí.
—Mire dentro de este libro, padre. Yo ya no tengo ningún derecho a tocarlo.
El cura, muy intrigado, abre el libro y descubre, entre dos páginas, la sagrada forma que Chantal ha escupido. Se queda estupefacto y trastornado.
—He escupido la hostia —dice Chantal.
—Ya lo veo —dice el cura, con una voz neutra.
—Nunca había visto nada igual, ¿no es cierto? —dice Chantal, dura, casi triunfante.
—No, nunca —dice el cura, con un aspecto tranquilo.
—¿Sabe usted lo que debo hacer?
El cura cierra los ojos un momento. Reflexiona o reza. Dice:
—Es muy fácil reparar esta falta, señorita. Pero es horrible cometerla. Se dirige al altar, con el libro abierto. Chantal le sigue.
—No, no es horrible. Lo que es horrible es recibir la hostia estando en pecado.
—¿O sea que está en pecado?
—Menos que otras personas, pero a ellas esto les da igual.
—No juzgue.
—No juzgo, condeno —dice Chantal violentamente.
—¡No hable ante el Cuerpo de Cristo!
El cura se arrodilla delante del altar, coge la sagrada forma del libro y se la come».

Una discusión acerca de la fe enfrenta, a mitad del libro, al cura y a un ateo obtuso llamado Arsène. Esta discusión acaba con esta frase de Arsène: «Cuando uno se muere, todo muere». En la adaptación, esta discusión, sobre la tumba misma del cura, entre Arsène y otro sacerdote *pone fin a la película*. Esta frase —«Cuando uno se muere, todo muere»— había de ser la última del filme, la que queda, quizá la única que el público retiene en su memoria. Bernanos no acababa la película con «Cuando uno se muere, todo muere», sino con la frase: «¿Qué más da?, todo es gracia».

«Inventar sin traicionar», dicen, pero yo creo que en este caso se trata de poca invención y mucha traición. Todavía uno o dos detalles más. Aurenche y Bost no pudieron escribir *El diario de un cura de campaña* porque Bernanos estaba vivo. Robert Bresson declaró que, si Bernanos estuviera vivo, se habría tomado más libertades con la obra. De modo que Aurenche y Bost se quejan porque estaba vivo y Bresson se queja porque está muerto.

La máscara arrancada...

De la simple lectura de este extracto se desprende:

- 1) Un deseo de *infidelidad*, tanto al espíritu como a la escritura, constante y deliberado;
- 2) un gusto muy marcado por la profanación y la blasfemia.

Esta fidelidad al espíritu degrada también *Le diable au corps*, novela de amor que se convierte en una película antimilitarista y antiburguesa, *La symphonie pastorale*, una historia de un pastor enamorado en la que Gide se muestra como la nueva Béatrix Beck, *Un recteur à Lite de Sein*, cuyo título fue cambiado por el equívoco *Dieu a besoin des hommes*, obra en la que los habitantes de la isla se nos presentan como los famosos «cretinos» de la película *Las Hurdes / Tierra sin pan* [1932], de Buñuel.

En cuanto a su gusto por la blasfemia, se manifiesta constantemente de forma más o menos insidiosa según sea el tema, el director e incluso el actor.

Como ejemplos recuerdo la escena del confesionario de *Douce*, el entierro de Marthe en *Le diable au corps*, las sagradas formas profanadas en esta adaptación del *Diario de un cura de campaña* (escena trasladada a *Dieu a besoin des hommes*), todo el guión y el personaje de Fernandel en *L'auberge rouge* y la totalidad del guión de *Juegos prohibidos* (la pelea en el cementerio).

Todo señalaría, por tanto, a Aurenche y Bost como autores de películas *claramente* anticlericales, pero como los filmes de sotanas están de moda, nuestros autores han aceptado someterse a esta moda. Sin embargo, como — según ellos— no se deben traicionar sus convicciones, recurren a menudo al tema de la profanación y la blasfemia y a los diálogos con doble sentido para demostrar a sus compañeros que dominan el arte de «timar al productor», dándole satisfacción, y timar también al «gran público» igualmente satisfecho.

Este procedimiento merece el nombre de *coartadismo*, que es disculpable y necesario en una época en la que continuamente se ha de fingir que se es tonto para obrar inteligentemente; pero, si es acertado «timar al productor», ¿no es un poco escandaloso reescribir así a Gide, Bernanos o Radiguet?

En verdad, Aurenche y Bost trabajan como todos los guionistas del mundo, como hacían antes de la guerra Spaak o Natanson.

En el fondo, todas las historias comportan los personajes A, B, C, D. En el interior de esta ecuación, todo se organiza en función de criterios que sólo ellos conocen. Los líos de cama se efectúan según una simetría bien concertada, algunos personajes desaparecen, otros se crean, el *script* se aleja poco a poco del original para convertirse en un todo, informe pero brillante y, paso a paso, una nueva película entra solemnemente a formar parte de la *tradición de la calidad*.

Me dirán...

Me dirán: «Aun cuando Aurenche y Bost fueran infieles, ¿niega usted también su talento?». El talento, sin duda alguna, no tiene nada que ver con la infidelidad, pero yo no concibo ninguna adaptación admisible que no esté escrita por un *hombre de cine*. Aurenche y Bost son esencialmente literatos y yo les reprocharía que desprecien el cine infravalorándolo. Su comportamiento con respecto al guión es el mismo de quien considera que reeduca a un delincuente encontrándole un trabajo; siempre creen haber «hecho lo máximo» por él adornándolo con sutilezas, mediante esta ciencia de los matices que constituye un escaso mérito en las novelas modernas. Además, la idea que tienen los exegetas de nuestro arte de que lo están honrando al utilizar jerga literaria es uno de sus mayores defectos. (¿No se ha hablado de Sartre y de Camus a propósito de la obra de Pagliero y de fenomenología a propósito de la de Allégret?)

En verdad, Aurenche y Bost quitan la gracia a las obras que adaptan, porque *la equivalencia* siempre va unida al sentido de la traición o de la timidez. He aquí un breve ejemplo: en *Le diable au corps* de Radiguet, François se encuentra con Marthe en el andén de una estación cuando Marthe salta del tren en marcha; en la película, se encuentran en la escuela convertida en hospital. ¿Cuál es la finalidad de esta *equivalencia*? Permitir a los guionistas introducir los elementos antimilitaristas añadidos a la obra, de común acuerdo con Claude Autant-Lara.

Ahora bien, es evidente que la idea de Radiguet era una *idea de puesta en escena*, mientras que la escena inventada por Aurenche y Bost es *literaria*. Créanme cuando les digo que podríamos multiplicar infinitamente los ejemplos.

Cualquier día nos tendrán que explicar...

Los secretos sólo se guardan durante un tiempo, las fórmulas se divulgan, los descubrimientos científicos son objeto de comunicaciones en la Académie des Sciences y, puesto que según Aurenche y Bost la adaptación es una ciencia exacta, cualquier día de éstos nos tendrán que explicar en nombre de qué criterio, en virtud de qué sistema, de qué geometría interna y misteriosa de la obra, eliminan, añaden, multiplican, dividen y «rectifican» las obras maestras.

Una vez transmitida la idea según la cual estas equivalencias son tan sólo tímidas astucias para salvar las dificultades y resolver mediante la banda sonora problemas que atañen a la imagen, purgaciones para tener solamente en la pantalla encuadres inteligentes, iluminaciones complejas, fotografías «relamidas», todo manteniendo muy vivaz la *tradición de la calidad*, es el momento de examinar el conjunto de las películas dialogadas y adaptadas por Aurenche y Bost y de investigar la permanencia de ciertos temas que explicarán, sin justificarla, *la infidelidad* constante de dos guionistas hacia las obras que toman como «pretexto» u «oportunidad».

Resumidos en dos líneas, vean cómo se presentan los guiones tratados por Aurenche y Bost:

La symphonie pastorale: es pastor, está casado. Quiere a una mujer y no tiene derecho a ello.

Le diable au corps: juegan a amarse y no tienen derecho a ello. *Dieu a besoin des hommes*: oficia, bendice, da la extremaunción y no tiene derecho a ello.

Juegos prohibidos: amortajan y no tienen derecho a ello.

Le blé en herbe: se quieren y no tienen derecho a ello.

Me dirán que también he explicado el argumento del libro y no lo niego. Sin embargo, quiero hacer constar que Gide escribió también *La porte étroite*, Radiguet *Le bal du comte d'Orgel*, Colette *La vagabonde*, y que ninguna de estas novelas ha motivado a Delannoy o a Autant-Lara.

Recalquemos también que los guiones de los que no he hablado aquí porque no lo he creído útil confirman también mi tesis: *Audelà des grilles*, *Le château de verre*, *L'auberge rouge*...

Es evidente la habilidad de los promotores de la *tradición de la calidad* de escoger sólo temas que se prestan a malentendidos sobre los cuales descansa todo el sistema.

Con el pretexto de la literatura —y, por supuesto, de la calidad— dan al público su dosis habitual de maldad, inconformismo y atrevimiento fácil.

La influencia de Aurenche y Bost es inmensa...

Los escritores que se han convertido en guionistas han observado los mismos imperativos; Anouilh, entre los diálogos de *Les dégourdis de la 11^e* y *Un caprice de Caroline chérie*, ha introducido en películas más ambiciosas su universo ávido de desorden que tiene, como telón de fondo, las brumas nórdicas trasladadas a la Bretagne (*Pattes blanches* [1948]). Otro escritor, Jean Ferry, ha seguido también la moda, de forma que los diálogos de *Manon* [Manon, 1949] podrían haber estado firmados perfectamente por Aurenche y Bost: «Cree que soy virgen y, en la vida civil, ¡es profesor de psicología!». No se puede esperar nada mejor de los guionistas jóvenes. Sencillamente toman el relevo, evitando tocar los tabúes.

Jacques Sigurd, uno de los últimos en introducirse en el mundo del «guión y los diálogos», trabaja en equipo con Yves Allégret. Juntos han dotado al cine francés de algunas de sus obras maestras más oscuras: *Dédé de Amberes* [Dédé d'Anvers, 1947], *Manèges*, *Une si jolie petite plage* [1949], *Les miracles n'ont lieu qu'une fois* [1951], *La jeune folle* [1952]. Jacques Sigurd ha asimilado la fórmula muy rápido; debe estar dotado de una admirable capacidad de síntesis porque sus guiones oscilan ingeniosamente entre Aurenche y Bost, Prévert y Clouzot, todo ligeramente rejuvenecido. La religión no interviene nunca, pero la blasfemia siempre aparece de algún modo por medio de algunas jóvenes devotas o algunas monjas que cruzan por la pantalla en el momento menos esperado (*Manèges*, *Une si jolie petite plage*).

La crueldad mediante la cual se pretende «remover las tripas del burgués» aparece reflejada en frases tan famosas como: «Era viejo, en cualquier momento podía palmarla» (*Manèges*). En *Une si jolie petite plage*, Jane Marken envidia la prosperidad de Berck debida a la presencia de los tuberculosos: «¡Sus familiares les van a ver y favorecen el comercio!». (Esto recuerda la plegaria del rector de la isla de Sein).

Roland Laudenbach, que parece más hábil que la mayoría de sus colegas, ha colaborado en la películas más típicas de este género: *El minuto de la verdad*, *Le bon Dieu sans confession* [1953], *La maison du silence*.

Robert Scipion es un hombre de letras competente; sólo ha escrito un libro: un libro de pastiches; señas particulares: frecuenta diariamente los cafés

de Saint-Germain-des-Prés y es amigo de Marcel Pagliero, a quien llaman el Sartre del cine, probablemente porque sus películas se parecen a los artículos de *Les temps modernes*. Les incluimos algunas frases de *Les amants de Brasmort*, película populista en la que los «héroes» son unos marineros, del mismo modo en que los *dockers* [estibadores] eran los protagonistas de *Un homme marche dans la ville*:

«—Las mujeres de los amigos están para acostarse con ellas.

—Haz lo que te parezca; tú te lo montarías con cualquiera, sólo tienes que proponértelo».

En una única bobina de la película, hacia el final, en menos de diez minutos se oyen las palabras: *zorra*, *puta*, *ramera* y *jilipollada*. ¿Es esto el realismo?

Echamos de menos a Prévert...

Teniendo en cuenta la uniformidad y la bajeza común de los guiones de hoy, se echan de menos los guiones de Prévert. Él creía en el diablo y, por tanto, en Dios, y si bien la mayoría de sus personajes representaban, por capricho suyo, todos los pecados de la creación, siempre había lugar para una pareja a partir de la cual, como nuevos Adán y Eva, una vez acabada la película, la historia podía empezar mejor.

Realismo psicológico, ni real, ni psicológico...

No hay más que siete u ocho guionistas que trabajen regularmente para el cine francés. Cada uno de estos guionistas sólo tiene una historia que contar y, como cada uno aspira solamente al éxito de los «dos grandes», no es una exageración decir que los ciento y pico filmes franceses realizados cada año tienen el mismo argumento: siempre se trata de una víctima, en general un cornudo. (Este cornudo sería el único personaje simpático de la película si no fuera siempre infinitamente grotesco: Blier-Vilbert, etc.) La astucia de sus allegados y el odio que los miembros de su familia se profesan entre ellos conducen al «héroe» a su perdición; la injusticia de la vida y, como toque local, la maldad del mundo (los curas, los porteros, los vecinos, los peatones, los ricos, los pobres, los soldados, etc.).

Durante las largas noches de invierno podrían entretenerse en pensar en títulos de películas francesas que no se adapten a este esquema y, ya que están puestos, podrían tratar de encontrar entre estas películas aquellas en las que no figura en los diálogos esta frase, o su equivalente, pronunciada por la pareja más despreciable del filme: «Siempre son ellos los que tienen dinero (o suerte, o amor, o felicidad); ¡oh! es muy injusto».

Esta escuela que busca el realismo lo destruye siempre en el momento preciso en que logra captarlo, puesto que está más preocupada en aislar a los seres en un mundo cerrado, tapiado por fórmulas, juegos de palabras, máximas, que en dejar que se muestren tal como son, ante nuestros ojos^[25]. El artista no siempre puede dominar su obra. A veces ha de ser Dios, a veces su creación. Todos conocemos esta obra de teatro moderna cuyo protagonista, que normalmente lo es desde el momento en que se levanta el telón, aparece mutilado al final de la obra, durante la cual ha ido perdiendo sucesivamente sus miembros en cada cambio de acto. Curiosa época en la que el peor actor fracasado utiliza palabras de Kafka para calificar sus avatares domésticos. Esta forma de hacer cine procede directamente de la literatura moderna, ¡medio kafkiana, medio bovarista!

Ya no se rueda ninguna película en Francia cuyos autores no crean estar rehaciendo *Madame Bovary*.

Por primera vez en la literatura francesa, un autor adoptaba una actitud lejana, exterior, frente a su tema, mediante la cual éste se convertía en el insecto asediado en el microscopio del entomólogo. Pero si, al principio, Flaubert había podido decir «Les arrastraré a todos por los suelos y se lo merecerán» (frase que los autores de hoy día adoptarían gustosamente como suya), después tuvo que declarar «*Madame Bovary soy yo*», y dudo que los mismos autores puedan volver a utilizar esta frase... ¡y por cuenta propia!

Puesta en escena, director, textos...

El objeto de estos apuntes se limita al examen de un cierto estilo de cine desde el único punto de vista de los guiones y los guionistas. Sin embargo, creo que conviene precisar que los directores son y se consideran responsables de los guiones y los diálogos que ilustran.

Antes he hablado de películas de guionistas y sin duda no serán Aurenche y Bost quienes me llevarán la contraria. Cuando ellos entregan su guión, la película ya está hecha; el director, a sus ojos, es el señor que hace los encuadres... ¡y por desgracia es cierto! Ya he comentado esta manía de añadir

entierros por todas partes y, sin embargo, siempre se elude a la muerte en estas películas. Recordemos la admirable muerte de Nana o de Emma Bovary, de Renoir; en *La symphonie pastorale*, la muerte es sólo un ejercicio de maquillador y de director de fotografía; comparen un primer piano de Michèle Morgan muerta en *La symphonie pastorale*, de Dominique Blanchard en *El secreto de Mayerling* [Le secret de Mayerling, 1949] y de Madeleine Sologne en *L'éternel retour* [1943]: ¡es el mismo rostro! Todo ocurre *después* de la muerte.

Citemos por último esta declaración de Delannoy que pérfidamente dedicamos a los guionistas franceses: «Cuando algunos autores con talento dedican un día a ‘escribir para el cine’, ya sea por ánimo de lucro o por debilidad, sienten que se rebajan. Se entregan a una curiosa tentativa hacia la mediocridad, preocupados en no comprometer su talento y seguros de que, para escribir cine, hace falta hacerse entender por las clases bajas». (*La symphonie pastorale* o *L'Amour du métier*, revista *Verger*, noviembre de 1947).

Debo mencionar enseguida un sofisma que se utilizará como argumento para contradecirme: «Estos diálogos son pronunciados por personas abyectas y nosotros les prestamos este lenguaje tan duro para estigmatizar su bajeza. Así es como actuamos los moralistas».

A lo que yo respondo: no es del todo cierto que estas frases sean pronunciadas por los personajes más abyectos. Sin duda alguna, en las películas «realistas psicológicas» no sólo hay seres ruines, pero los autores se muestran tan desmesuradamente superiores a sus personajes que los que por casualidad no son infames, al menos son infinitamente grotescos.

En fin, conozco a un puñado de hombres en Francia que serían *incapaces* de concebir estos personajes despreciables que pronuncian frases despreciables; se trata de cineastas cuya visión del mundo es como mínimo tan válida como la de Aurenche y Bost, Sigurd y Jeanson; me refiero a Jean Renoir, Robert Bresson^[26], Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati o Roger Leenhardt. No obstante, son cineastas franceses y resulta que, curiosamente, son *autores* que escriben a menudo sus diálogos y algunos de ellos son los propios creadores de las historias que realizan.

Me dirán también...

Algunos me dirán: «Pero ¿por qué?; ¿por qué no se puede admirar de igual forma a todos los cineastas que se esfuerzan en trabajar en el seno de esta

tradición de la calidad de la que usted se burla con tanta ligereza? ¿Por qué no sentir la misma admiración por Yves Allégret que por Becker, por Jean Delannoy que por Bresson, por Claude Autant-Lara que por Renoir?»^[27].

Pues bien, yo no puedo creer en la coexistencia pacífica de la *tradición de la calidad* y de un *cine de autores*.

En el fondo, Yves Allégret, o Delannoy no son más que *caricaturas* de Clouzot, o Bresson.

No es el deseo de crear polémica lo que me lleva a infravalorar un cine por otro lado tan alabado. Sigo estando convencido de que la existencia exageradamente prolongada del *realismo psicológico* es la causa de la incomprensión del público frente a obras de concepción tan nueva como *La carrosse d'or* [1952], *París, bajos fondos* [Casque d'or, 1951], o incluso *Les dames du bois de Boulogne* y *Orfeo* [Orphée, 1949],

En cuanto a la audacia, todavía falta ver dónde está realmente. SI al finalizar este año 1953 tuviera que hacer una especie de balance de las osadías del cine francés, no aparecerían ni el vómito de *Los orgullosos* [Les orgueilleux, 1954], ni el rechazo de Claude Laydu de tomar el agua bendita en *Le bon Dieu sans confession* [1953], ni las relaciones pederastas de los personajes de *El salario del miedo*, sino más bien el modo de andar de *Hulot*, los soliloquios de la criada de *La Rue de l'Estrapade* [1953], la puesta en escena de *La carrosse d'or*, la dirección de los actores en *Madame de...* y los intentos de polivisión de Abel Gance. Como habrán adivinado, estas audacias corresponden a *hombres de cine* y no a guionistas, a directores y no a literatos.

Considero significativo, por ejemplo, el fracaso que experimentaron los guionistas y directores más brillantes de la *tradición de la calidad* cuando abordaron la comedia: Ferry-Clouzot en *Miquette et sa mère* [1949], Sigurd-Boyer en *Tous les chemins mènent à Rome* [1950], Scipion-Pagliero en *La rose rouge* [1951], Laudenbach-Delannoy en *La route Napoléon*, Aurenche-Bost-Autant-Lara en *L'Auberge rouge* o, si se prefiere, en *Occupe-toi d'Amélie* [1949].

Cualquier persona que un día haya intentado escribir un guión no puede negar que la comedia es el género más difícil, el que requiere más trabajo, más talento y también más humildad.

Todos burgueses...

La característica más peculiar del realismo psicológico es su voluntad

antiburguesa. Pero ¿qué son Aurenche y Bost, Sigurd, Jeanson, Autant-Lara, Allégret si no burgueses?; ¿y qué son los cincuenta mil nuevos lectores que atrae cada película extraída de una novela si no burgueses?

¿Cuál es pues el valor de un cine antiburgués hecho por burgueses y para los burgueses? Está claro que los obreros no aprecian demasiado este estilo de cine a pesar de que intente acercarse a ellos. Se niegan a identificarse con los *dockers* de *Un homme marche dans la ville* o con los marineros de *Les amants de Brasmort*. Quizá se deba enviar a los niños al rellano para hacer el amor, pero a sus padres no les gusta oírlo, sobre todo en el cine, aunque sea con «benevolencia». Si bien al público le gusta corromperse utilizando la literatura como pretexto, también quieren hacerlo de forma social. Es instructivo considerar la programación de las películas en función de los barrios de París. Uno se da cuenta de que el público popular prefiere quizá las insignificantes películas ingenuas extranjeras, que les muestran a los hombres «tal como deberían ser» y no como Aurenche y Bost creen que son.

Como si se les hubiera dado un pase gratis...

Siempre es bueno concluir; es algo agradable para todo el mundo. Es curioso que todos los «grandes» directores y los «grandes» guionistas hicieran durante mucho tiempo películas insignificantes, y que el talento que utilizaban en ellas no bastase para que destacaran de entre los demás (quienes no utilizaban ningún talento). También llama la atención que todos se pasaran a la *tradición de la calidad al mismo tiempo*, como si se les hubiera dado un pase gratis. Y después un productor —e incluso un realizador— gana más dinero con *Le blé en herbe* que con *Le plombier amoureux*. Las películas «atrevidas» resultan muy rentables. La prueba: un Ralph Habib que renuncia bruscamente a la semipornografía realiza *Les compagnes de la nuit* y se vale de Cayatte. Ahora bien, ¿qué impide a los André Tabet, los Companeez, los Jean Guitton, los Pierre Véry, los Jean Laviron, los Ciampi, los Grangier hacer, de la noche a la mañana, cine intelectual, adaptar las obras maestras (todavía quedan algunas) y, cómo no, añadir entierros por todas partes?

Entonces estaremos hasta el cuello de la *tradición de la calidad*, y el cine francés, rival del *realismo psicológico*, de la *severidad*, del *rigor*, de la *ambigüedad*, sólo será un gran entierro que podrá salir del estudio de Billancourt para entrar más directamente en el cementerio que parece haber sido emplazado al lado expresamente, para ir más rápido del productor al sepulturero.

Sin embargo, a fuerza de repetir al público que se identifique con los «héroes» de las películas, éste acabará creyéndoselo, y el día que comprenda que este cornudo gordo de cuyas desgracias se ha de compadecer (un poco) y reírse (mucho) no es, como él creía, su primo o su vecino del rellano sino *él mismo*, esta familia abyecta, *su familia*, esta religión ridiculizada, *su religión*; entonces, este día, puede que se muestre ingrato hacia un cine que se habrá esforzado tanto en presentarle la vida tal como se ve desde un cuarto piso de Saint-Germain-des-Prés.

Sin duda alguna, he de reconocer que la pasión y una idea preconcebida han presidido el análisis deliberadamente pesimista que he llevado a cabo sobre una determinada tendencia del cine francés. Algunos dicen que esta famosa «escuela del realismo psicológico» había de existir para que pudieran existir a su vez *El diario de un cura de campaña*, *La carrosse d'or*, *Orfeo*, *París, bajos fondos* o *Las vacaciones del señor Hulot* [Les vacances de M. Hulot, 1951].

No obstante, estos autores que querían educar al público han de entender que quizá le han hecho pasar de la enseñanza primaria a la de la psicología, más sutil; lo han trasladado a esta clase de sexto que admira a Jouhandeau, ¡pero no hace falta aumentar el número de alumnos indefinidamente!

(*Cahiers du cinéma*, n.º 31 - enero de 1954)

Los siete pecados capitales de la crítica

Siempre se habla de las estrellas y de los cineastas, de los gustos y aversiones de los unos, y de las manías de los otros. No obstante, existe, al margen del cine, una profesión Ingrata, pesada y poco conocida: la del «crítico cinematográfico». ¿Qué hace un crítico? ¿Qué come? ¿Qué costumbres, aficiones y manías tiene? El siguiente artículo tiene como finalidad dar a conocer mejor a este artesano desinteresado que trabaja a la sombra de las salas llamadas oscuras.

El aparato financiero y publicitario del cine y el prestigio de las estrellas son tales que la crítica, aunque fuera desfavorable por unanimidad, sería incapaz de detener el camino hacia el éxito de una mala película con un gran presupuesto.

La crítica sólo es eficaz con respecto a pequeñas películas ambiciosas pero sin grandes estrellas.

Voy a citar dos ejemplos opuestos que representan dos «casos límite»: *Le pain vivant* y *La strada* [1954]. El destino de estas dos películas dependía únicamente de la opinión de la crítica. La primera ha sido vapuleada unánimemente, por lo que se ha detenido su explotación. A Jean Mousselle, realizador de *Le pain vivant*, nadie le va a encargar la puesta en escena de otra película durante mucho tiempo. En cuanto a *La strada* —que ha batido todos los récords de «asistencia a las salas»—, sin la crítica no se habría mantenido en el cartel durante más de tres semanas y, en cambio, tendrá unas ganancias equivalentes a diez o quince veces lo que ha costado.

Teniendo en cuenta que la crítica cinematográfica sólo ejerce influencia en una película de cada veinte, lo normal sería que fuera la más libre y, por tanto, la más inteligente. A continuación veremos que no es así y por qué razón.

Ignorancia de la historia

1) El crítico se complace en la ignorancia total de la historia del cine. Es fácil darse cuenta de eso gracias a los *remakes*. Si el *remake* se ha anunciado, es oficial, el crítico (para hacerse el listo) escribirá que se ha «recuperado» la antigua película «plano por plano», lo cual nunca se ha hecho. Si no se ha

anunciado el *remake*, la crítica no se dará cuenta. (Ejemplos: *Un grito en el pantano* [Lure of the Wilderness, 1952], de Jean Negulesco era el *remake de Aguas pantanosas* [Swamp Water, 1941], de Jean Renoir y *Lanza rota* [Broken Lance, 1954], de Dmytryk, el de *Odio entre hermanos* [House of Strangers, 1949], de Mankiewicz). Por otra parte, el crítico, antes de 246 empezar a redactar, consulta a menudo las «Historias del cine» y, como están llenas de errores, él los copia. El mes pasado, numerosos colegas, entre los cuales estaba Jean Dutourd (*Carrefour*) y François Nourissier (*N.N.R.F.*), atribuyeron la película *Vulcano* [1950] de Dieterle a Roberto Rossellini. Sencillamente habían encontrado esta reseña errónea en la *Histoire du cinéma* de Georges Sadoul. Es lógico pensar que, si el crítico copia errores materiales, no le importa demasiado emitir por su cuenta apreciaciones que no valen mucho más que la documentación que los acompaña. El mismo Georges Sadoul (*Les lettres françaises*) atribuía al gran director de fotografía Robert Burks la paternidad de la obra de teatro *Dial M. for murder* [en cine, *Crimen perfecto*], de Hitchcock.

2) El crítico cinematográfico no sólo ignora la historia de su arte sino también su técnica. ¿Cuántos críticos saben lo que es un «*raccord de eje*» o una «gran panorámica»? Por supuesto, ya se sabe que no son grandes conocedores del tema, pero ¿por qué fingen que sí que lo son? Algunos ejemplos:

Georges Charensol (*Les nouvelles littéraires*) se sorprendió de que pasaran por la pantalla normal *Los caballeros las prefieren rubias* [Gentlemen Prefer Blondes, 1953], que, en su opinión, era una película realizada en Cinemascope. Mi ilustre colega debería saber: a) que esta película fue rodada antes del Cinemascope, b) que si hubiera sido rodada en Cinemascope no se podría proyectar de otro modo.

La película de Hitchcock *La soga* comporta en total cinco planos; *Crimen perfecto*, del mismo Hitchcock, comporta unos cuatrocientos, pero esto no ha impedido que Louis Chauvet (*Figaro*) escribiera: «*Crimen perfecto* es una obra policíaca filmada como *La soga*, de una sola pieza o casi». He enseñado a varios de mis colegas esta otra frase reciente de Louis Chauvet; como nadie ha podido encontrarle un significado, la dejo en manos de la perspicacia de los lectores: «Yo añado que un director preocupado por el cine puro (¿) sin duda habría preparado y después explotado de una forma más enérgica los episodios angustiosos mediante otra disposición de las luces (¿) y sin perjudicar la autenticidad».

¿Puede ser que Louis Chauvet confunda al director de cine con el encargado de la iluminación?

Balzac contra Frison-Roche

3) El crítico se define por su falta total de imaginación, sin la cual haría películas en vez de comentarlas. De ahí el desprecio que profesa por la imaginación de los demás. Cuántas veces han dejado ir estas palabras bajo sus plumas: «Aparte del momento en que pescan atún, esta película no tiene ningún interés», o «El autor debería haber renunciado a su intriga y haber realizado un documental sobre mariposas». En resumen, se trata del triunfo de Frison-Roche sobre Balzac y de Norbert Casterets sobre Stendhal. Jean-Jacques Gautier es el campeón de esta forma de crítica.

4) Nadie «hace» de crítico sin encontrarse algún día con Delannoy, Decoin, Cayatte o Le Chanois, mientras que Mankiewicz, Hitchcock, Preminger o Hawks están a miles de kilómetros. El resultado es una especie de chauvinismo más o menos consciente.

André Lang (*France-Soir*), si bien no es el mejor crítico, sí que es, y de calle, el más «patriota»; si se le lee asiduamente, uno se da cuenta de que nada que sea francés le es indiferente. Entre sus críticas encontrarán la de *Village magique*: «Este pueblo mágico de lienzo y de sol, perfumado por el aire del mar...»; *Oasis*: «El resultado hechiza la vista»; *Le port du désir*: «Una película copiosa y dinámica...»; *Escale à Orly*: «Comedia dirigida hábil e inteligentemente...»; *Les évadés*: «... este conmovedor éxito justamente honrado por el Grand Prix del cine francés...»; *Futures vedettes*: «Un tema de oro, tratado con gran ingenio».

Habrà quien piense que André Lang, que anima a los lectores de *France Soir* a ir a ver todas estas películas, sólo tiene el defecto de ser demasiado indulgente; sin embargo, lean lo que escribe de *La condesa descalza*, película americana que despierta mucho la curiosidad de quienes no se sienten entusiasmados: «La película todavía es más tonta que el título». He aquí un argumento endeble y perentorio.

Razzia sur la chnouf [1954], que André Lang ha ensalzado, ¿es acaso un título más inteligente? Y, ¿qué pensar de una obra que se titule «Frágil»?

La política de los autores

5) El crítico es insolente y profesoral. Roger Régent, al salir de ver la película *Rififi* [Du rififi chez les hommes, 1955], quería aconsejar a Dassín que cortase un cuarto de hora de la parte científica. ¿Qué sería de *La carrosse d'or* si cada uno de estos señores hubiera podido cortar aquella escena que le molestaba, aquel plano que no le gustaba?

La crítica cinematográfica tiene sus tópicos: si la película está firmada por Untel, nadie la considerará una obra maestra; o el rigor protestante de Jean Delannoy; o Fernandel, actor trágico...

La crítica funciona según la «ley de la alternancia»; según Giraudoux: «No hay obras, sólo hay autores»; para el crítico de cine es todo lo contrario: no hay autores y las películas son como las mayonesas, salen bien o salen mal. Aquí es donde interviene la ley de la alternancia.

La crítica aprecia una película de Jean Renoir de cada dos, sistemáticamente.

6) El crítico, que ignora la historia del cine y su técnica, que no sabe nada de la construcción de un guión, sólo puede juzgar las apariencias, los signos externos de ambición.

Los críticos juzgan las películas en base a las «intenciones» de sus autores. Su ignorancia de la historia y la técnica del cine, así como de las condiciones de escritura de los filmes y de su ejecución, hace que sean incapaces (los críticos) de adivinar las intenciones, a menos que sean evidentes o estén anunciadas en el cartel, en la entrada de la sala. Incompetencia y prejuicios forman una buena mezcla. Se trata, pues, de valorar una película a partir de lo que ellos creen que son sus intenciones, ¡con lo cual es imposible llegar a deducir sus verdaderas intenciones!

Estallido de la crítica

7) El cine —como todas las artes— se está haciendo demasiado complicado para los cerebros que dieron lo mejor de sí en 1925.

No sería de extrañar que pronto asistiéramos al estallido de la crítica. Jacques Lemarchand reconoció que no había entendido nada de la obra *Le maître et la servante*, André Billy admitió su perplejidad ante *Les portes dauphines* y monsieur Emile Henriot (de la Academia francesa) la semana pasada confesó a los lectores de *Le Monde* que, tras dos lecturas sucesivas de *Le voyeur*, se sentía incapaz de explicar el tema. ¿Cuándo serán así de honrados nuestros colegas del cine?

¿Quién reconocerá no haber entendido del todo *La condesa descalza*?

Tal como están hoy en día las cosas, no se puede deplorar la ineficacia de la crítica cinematográfica en comparación con la gran eficacia de la crítica dramática.

En realidad, el crítico cinematográfico, cuando sale de una sala, no sabe qué pensar de lo que acaba de ver; pide consejo a sus compañeros: el primero en hablar tiene razón, el que sabe encontrar una «fórmula» bonita, triunfa.

Con un poco de destreza, un crítico «inteligente» que desee «arruinar» una película «difícil» puede lograrlo escribiendo su informe con la ayuda de sus colegas. Bajo sus plumas encontrará, adaptado o «repensado», lo esencial de su argumentación. Se ha dado este caso recientemente con una película excelente, cuyo título no puedo proporcionar.

Curioso ejercicio, curiosa profesión. En verdad, háganme caso: «¡No den demasiada importancia a los críticos!».

(Arts, 1955)



F. Truffaut y Roberto Rossellini (foto Les Films du Carrosse); abajo con Max Ophüls (foto André Sveffem).

Todos son testigos en este proceso: el cine francés estalla bajo las falsas leyendas

¿Es un arte, el cine?

En la mayoría de los casos podríamos decir que sí. Sin embargo, siempre hay la excepción que confirma la regla y, en este caso, la conclusión es ésta: el cine no es un arte, ya que las películas son el resultado de un trabajo colectivo, la película es una obra en equipo.

Podríamos decir categóricamente que, al contrario de lo que se ha escrito en todas las historias del cine, al contrario de lo que afirman los mismos directores, una película no es más un trabajo en equipo de lo que podría serlo una novela, un poema, una sinfonía o un cuadro.

Los grandes directores —Jean Renoir, Roberto Rossellini, Alfred Hitchcock, Max Ophuls, Robert Bresson y muchos otros— escriben ellos mismos las películas que ruedan. Aun cuando se inspiran en una novela, en una obra de teatro o en una historia verídica, el punto de partida no es más que un pretexto. Un cineasta no es un escritor, piensa en imágenes, en términos de puesta en escena, y redactar le aburre.

El papel de un guionista-dialoguista que trabaja junto a un gran realizador se limitará al de un técnico, un apoyo en la construcción dramática, una astucia para «rizar el rizo» de una intriga complicada, indicaciones de diálogo; el guionista habla con el director y «le devuelve la pelota»; a fin de cuentas las fichas técnicas no significan gran cosa y, así, Cécil Saint-Laurent y Annette Wademant, que firmaron respectivamente el guión y la adaptación de *Lola Montes*, afirman que Max Ophuls no conservó nada de su trabajo; sin embargo, ambos son grandes admiradores de la película en cuestión y de Max Ophuls.

Si he citado el filme *Lola Montes* es porque constituye un ejemplo perfecto de película en la que el director es el único responsable. Un día hice una visita a Max Ophuls, quien me invitó a observar unos *rushes* [primeras pruebas]: eran largos planos de la carretera de Niza, enrojecida artificialmente por Ophuls, que incluso había teñido las mismas hojas. Max Ophuls no estaba en la sala y Christian Matras, excelente director de fotografía de la película, no escondía su indignación: «¡Nunca se ha visto que una carretera sea roja!, ¡y esas hojas...! No queda natural...». El director de fotografía de *Lola Montes*, el colaborador más directo de Max Ophuls, ignoraba las intenciones

del cineasta; quizás incluso ignoraba por qué Ophuls había hecho pintar la carretera y las hojas (cada episodio de *Lola Montes* corresponde a una estación, y el *sketch* de la aventura con Litz debía ser otoñal).

No es pues una exageración considerar que Max Ophuls era su propio director de fotografía, ya que nos encontramos con el mismo estilo de fotografía en todas sus películas, mientras que la fotografía en color de Christian Matras en *Les aventures de Till l'Esplège* [1956], por ejemplo, es excelente pero muy distinta.

En otra ocasión, fui a ver a Ophuls al estudio; estaba preparando un plano que rodaría por la tarde. El decorado representaba el apartamento de Martine Carol en Niza, donde Peter Ustinov le propondrá que se juegue la vida en su circo. A lo largo de la escalera —la obra de Ophuls está llena de escaleras porque la acción de subir escalones es aún más física que la de caminar— había pequeños cristales transparentes. Ophuls discutía con su director de producción, su viejo amigo Ralph Baum: «¡Ralph, quiero cristales de colores, de diferentes colores, en lugar de éstos!». El director de producción trataba de conciliar los deseos artísticos del director con los imperativos financieros del productor; «Max, estos cristales ni siquiera se verán en la pantalla porque el movimiento de la grúa es demasiado rápido y enseguida aparece Ustinov en lo alto de la escalera. —Ralph, sigo queriendo estos cristales de colores, ¡y a toda costa!». Por mi parte, yo daba la razón a Ralph Baum, puesto que parecía evidente que era un detalle sin importancia.

El día que vi la película por primera vez —día que se debería señalar con una piedra blanca— comprobé que, tras irme del plato, Ophuls se había salido con la suya. Vi la silueta de Ustinov perfilarse detrás de los cristales de colores, trepando por la escalera pesadamente, como un elefante, acompañado por una música de circo, y comprendí la intención de Ophuls: Ustinov es el hombre del circo y su llegada a la vida de Lola debía evocar un ambiente circense, no sólo por la música sino también por los diferentes colores, el ambiente multicolor de la pista y los proyectores teñidos.

Los directores, que ya he dicho que piensan en imágenes, se niegan a expresarse en palabras; son generalmente tan poco púdicos como los guionistas, y de ahí el rechazo por parte de Max Ophuls de explicar sus intenciones a sus colaboradores más próximos^[28].

Jean Renoir, que está muy próximo a Max Ophuls, procede de manera diferente; no es autoritario, no sabe de antemano lo que quiere conseguir, pero finge que lo descubre al mismo tiempo que sus colaboradores e intérpretes, gracias a ellos, cuando en verdad no es así. Renoir siempre declara que él no es el autor de sus películas, que son sus amigos quienes lo han hecho todo y han dado con todo, que una película es una obra colectiva, pero él no piensa nada de esto, y estoy seguro de que su propia mujer, Dido Renoir, que trabaja junto a él desde la concepción de la película hasta la entrega de la «copia cero», no se imagina que lo que se trama en el cerebro de su marido no tiene ninguna relación con lo que se ha escrito en el guión, ninguna relación con la «fantasía musical» anunciada en la ficha técnica, ninguna relación con lo que espera el productor: se oían tantas risas en el plato de *Elena y los hombres* [Elena et les hommes, 1956] que todo el mundo —visitantes, intérpretes, técnicos...— esperaba que sería una película para morir de risa.

Si la bonita película de Renoir sólo goza de una acogida bastante fría, es porque es tan personal como una huella digital, incluso más personal de lo que querría Renoir que, aunque conservó su deseo de divertirse y de divertir a sus semejantes, se volvió muy pesimista con la edad y se llevó una decepción al darse cuenta de que había sobrestimado a sus contemporáneos y que la buena voluntad de algunos nada puede hacer contra la podredumbre del mundo político y la voluntad de los hombres de hoy de no buscar la reconciliación, la paz y el juicio. *Elena y los hombres* es sin duda una película de Renoir, la película de un hombre extraordinariamente cortés y confiado, que aceptó una guerra pero rechazó la segunda (anunciada por él en *La regla del juego*), al que la lectura de los diarios le desanima y le hostiga hasta en su trabajo, un hombre que, como nació en Montmartre, resiste a su deseo de irse a vivir a las Indias y adopta un compromiso: una casita de madera, de una sola planta, en América, donde encuentra la serenidad unos meses al año.

Bastará con ver *Elena y los hombres* sabiendo que es una película seria para que todo se aclare. Sin embargo, cuanto más serio es lo que un gran artista quiere decir, más se esfuerza en decirlo con ligereza, siempre por pudor, y en el caso de Renoir, por humildad. *Elena y los hombres* no es una película de equipo a pesar del gran talento de Claude Renoir, Ingrid Bergman, etc.

En los países de los que conocemos el conjunto de la producción el nivel medio de las películas es bastante bajo. Los productores creen sinceramente

que faltan guionistas inventivos y con talento; los guionistas consideran que no es necesario devanarse los sesos para dar gusto a realizadores que le quitarán la gracia a su idea o a productores que debilitarán sus temas. Los directores invocarán la censura política o la de las buenas costumbres y, *sistemáticamente*, la censura financiera de los productores, en resumidas cuentas, aquella censura cuyas tácitas leyes se promulgan por el cretinismo del público.

De la misma manera que he afirmado que la película no es una obra colectiva, me propongo buscar por qué, en mi opinión, la libertad de expresión es total para un gran director.

En Francia hay más de trescientos productores registrados, sin contar a todas las personas que poseen fortunas más o menos lícitas —el tráfico de piastras quizás no se incluye en las inversiones de estos últimos años— y para quienes la producción de películas es una excelente manera de emplear su capital bloqueado. Esto sucede tanto con los productores como con los cineastas; algunos conocen su trabajo y otros no, algunos son inteligentes y otros no, algunos son honestos y otros no. Se puede rodar una buena película con un productor Inteligente y honesto (*Un condenado a muerte se ha escapado* [Un condamné à mort s'est échappé, 1956] es un buen ejemplo porque no contiene ni una sola palabra ni una sola imagen que proceda de alguien que no sea Robert Bresson quien, además, ha escrito el guión y los diálogos, ha elegido libremente a todo su equipo, sus intérpretes, sus decorados, su música).

También se puede rodar una película con malos productores; su ignorancia respecto a su profesión y su trabajo inaudito que constituirá la búsqueda del capital que no tienen les impedirán ocuparse de la parte creativa. (En este caso, no puedo citar ejemplos, pero abundan). Por otra parte, e incluso en el caso de *Un condenado a muerte se ha escapado*, una película constituye un espectáculo y la necesidad que se impone al cineasta de tener en cuenta esta realidad (siempre que no subestime al público) constituirá una disciplina estética suplementaria, gracias a la cual su obra será menos intencional, menos teórica, menos gratuita que una novela moderna, que una pintura abstracta, que una pieza de música concreta o que un poema oscuro;

será más decisiva, más «útil» para el hombre de hoy, menos altiva pero más noble.

El escritor moderno se ve tentado a romper su manuscrito: «¿Para qué?... ¿Me comprenderán?... ¿No soy un fracasado? ¿No se ha dicho ya todo esto y se ha dicho mejor?...». Resumiendo, el artista moderno conoce las ansias de la duda; consciente de la vanidad de su tarea, vacila ante el abismo de la renuncia, si su orgullo no le ahoga. Jean Anouilh declara que deja de leer los periódicos mientras escribe una obra, por temor a que la pluma le resbale de las manos. El cineasta no tiene derecho a echarse atrás, a abandonar; una inmensa maquinaria que le domina y que él domina a veces le da fuerzas; hay millones en juego, y simplemente porque se le ha ocurrido hacer una película, un cineasta da de comer durante semanas a electricistas, tramoyistas, actores y a sus familias; sólo puede parar la elaboración de su obra si se vuelve loco súbitamente, como Lantier a bordo de su locomotora en *La bestia humana*.

Por otra parte, el cine, en lo que respecta a ocho de cada diez películas, se financia gracias a los nombres de los artistas; hay algunos inteligentes a los que se les puede convencer y ganar. Gracias a Frank Sinatra, Otto Preminger pudo radar *El hombre del brazo de oro* [The Man with the Golden Arm, 1955] en un sistema de producción en el que la simple mención de la palabra droga estaba prohibida por asociaciones más poderosas de lo que lo puedan llegar a ser nunca en Francia los sindicatos de producción e incluso los políticos.

La censura no existe, el dinero lo purifica todo

En cuanto a la censura política, ocurre lo mismo. Los políticos se van, los cineastas se quedan y nuestros gobernantes tienen tantas villanías sobre su conciencia que un hábil chantaje sería decisivo, aun cuando los veintidós miembros de la Comisión de Censura hubieran prohibido tal o cual película por unanimidad. (El poder del dinero, aunque famoso, todavía se subestima; estando prohibidas por unanimidad, películas pornográficas como *Légère et court vêtue* o *Au Diable la vertu* se proyectaron sin «visado» en todas las salas de Francia y de Navarra, a pesar de que se prohibiera su exportación. Lo que se ha logrado para algunas películas *cochonnes* también se puede lograr para películas «audaces» o «atrevidas»). Gracias a una artimaña inteligente Jacques Becker consiguió introducir en *París, bajos fondos* un plano de guillotina cortado por la censura.

Por tanto, la censura política no existe y Clouzot exagera cuando dice que no le han dejado hacer una película sobre la guerra de Indochina. Un hombre como él, bien considerado, protegido por la prensa mundial, financiado de manera automática, ayudado por cualquier estrella del cine, disponía de doce maneras de rodar esa película según su conveniencia; por otra parte, si Clouzot hubiera tenido un deseo profundo, real, de realizar tal película y se le hubiera impedido, no se habría consolado con *Las diabólicas* [Les diaboliques, 1954],

Naturalmente, todo esto me lleva a deducir dos fórmulas: *el dinero purifica el cine; la censura no existe.*

Me dirán que tal lucha y tantas artimañas no entran dentro de los deberes de un artista y que hay algo inhumano en todo esto. Responderé que la puesta en escena no es un trabajo de colegialas o de marimachos y que realizar una película constituye igualmente una hazaña física. Esto implica que un gran director de cine sea obligatoriamente viril, valiente, poderoso, que esté al abrigo de las tentaciones románticas, los arrullos, el esteticismo, las piruetas decorativas y las falsas apariencias.

Este artículo que, dentro de la «profesión», hará reír a los que no ponga furiosos, me ha sido dictado por un amor profundo, total, por el cine y por el menosprecio hacia quienes viven sin amarlo. No hay una crisis del cine porque, si la hubiera, los productores dejarían de producir, lo que no es el caso, puesto que la cifra de inversiones va subiendo cada año, al mismo tiempo, eso sí, que la de los déficits, pero ahí reside el divino misterio... Si hubiera una crisis en el cine, sería una crisis de hombres y no una crisis de temas —los temas no son verduras que crecen bien o mal según el tiempo que haga.

Cualquiera puede ser director o actor

De hecho, considero que es una tontería lamentarse sea cual sea el nivel en que nos encontremos. Los que trabajan en el cine y no están satisfechos pueden cambiar de trabajo; nadie ha venido al mundo del cine por la fuerza. Si los guionistas se sienten decepcionados por los directores, ¿por qué no ruedan ellos mismos las películas que escriben? Si los realizadores no están contentos con sus productores, ¿por qué no financian ellos mismos sus películas?

Cualquiera puede ser director, cualquiera puede ser guionista, cualquiera puede ser actor (no hace mucho tiempo que la función de director de

fotografía requiere algún tipo de tecnología). Cada trescientos metros de película cuesta treinta mil francos. Un gran filme ocupa dos mil quinientos metros. De ahí deducimos que basta con reunir un millón de francos para rodar un gran filme, dejando al margen el alquiler de la cámara, el coste de las luces y sobre todo las tarifas de los laboratorios (revelado de la película, copias, etc.), el sonido, el montaje, las mezclas, considerando que todo el mundo sea benévolo. Imaginemos que una cámara se puede pedir prestada, que una película se puede rodar por completo en exteriores (supresión de las luces) y que, como lo esencial es rodar, no es necesario revelar la película enseguida. Entonces, en ese caso, llegamos a la pasmosa conclusión de que, en un país en el que el coste medio de las películas oscila alrededor de los noventa millones de francos, un chico que tenga agallas, tal como se suele decir, ¡puede rodar una película por cuatro o cinco millones^[29]!

Esto se podría llevar a cabo si no fuera por la admirable organización del cine francés, gracias a la cual usted no tiene derecho a comprar metros de película sin una autorización de rodaje, que se obtiene presentando un presupuesto que no se considera «serio» si se sitúa por debajo de los treinta millones.

Es posible, y relativamente sencillo, conseguir película ilegalmente, rodar ilegalmente y revelar ilegalmente (la prueba: las películas pornográficas clandestinas proyectadas en un apartamento de la calle Blanche).

Una vez ha acabado de rodar su película, corre el riesgo de tropezar con todo tipo de contrariedades con las organizaciones por las cuales debería haber pasado para el rodaje; entonces también es posible jugar con la elasticidad de un sistema al que la escasez de excepciones le impide ser demasiado riguroso.

La pointe courte [1956], de Agnès Varda, película que, desgraciadamente, se dirige a un público muy limitado —el único al que atañería *Un condenado a muerte se ha escapado* si se tratara de un detenido vulgar y corriente en vez de un lugarteniente de la resistencia—, realizada en un pueblo cerca de Sète, en interiores reales y en las calles, financiada por particulares asociados, técnicos y actores trabajando en participación, es decir, pagados en función de los beneficios finales, costó unos diez millones, si no me equivoco, lo cual es muy poco si consideramos el cuidado maniático de la empresa y su tan honorable *standing*.

Así fue realizado en Norteamérica, por tres jóvenes, *Le petit fugitif*, que ha tenido éxito a escala internacional.

Mientras las cosas en el cine no vayan muy bien sólo nos queda desear que empeoren, de manera que las columnas del templo, lentamente metamorfoseado en burdel, se derrumben, provocando una renovación por la base.

Rossellini: Palissy del cine

El cine italiano, que estalló en 1943 bajo el peso de *Escipión, el africano* [Scipione l'africano, 1937], resucitó con *Roma, ciudad abierta*, la primera piedra del neorrealismo. Para comprar la película, Roberto Rossellini, de quien voy a hablar muy bien, vendió su apartamento. Como no tenía dinero para revelarla, realizó su película hasta el final sin ver nunca los *rushes*, nerviosa, implacable y brutalmente, sin desfallecer y sin tomarse ni un respiro; en la calle rogaba a los transeúntes que hicieran esto o aquello y si uno de ellos, a pesar de sus órdenes, miraba a la cámara, él bajaba para romperle la cara. Cuando se acabó de rodar el filme, Rossellini vendió a una vieja condesa italiana tres Chiricos que todavía estaban en sus manos y finalmente la película fue revelada y sonorizada, después de haberse rodado sin voz. Al final de esta maratón nocturna, había el Festival de Cannes, un hombre de negocios americano y sagaz, la fortuna...

Hay que dejar atrás lo anecdótico

Poco a poco el cine italiano se degradó y volvió a la escuela de *Escipión, el africano*; Rossellini se negó a ceder y, continuando solo en la línea de *Roma, ciudad abierta*, de bajo presupuesto, rodaje rápido y libertad total, topó con muchos fracasos comerciales. A diferencia de Pagliero, Lattuada, Blasetti, De Sica, De Santis, él nunca aceptó una película de encargo, y el año pasado abandonó Jamaica en el segundo día de rodaje de *Sea Wife* [1957], porque la mujer del productor le exigía que filmase un ciclón ¡para dar fuerza al conjunto!

Hace cuatro meses que Roberto Rossellini está en las Indias, donde rueda ocho historias que ilustrarán los principales problemas sociales y religiosos propios de este país. Estoy seguro de que esta película impondrá de nuevo el nombre de Rossellini en el cine mundial, porque procede de una visión clara, neta y lúcida de lo que necesita el cine para dejar atrás la historieta y el melodrama.

Cierro el paréntesis rosselliniano expresando el deseo de ver nacer en Francia empresas tan radicalmente revolucionarias como la de *Roma, ciudad abierta*. Ha llegado el momento, puesto que el edificio se bambolea; las últimas películas de Fernandel y de Jean Gabin van a hacer que sus productores pierdan dinero, lo que es realmente divertido ya que, de ahora en adelante, nos lo pensaremos antes de hacer rodar cualquier película por cualquier persona, basándonos únicamente en su nombre, lo que da a Brigitte Bardot el primer lugar en el *box-office*.

Una nueva verdad nunca es demasiado cara

Brigitte Bardot, que dispone de buenos consejeros y es muy consciente del valor de los cineastas que la han dirigido hasta ahora, ya no volverá a aceptar rodar una película con un Lacombe o con un Gaspard-Huit. Recientemente ha firmado unos contratos con Vadim, Autant-Lara y Robert Aldrich que le garantizan que no va a radar nada ruin o vulgar. Quienes actualmente critican a Brigitte Bardot —son numerosos— no entienden que ella inaugura una nueva etapa del cine. En Cannes, por la noche, en los bares, caballeros con esmoquin y damas con tafetán critican a Brigitte Bardot: «Es escandaloso: cuarenta y cinco millones de francos por película a una chiquilla mal aseada que no sabe interpretar un texto...; por lo visto, no quiere decir los diálogos de *Una parisina* [Une parisienne, 1957]...; se ve que...». Mientras los ociosos se burlan de ella, B.B. se esfuerza en salvar (sin poner en duda al resto del mundo) el cine francés.

Como crítica, hay quien cuenta una historia que hace que mi admiración por ella se multiplique. Parece ser que cuando tenía que pronunciar una frase muy elaborada, en *Una parisina* precisamente, B.B. sugirió a Michel Bolsrond: «¿Y si en lugar de esto sólo dijera ‘No’?». Considero esta reacción admirable y significativa; *Una parisina*, por lo que yo sé y por lo que todo el mundo sabe, es una comedia en la que Brigitte Bardot es la hija de un embajador; se trata del viejo estilo de la comedia americana, siempre igual, con las convenciones del género, el mismo brillo, la misma laca. El hecho de que, en 1957, la actriz Brigitte Bardot reaccione en un plato de cine como las chicas de su edad, a quienes no les gustan las frases largas, a quienes no les gusta «decir adiós» (véase *Y Dios creó a la mujer* [Et Dieu crea la femme, 1957], a quienes no les gusta decir gracias, en definitiva, a quienes no les gusta hablar porque sí y quienes se burlan de lo espiritual, representa una bofetada para nuestros comediantes o novelistas inhibidos. He aquí lo que le

da mil veces la razón a Vadim, el único que ha comprendido que Brigitte Bardot no es una actriz que articula, que dice «lo justo», que «matiza» y que hace muecas cuando se le ordena, sino un personaje, *una estrella*, en el sentido en que lo entiende Malraux.

Me gusta mucho Michel Boisrond, me gusta mucho Annette Wademant y Charles Boyer, soporto a Henri Vidal, pero sé muy bien que *Una parisina* no aportará nada nuevo al cine francés, ninguna verdad de ningún tipo, sino solamente bonitos trajes, uniformes y vestidos de noche, probablemente un baile suntuoso y bellos decorados tornasolados. A mí me encantaría que, gracias a la impermeabilidad de Brigitte Bardot, a su incapacidad para la marrullería y las convenciones, pudiesen colarse algunas falsas notas en el concierto de música de cámara; si, gracias a ella, algunas palabras del diálogo desaparecen, algunas entonaciones son roncas, la unidad de tono se rompe y la homogeneidad de la obra se ve comprometida, la película me satisfará al aportarme al menos SORPRESAS y, de vez en cuando, *un segundo de verdad*, una nadería, un cierto gesto, una miradita, una sílaba acentuada, ya que, os pregunto, ¿qué interés tiene oír a una actriz pronunciar tan sólo un diálogo falso? Al igual que Renoir, yo prefiero que se diga mal un diálogo justo, y estoy convencido de que con Françoise Rosay y Edwige Feuillère desaparecerá un estilo de actuación que ha sido el de todo el cine francés desde las primeras películas sonoras: parpadeo, miradas que dicen mucho, dicción matizada y untuosa, expresión picara ¡y el rostro lleno de la inteligente comprensión de un texto rico en sobrentendidos!

Actualmente podemos soñar con un cine sin Françoise Rosay, sin Edwige Feuillère y también sin Brigitte Bardot. Sin embargo, como Henri Vidal no es quien mueve a las multitudes, un «buen tema bien dirigido» ya no será suficiente, ni tampoco el talento: *¡hará falta genio!* A partir del momento en que se reconoce que el público ve la película POR Brigitte Bardot y sólo por ella, no tenemos derecho a decir que se le paga demasiado, ya que ella es la película, que es suya, y me parece que lo mínimo que se puede hacer es adaptar la película a su personaje y no al revés.

Me parece muy bien que Brigitte Bardot no sea una actriz de teatro capaz de hacer cualquier cosa, al igual que prefiero a Magali Noël, que desafina al cantar, y considero que las canciones de Boris Vian se vuelven patéticas cuando las cantan doce mujeres que hacen extraordinarias vocalizaciones. ¡El estilo es la mujer!

No hay películas malas: sólo realizadores mediocres

No creo que haya buenas o malas películas, creo que hay buenos o malos directores^[30]. Es posible que un cineasta mediocre o muy corriente tenga éxito en alguna película de vez en cuando, pero ese éxito no cuenta. Tiene menos importancia que un fracaso de Renoir, si es que Jean Renoir puede fracasar en una película. Entre sus películas, la que menos me gusta es *French Canean*, cuya parte de las escenas exteriores me parece demasiado larga. No obstante, *French Canean*, por su temática (la vocación por el espectáculo que tiene un hombre que hace coincidir su vida con su actividad profesional) y por la dirección de Françoise Arnoul, destacó en el año 1955 frente al resto de películas francesas.

Un director posee un estilo que encontramos en todas sus películas y esto se puede aplicar a los peores cineastas y a sus peores películas. Las diferencias entre una película u otra^[31], un guión más ingenioso, una mejor fotografía, etc. no tienen importancia, pues estas diferencias se deben precisamente a causas externas: más o menos dinero, más o menos tiempo de rodaje. Lo esencial es que un cineasta inteligente y dotado continúa siéndolo sea cual sea la película que esté rodando. Por esta razón, soy partidario de juzgar, cuando se trata de juzgar, no a las películas sino a los cineastas. Una película de Delannoy no me gustará jamás; en cambio, una de Renoir siempre me gustará.

La película del mañana será rodada por aventureros

Un pesimista podría escribir lo siguiente con respecto al cine francés: en el momento en que el cine hollywoodiense se libera, los cineastas empiezan por fin a rodar películas de su elección, los Nicholas Ray, los Richard Brooks, los Aldrich, los Anthony Mann, los Kazan, los Mankiewicz, los Logan ruedan películas sobre la guerra, contra la guerra, contra la publicidad, películas extremadamente libres desde todos los puntos de vista, mientras los cineastas franceses, que recorren un camino opuesto, se disponen a imitar el Hollywood de hace cinco años. Nuestros cineastas se vuelven esclavos de la superproducción y, como no todos tienen la fuerza de Ophuls, se dejan devorar y absorber por el *standing* desmesurado de las películas de hoy en día.

Hace tres años, Becker anunciaba su intención de ir a rodar su «pequeño Flaherty en Marruecos» filmando la vida cotidiana de los jóvenes árabes. El resultado fue una película muy cara y, al final, poco comercial, *Alí Babá y los cuarenta ladrones* [Ali Baba et les quarante voleurs, 1954], ¡con Fernandel! Tras partir a la aventura a Japón, Yves Ciampi volvió con el tan convencional *Tifón sobre Nagasaki* [Typhon sur Nagasaki, 1957], Clouzot se obstina en el género Frankenstein y por mucho que se valga de Barbey d'Aureville o de Kafka la verdadera fisonomía de sus películas no cambiará.

Cuanto más caras son las películas, más tontas son en nuestro sistema de producción y también más impersonales y anónimas.

Por este motivo, como Max Ophuls ha muerto y Renoir está en paro, depositamos nuestra confianza en Vadim y Astruc más que en cualquier otro porque sus películas serán más personales, más verdaderas, más nuevas. Vadim sólo hablará de lo que conoce bien: las chicas de hoy en día, los coches rápidos, el amor en 1957 (y no el que se copia de las películas de antes de la guerra). Alexandre Astruc, por su parte, con un temperamento más abstracto, rodará películas líricas que podrán ser muy bonitas y muy comerciales cuando los personajes se vistan con trajes de época, y muy bonitas pero poco comerciales cuando los mismos personajes, expresando lo mismo, lleven ropa moderna.

De este modo, las futuras películas se me presentan aún más personales que una novela, individuales y autobiográficas como una confesión o como un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y nos contarán lo que les ha ocurrido: podrá ser la historia de su primer amor o del más reciente, su toma de conciencia ante la política, el relato de un viaje, una enfermedad, su servicio militar, su boda, sus últimas vacaciones, y todo esto gustará casi a la fuerza porque será verdadero y nuevo.

Para que una película de trescientos millones de francos se amortice, debe gustar a todas las capas sociales de todos los países. Una película de sesenta millones se puede amortizar simplemente en Francia o atrayendo a pequeños grupos de muchos países (*Le petit fugitif*).

Las películas del mañana no serán realizadas por funcionarios de la cámara, sino por artistas para quienes el rodaje de una película constituye una aventura formidable y exaltante. Las películas del mañana se parecerán a quien las haya rodado y el número de espectadores será proporcional al número de amigos que posea el cineasta.

Las películas del mañana serán actos de amor.

(Arts - Especial Festival de Cannes,
15 de mayo de 1957)

Clouzot en el trabajo o el reino del terror

La expresión «prensa basura» cada semana se convierte más en un pleonasma y, en lo que respecta al cine, hará falta que nos ayudemos mutuamente en los *Cahiers*, el último bastión de la integridad crítica. No reprocharemos a nuestros colegas de la mañana, de la tarde o de la semana, por ser siempre idiotas y a menudo deshonestos, sino por ser honestos *algunas veces*. Entiendo que ningún crítico parisino tenga el valor de confesar sin rodeos su franca decepción ante *Oeil par oeil* [1957] o *Los espías* [Les espions, 1957]; Cayatte y Clouzot son emprendedores, valientes, obstinados y no sé qué más, o quizá sí: *ellos nos conocen y nosotros les conocemos*, nosotros, que escribimos sobre ellos; saben desenvolverse en «ruedas de prensa», reunir a los periodistas en las *reviews* y siempre corremos el riesgo de encontrárnoslos aquí o allá; son franceses, ¿no es así?, y hablan nuestra misma lengua, ¡pues claro!

Pero entonces, si nos vemos obligados a ser indulgentes con Clouzot o Cayatte, por no nombrar a Cario Rim, Patelière, ¿qué circunstancias atenuantes no evocaríamos cuando se trata de Charlie Chaplin, al que nos une una deuda de reconocimiento mucho más escandalosa? Para concluir, sólo dejaría que André Lang pusiera por los suelos a *Un rey en Nueva York* a condición de que no nos «recomendase» *Ce joli monde*, *Casino de París* [1957] y *C'est arrivé à trente-six chandelles*.

En definitiva, los «Intocables» del cine francés contemporáneo —Clouzot, Clair y Clément— sólo serán «reconsiderados» honestamente aquí: era necesario decirlo^[32].

Hablamos mucho de cine en los *Cahiers*, incluso sólo hablamos de esto, hasta el punto de que tarde o temprano nos volveríamos locos si no tomáramos la precaución de ir por turnos a impresionar un poco de película, también nosotros, por qué no.

De tanto hablar de las películas que se han estrenado y que están por estrenar, de tanto analizarlas y discutir, hace poco habíamos llegado a prever con bastante exactitud no sólo cómo serían las próximas películas, sino también cuáles serían sus resultados comerciales. «En *Jesus en Grèce*, en Cinemascope, en blanco y negro, con popes barbudos en las cuatro esquinas de la pantalla, nuestra querida Julie se matará, es evidente, embarcada en esta falsa tragedia griega de la que lo adivinaremos todo desde la primera bobina».

Tampoco nos equivocamos mucho más en *Las brujas de Salem* [1957], de la que presentimos el cuidado obstinado, la perfección congelada, el aburrimiento académico.

A fuerza de ganar, el juego nos agotó y modificamos las reglas; la actitud vigente hoy día en los *Cahiers* ya no consiste en adivinar lo que será una película, sino en definir de la manera más precisa posible lo que podría ser «en el mejor de los casos»; este nuevo juego es más sutil y más constructivo, rico en juicios favorables. Ya no se trata sólo de simular una apuesta. En un principio estábamos a favor de *Un rey en Nueva York*, *Los espías*, *Los fanáticos* [Les fanatiques, 1954] y *A face in the Crowd* [1957], del mismo modo en que estábamos en contra de *El puchero hierve* [Pot-bouille, 1957], o de *Doce hombres sin piedad* [Twelve Angry Men, 1957], El juego vale la pena y, encantados de equivocarnos en un sentido u otro, he aquí la situación actual: estamos a favor de *Ascensor para el cadalso* [Ascenseur pour l'échafaud, 1957], *Une vie* [1958] y *En caso de desgracia* [En cas de malheur, 1958], y en contra de *Sans famille* [1958], *El desierto de Pigalle* [Le désert de Pigalle, 1957], *Le gorille* [1957] y *Thérèse Etienne* [1957]. En este nuevo juego, como en el anterior, preside Jacques Rivette, cuya perspicacia diabólica nunca cae en falta.

El examen de las fotografías publicadas en *Cinémonde*, nuestro rencor contra *Las diabólicas*, la buena voluntad y la ley de la alternancia hicieron el resto, de forma que todo nos predisponía a favor de *Los espías*. El libro de Michel Cournot *Le premier spectateur* (Ediciones Gallimard), algunos extractos del cual se publicaron en *France-Soir*, acabó de entusiasrnarnos.

Sin embargo, cuando salimos de ver *Los espías* dando toda la razón a Elio Vittorini^[33], debemos superar su lasitud y volver a leer la obra en cuestión, que nos ilumina esta vez en el otro sentido.

Ningún periódico ha osado reproducir esta frase de Jeanson a propósito de *Los espías*: «Clouzot ha atemorizado a Kafka», admirable fórmula que en cinco palabras consigue dar cuenta perfectamente del alcance exacto de la empresa.

Si la lectura y relectura de *Le premier spectateur* son tan instructivas es porque este libro es ante todo la historia de una decepción. Percibimos muy bien que en un principio Cournot se siente seducido y después progresivamente decepcionado por el cineasta en acción que tiene que retratar. Este libro es también el relato minucioso de un abuso de poder. Clouzot, olvidando que su trabajo consiste básicamente en animar y dar vida, va a paralizar durante noventa días a todo un equipo atemorizándolo. Durante

tres meses brindará todo su «ingenio» al espectáculo y tendrá que llevar a sus espaldas el peso de una película que va a la deriva, y cada uno sólo podrá dar lo mínimo de sí.

El terror se manifiesta desde la primera frase: «¡Veintidós, amo, en el ascensor!».

Para un papel de criada que sólo conlleva dos frases, Clouzot convoca a más de dieciséis chicas, ninguna de las cuales le satisface. Lean con qué palabras echa a una de ellas: «No es posible, señorita, debe aprender a hablar con propiedad» (página 17). Finalmente, cien páginas más adelante se acepta a una candidata: «Ya es suficiente —dice Clouzot—. Lo que hace es auténtico. Es una verdadera zorra... Avise a Matras, vamos a hacerle una prueba». (Deben tener en cuenta: 1) que Clouzot se expresa así en presencia de la joven actriz; 2) ¡que le va a hacer una prueba!) El comportamiento maniático no constituye un vicio redhibitorio y admiramos mucho a ciertos cineastas así de escrupulosos. Si la película hubiera tenido éxito, ¡bravo!, o sólo incluso ¡bien hecho!, pero ¿cómo se debe calificar la interpretación de Martita Hunt, Sardou o Sacha Pitoëf?

El mejor actor de *Los espías* es Clément Harari, contratado en el último momento para desempeñar el papel de camarero. «Entonces, Mennegez, ¿Bussières acepta el papel de camarero? —Lo rechaza. —¡Que se vaya al cuerno! —Eso es lo que le he dicho. —Ya no sé a quién coger... —¿Ardisson? —Ya tenemos un marsellés. —¿Max Dejean? —No es pintoresco» (página 10).

Las indicaciones que se dan a los actores son tan escuetas que a veces rozan el ridículo: «Actuad sin actuar, espabilaos» (página 21) o «Moveos, hijos míos, vivid» (página 27). Clouzot pasa la mayor parte del tiempo insultando a Gérard Séty, e incluso llega a tratarlo a veces de «capullo» y se sorprende por su firmeza. Como no puede insultar a Curd Jurgens, lo adula, y por eso el general del diablo es aquí claramente menos malo que de costumbre. A propósito de esto, habrá que poner en el haber de Clouzot las gafas negras que ocultan los ojos del cabo: «Pero, estas gafas —dice Jurgens, quitándoselas—, ¿en qué escena de la película las llevo? —En todas las escenas —dice Clouzot—. Las lleva durante toda la película. —¿Debo esconder los ojos durante toda la película? —dice Jurgens, que ha palidecido súbitamente. (Clouzot, con mucha calma, le mira fijamente a los ojos). —Durante toda la película, Jurgens. (Un largo silencio.)» (página 24). Una vez escrito esto, vale la pena recordar que Clouzot cedió finalmente y que, en su última escena, Jurgens se quita las gafas.

Cuando está rodando, Clouzot siempre sacrifica la interpretación; a menudo obliga a sus actores a no respetar sus posiciones; esta puesta en escena, sumaria hasta niveles primarios, se organiza escribiendo con tiza en el suelo. «No, Mennegoz la grúa nunca... Es una simplicidad; se nota, se requiere» (página 186). He aquí uno de esos decretos perentorios de los que Clouzot es pródigo. Pero ¿qué decir del uso que hace del *pancinor*, cien veces más visible y «requerido» que la grúa?

La obra de Clouzot se somete constantemente a la idea que él tiene del público. El actor Sardou pregunta si se le dejará llevar varios trajes. Clouzot le responde: «Sólo uno, Sardou. En mis películas los actores llevan siempre el mismo traje. No me gustan los cambios. Despistan a los espectadores, no reconocen a los personajes enseguida y ya no entienden nada» (página 29); después dice: «Otra jugada como ésta y le echo a perder su *Turbeau*. ¡Si cree que engañamos a los espectadores en una mesa de operaciones...!» (página 39); y finalmente: «¡Racine tenía tres mil espectadores! Me faltan ochenta millones... Tres cuartas partes de los espectadores no lo entienden todo...» (página 66). Si Clouzot perfila la mediocridad, lo sórdido, lo hace para que el público se sienta a gusto. Al hacer de Séty un idiota, cree que la gente se identificará con él: «Soy el primer espectador... Y ya no me río porque Séty me parece un poco lamentable, un poco nervioso... no entiende qué le pasa...» (página 207). Ahora bien, todos sabemos que el espectador se identifica siempre «mejor» y más de buena gana con un héroe disminuido *físicamente*, corporalmente (véanse las películas de Hitchcock) que con un estúpido que va metiendo la pata (véanse Laurel y Hardy). Además, para el público un médico es un personaje situado en un estrato social más alto que la media y forzosamente prestigioso. Puedo asegurarle a Clouzot que su médico no es verosímil, como tampoco lo es el decorado de la clínica. La palabra clínica evoca, lo quiera o no Clouzot, paredes blancas, pasillos silenciosos, un universo sin duda más kafkiano que el que él ha recreado, que procede de la misma inspiración que el colegio de *Las diabólicas*^[34].

Clouzot se entrega siempre al realismo exterior, el de las apariencias; basura por todas partes, paredes sucias, ropa arrugada, pero ¿dónde está la verdad de los gestos y de los sentimientos?

¡Y el ritmo! Clouzot está obsesionado en ganar segundos por todas partes. Tiene la manía de los agujeros, que se deben rellenar, como en el teatro. Esto provoca situaciones sin sentido, como cuando Séty cuelga el teléfono antes de

haber acabado de hablar; sé de veinte películas llenas de largos silencios no «reellenos» y que son infinitamente más dinámicas que *Los espías*, empezando por *L'atalante* y acabando por *Un condenado a muerte se ha escapado*. Para «rellenar», como él dice, estos silencios, Clouzot obliga a sus actores a zamparse *croissants* que en el último momento sustituye por panecillos; hay que encender cigarrillos, mover muebles; en fin, es un delirio tanto en el estudio como en exteriores: «Cambiad de sitio este árbol, ponédmelo allí, a la derecha, haced que la alameda quede al lado del estanque y que vaya recta hasta la verja. Pero allá, me hace falta un matorral. Que sea grande, de un metro treinta o un metro y medio» (página 236).

Lo más gracioso es cuando Clouzot se las da de intelectual: «¿Y esta estantería? —dice Clouzot—. Tendría que estar vacía. ¿Qué había previsto? —Vamos, Georges —dice Michel Romanoff—, es evidente que está vacía. No exagere, ¡no hay ni un solo objeto en esta estantería! —Precisamente, Michel, no da una impresión de vacío» (página 42). Más tarde, Clouzot, después de ver proyectada esta escena, se dispone a volver a empezar: «Esa lámpara, Renoux, yo la quitaría, es demasiado bonita... TAMPOCO QUIERO NADA EN LA ESTANTERÍA» (página 158).

Recordemos esta definición de Clouzot: «Dirigir una película no consiste en dar órdenes a trescientas personas, sino en ver lo que no queda bien» (página 143). Estoy completamente de acuerdo, pero también estoy de acuerdo con la mejor crítica de *Los espías*, publicada en *Radio-Cinéma-Télévision* bajo la firma de Janik Arbois: «La película no nos propone compartir la angustia de H. G. Clouzot, sino la de un señor que H. G. Clouzot trata con un poco de desprecio. Este señor son ustedes, yo, el público. Clouzot se ha equivocado al subestimar a su público^[35]».

Este desprecio hacia el público y los periodistas hace que Clouzot declare ante un reportero «comprometido» de la revista *Les lettres françaises*: «No podemos, ya no podemos hacer películas intemporales. No podemos desembarazarnos de los problemas actuales. Vivimos junto a ellos. Cerrar los ojos ante estos problemas, ya sean de tipo moral, social o de lo que usted quiera, sería un signo de pereza, de indiferencia, de pobreza intelectual». Por otro lado, este desprecio también provoca otra opinión distinta en *Radio-Cinéma* que, como sabemos, es de pensamiento católico: «El problema del absoluto me atormenta. Desde esta óptica, me gustaría realizar una película religiosa sobre el tema de la santidad, por ejemplo. La vida de santa Teresa de Lisieux me fascina particularmente».

Veamos como H. G. se adhiere a Hitchcock: «Soy muy amigo de Alfred Hitchcock. Tenemos preocupaciones comunes. En el fondo, más que las cuestiones estéticas y los problemas metafísicos, me interesan las cuestiones de ética». Clouzot, que no admitirá un *flou* artístico, añade en la misma entrevista: «Lo que me gustaría que todo el mundo comprendiera es que acabo de realizar mi primera película con tendencias metafísicas». ¡Caramba! Una cosa común a estas dos entrevistas: «Me he dado cuenta de que los jóvenes avanzan mucho más que la gente de mi edad» (*Les lettres françaises*); y: «Soy muy consciente del hecho de que los jóvenes son quienes mejor han comprendido lo que he querido expresar en *Los espías*» (*Radio-Cinéma*).

El *leitmotiv* de Clouzot cuando está enfadado, es decir, cuando trabaja, es: «El cine, ¡maldita sea!, se aprende»; pero ¿ha aprendido él algo a lo largo de diez años? ¿Podemos decir que *Las diabólicas* fue mejor que *Le Corbeau* [1943] y *Los espías*, mejor que *Manon* [1947]?

Le dejaremos el privilegio de concluir al exquisito William Sivel, espiritual, alegre, inteligente, la revelación del libro de Cournot, ingeniero de sonido, poeta que, gracias a su buen humor y su aplomo, resulta ser el único en el plato de las películas de Clouzot que escapa al régimen del terror: «¡Ya está bien! —dice Sivel— ¡Se acabó el esclavismo de tres meses...! ¡Porque ahora el señor gana pasta...! ¡El señor da órdenes! ¡El señor se lo toma en serio! ¡Si lo hubieran visto en su primera película, hijos míos! Era: *El asesino vive en el 21* [L'assassin habite au 21, 1942]... ¡Llegó muerto de miedo! ¡Venga, pequeño Georges...!» (página 78).

(*Cahiers du cinéma*, n.º 77, diciembre de 1957)

La adaptación literaria en el cine

Oponer la fidelidad al texto y la fidelidad al espíritu me parece falsear los datos del problema de la adaptación, si es que lo hay.

No hay ninguna regla posible, cada caso es particular. Todos los golpes están permitidos excepto los bajos; en otras palabras, la traición del texto o del espíritu es tolerable si el cineasta sólo se interesa por una u otra y si ha conseguido hacer:

- a) lo mismo;
- b) lo mismo, pero mejor;
- c) otra cosa mejor.

Son inadmisibles la insipidez, el empequeñecimiento y «edulcorar» el producto.

Los adaptadores franceses más famosos son Jean Aurenche y Pierre Bost, cuyos trabajos cinematográficos siempre acaban siendo éxitos comerciales; su crimen consiste simplemente en transformar las novelas adaptadas en obras de teatro mediante el hábil juego de las situaciones «equivalentes», del fortalecimiento de la construcción dramática y de la simplificación abusiva. Me sorprende que ningún director de teatro haya pensado que podría hacer fortuna confiando a Aurenche y Bost la adaptación de cualquier espectáculo puesto en escena, obras extranjeras o francesas, novelas clásicas o modernas, cualquier cosa que se pueda expresar únicamente mediante el diálogo.

El cine es otra cosa: puesta en escena.

El único tipo de adaptación válida es la adaptación del director, es decir, la que se basa en la reconversión de ideas literarias en términos de puesta en escena.

La situación es algo diferente en América, donde los guionistas, adaptadores y dialoguistas no son novelistas frustrados sino intelectuales al servicio del espectáculo, es decir, duchos en una gimnasia del espíritu que les permite pensar en imágenes, visualmente. Al adaptar *Al este del Edén*, Aurenche y Bost habrían escrito dieciocho escenas, mientras que la película consta de seis o siete muy largas. Habrían perdido una cuarta parte de la película presentando a los personajes, mientras Kazan nos los impone en

plena acción. No le habrían dado la oportunidad a James Dean de bailar en medio de las judías porque es una escena a) muda, b) inútil.

La peor adaptación de Aurenche y Bost es la de *Le diable au corps* [1947]. Al principio de su novela, Radiguet explica el recuerdo que, poco antes de la guerra, le afectó más profundamente: la muerte de una loca en el tejado de una casa, su caída en una cristalera en medio de la aglomeración de curiosos mientras los bomberos intentan llegar a ella; Radiguet concluye: «SI insisto en este episodio es porque da a entender mejor que cualquier otro el extraño período de la guerra y cuánto me afectaba la poesía de las cosas, más que lo pintoresco».

En su adaptación, Aurenche y Bost sacrificarán continuamente la poesía por lo pintoresco; dividiendo el relato cronológico de Radiguet, nos impondrán, entre diversas vueltas atrás, un grotesco entierro, el de Marthe que, casi por puro vicio, ¡harán que coincida con el famoso 11 de noviembre del armisticio! La novela sufre, pues, una falsa mejoría, un embellecimiento tan escandaloso como las biografías truncadas de *Paris-Match*, por ejemplo, en las que, para «hacer bonito», el *rewriter* de turno se esforzará en hacer coincidir la muerte de cualquier genio con el nacimiento de otro que, veinte años más tarde, de un día para otro tendrá la revelación complementaria a la que orientó la carrera del primero, mientras pasea por una calle bordeada de castaños, precisamente la misma en la que Victor Hugo tuvo por primera vez la idea de emprender *La leyenda de los siglos*, en el momento preciso en que la bisabuela de Minout Drouet agonizaba viendo en la pared de su habitación al fantasma de Sócrates, que le decía «La música es lo único verdadero».

En la novela de Radiguet, cuando François se ha convertido en el amante de Marthe, la engaña una vez con una de sus amigas, una sueca, a la que ha invitado a merendar sin decirle que Marthe estaba ausente; sigue después un intento de violación por parte de François, y Radiguet concluye: «Sentía cuán censurable era mi conducta para la moral del momento, ya que, sin duda, éstas fueron las circunstancias que habían hecho que Svéa me pareciera tan preciosa. Si hubiera estado en otro sitio que no fuera la habitación de Marthe, ¿la habría deseado?».

Aurenche y Bost, al suprimir este episodio en su adaptación, simplifican el personaje de François «edulcorándolo»; suponiendo que las espectadoras de la película se identificaran con Marthe, sin duda sentirían una humillación ante esta escena a la que su simpatía por François-Gérard Philippe quizá no resistiría. Desde un cierto punto de vista, el suyo, Aurenche y Bost tienen razón: esta escena, en la película que escriben y que Claude Autant-Lara

filmará por medio de grandes efectos, no «quedaría bien». ¿Por qué no quedaría bien? Porque están transformando una novela de moral o, más exactamente, la novela de un moralista en una comedia ligera.

El libro está escrito en primera persona con un retroceso de algunos años: «Voy a exponerme a reproches. Pero ¿qué puedo hacer al respecto? ¿Es culpa mía que tuviera doce años y pocos meses antes de la declaración de la guerra?». Este retroceso, esta distancia, permiten a Radiguet asentar un juicio moral en hechos inmorales. Al suprimir el «yo» del narrador, Aurenche y Bost «objetivan» el relato y, más que adaptar una novela llamada *Le diable au corps*, llevan a la pantalla una recapitulación de las anécdotas y los sucesos que aparecen en esta novela. Radiguet y François eran una única persona. Aurenche y Bost matan fríamente a Radiguet, ocupan su lugar y accionan con sus manazas un títere irrisorio llamado François que se mantiene en pie mediante hilos. Novela de adolescente precoz, *Le diable au corps* se convierte, de alguna manera, en el relato de esta aventura contado por adultos, lo que habría sido si lo hubieran escrito los padres de François, la madre de Marthe, la portera o los vecinos-voyeurs... ¡y cotillas!

La mejor prueba de lo que he mencionado es que el público de la película se ríe bastante vilmente de los personajes cada vez que François miente a sus padres o a Marthe, mientras que es imposible reírse cuando se lee el libro.

Al leer a Balzac o a Stendhal, a veces nos sorprende el comportamiento imprevisto e imprevisible de un determinado personaje que de pronto se vuelve sublime, ensalzándose a una grandeza de espíritu que le hace parecer superior al narrador hasta el punto de que olvidamos que ha sido creado por Balzac o Stendhal. No corremos este riesgo cuando vemos las películas de Aurenche y Bost, que sólo pueden crear, en el mejor de los casos, a Bouvard y a Pécuchet (véase *La travesía de París* [La traversée de Paris, 1956]), pero, indudablemente, nunca a *madame* de Mortsauf ni a la Sanseverina.

En conclusión, el problema de la adaptación es un falso problema. No hay ninguna receta, ninguna fórmula mágica. Sólo cuenta el éxito de la película y este éxito va ligado exclusivamente a la personalidad del director. Si Jean Seberg no hubiera sido dirigida tan admirablemente por Otto Preminger en *Buenos días, tristeza* [Bonjour tristesse, 1958], si el mismo guión hubiera sido filmado sin cambiar ni una sola coma, con los mismos ángulos, por Jean Delannoy, con Annie Girardot o Anne Doat en el papel de Cécile, tendríamos derecho a escribir que la adaptación de *Buenos días, tristeza* es mala.

No hay, pues, ni buenas ni malas adaptaciones. Tampoco hay buenas o malas películas. Solamente hay autores de películas y su política, por las

circunstancias, irreprochable.

(*La revue des lettres modernes*, verano de 1958)

Carta contra el *cinéma-vérité*

Renuncio a enviarles un texto sobre el *cinéma-vérité*, ya que al copiar las doce páginas de notas que había escrito me he dado cuenta de que no era correcto. Se trataba de una polémica bastante mezquina. Todo se relacionaba con una defensa del cine tal y como yo lo hago, lo cual es absurdo porque mis películas, en general, han sido bien recibidas. Por otra parte, los argumentos contra el *cinéma vérité* serán expresados, sin duda alguna, por sus colaboradores en este número.

Mi idea era que las películas del *cinéma vérité* son muy útiles para la gente del espectáculo, los realizadores, los productores, los actores, pero no ofrecen ningún interés para el público; considero que las películas de este género se deberían proyectar gratuitamente. No es una broma y, además, las reacciones de los espectadores de *Chronique d'un été* [1961], dependiendo de si la proyección era gratuita o no, eran diametralmente opuestas. Dicho de otra forma, podemos hacer pagar a la gente para enseñarles una *mentira organizada*, pero no para enseñarles la *verdad desordenada*. También podríamos hablar de la *verdad desordenada*, pero necesitaríamos mucho tiempo. Dentro de este género, *Adieu Phillipine* [1962] es mi preferida.

La infidelidad o la mala memoria

Combat habrá sido el primer periódico de la prensa francesa en protestar contra la destitución de Henri Langlois.

Habiendo asistido al consejo de administración a lo largo del cual los «hombres nuevos» presentados por el señor comisario del gobierno André Holleaux suplantaron a Henri Langlois, creo poder pedirles permiso para disipar un malentendido.

Cada vez que se toma una decisión gubernamental que puede perjudicar al arte o a los artistas, se suele disculpar al Ministerio de Cultura diciendo: «Malraux se oponía, pero Debré ha podido más que él». O esta otra variante: «A pesar de sus esfuerzos, Malraux no lo ha podido evitar». O incluso a menudo: «Desgraciadamente, André Malraux es el hombre más traicionado de Francia».

Pues bien, en el caso de la Cinémathèque les puedo asegurar que la decisión de deshacerse de Henri Langlois no fue tomada *a pesar* suyo sino *por* él.

Cuando se abrió la sesión del consejo de administración el viernes por la mañana, todo estaba decidido. *Monsieur* André Holleaux, director del Centre National de la Cinématographie, rompió el fuego, con la ayuda de *monsieur* Pierre Moinot, en esta caza poco real^[36].

No había ningún equívoco posible. Antes de cada voto, *monsieur* Holleaux precisaba claramente dirigiéndose a los escépticos y los Indecisos: «Éste es el candidato que propone el ministro de Cultura, es decir, *monsieur* André Malraux»; y cada vez los representantes del Estado, que disponían de los «poderes» arrebatados días antes uno por uno en condiciones balzaquianas, obtenían la mayoría. No hace falta añadir que los miembros del consejo favorables a Henri Langlois abandonaron la sesión antes del voto final.

Desde que André Malraux llegó al poder, todas las decisiones que ha tomado con respecto al cine han sido nefastas, empezando por la primera: la destitución de Jacques Flaud, quien, tras estar al frente del Centre National de la Cinématographie durante siete años, se había ganado la simpatía de los productores, los realizadores, los financiadores y los artistas. Su sustitución por *monsieur* Fourné Cormeray fue un desastre al que siguieron muchos otros.

Con su pequeña silueta frenética aislada en su «fábrica de sueños» evacuada por los cineastas huelguistas, André Malraux debe saber que nuestra antimemoria no es mala y que no olvidaremos que dejó de lado a Henri Langlois del mismo modo en que ya había dejado de lado a Jacques Flaud, Pierre Boulez, Gaétan Picon, Rivette y su amigo Diderot.

(*Combat*, 12 de febrero de 1968)

Señor presidente

Yo me las había arreglado para poder venir a declarar como testigo el 8 de septiembre en el proceso de los vendedores y difusores de *La cause du peuple*. Tras retrasar hasta el 10 de septiembre mi viaje a Estados Unidos, no lo puedo volver a aplazar y por este motivo me dirijo a usted por escrito.

En las primeras semanas de junio supe por medio de la prensa que el periódico *La cause du peuple*, dirigido desde hacía poco por Jean-Paul Sartre, había sido embargado sistemáticamente incluso antes de que las autoridades tuvieran conocimiento de los textos que contenía. Igualmente supe que la policía detenía, arrestaba e inculpaba a los vendedores de estos periódicos e incluso a veces a sus lectores siempre que llevaran dos ejemplares en su bolsillo o en la bolsa del ciclomotor.

Había leído en *Le Monde* que un tribunal de justicia, creo que el de Rennes, se había opuesto durante algún tiempo antes de suspender la aparición de este periódico.

Todo esto demostraba que el ministro de Interior, para perseguir a un periódico, no dudaba en cometer acciones que deben calificarse como ilegales.

Nunca he llevado a cabo actividades políticas y tampoco soy más maoísta que pompidolista, puesto que soy incapaz de sentir nada por cualquier jefe de Estado.

Lo único que ocurre es que a mí me encantan los libros y los periódicos y soy muy partidario de la libertad de prensa y de la independencia de la justicia.

También resulta que he rodado una película titulada *Fahrenheit 451* que describe, y condena, una sociedad imaginaria en la que el poder quema sistemáticamente todos los libros; por tanto, he querido unir en ella mis ideas de cineasta con mis ideas de ciudadano francés.

Por este motivo, el 20 de junio decidí ejercer como vendedor público del periódico *La cause du peuple*. En la calle me encontré con otros vendedores, y entre ellos a Jean-Paul Sartre y a Simone de Beauvoir. El público se mostraba interesado, mi montón de periódicos desaparecía a ojos vista y, cuando un agente se presentó ante nosotros, tuve el placer de ofrecerle dos ejemplares de *La cause du peuple* que él sostuvo en sus manos, por lo que le podrían haber perseguido. Una foto tomada por un peatón confirma la

exactitud de esta escena. Tras obligarnos a dispersarnos, el agente pidió a Jean-Paul Sartre que le acompañara a la comisaría, a lo que el escritor no se negó. Naturalmente, yo seguí con mi tarea, al igual que Simone de Beauvoir, otros vendedores y algunos paseantes intrigados.

Si el agente de policía pidió a Jean-Paul Sartre que le siguiera y no a mí, fue claramente porque yo iba con una camisa blanca, un traje oscuro y una corbata, mientras que Sartre llevaba una cazadora de ante arrugada y gastada. Por tanto, a nivel de indumentaria (tal como se dice hoy en día) ya había una discriminación entre los difusores de *La cause du peuple*, puesto que quienes parecía que lo vendían para ganarse la vida estaban más expuestos a las persecuciones que aquellos que lo hacían por principio.

Lo que siguió vino a confirmar esta impresión, porque un transeúnte reconoció a Sartre y gritó: «¡No irá a detener a un Premio Nobel!». Entonces, vimos algo sorprendente: el agente soltaba el brazo de Jean-Paul Sartre, aceleraba el paso, nos adelantaba y se marchaba tan rápidamente que hubiéramos tenido que correr para atraparlo. Estaba claro que se aplicaba la ley del embudo y que la policía decidía sus interpelaciones no de cara al cliente sino de cara al vendedor.

Para acabar con este testimonio sólo puedo aconsejar a mis colegas vendedores de *La cause du peuple* que se vistan todos los días «de domingo» y que rechacen el Premio Nobel si algún día alguien se lo ofrece.

Éstos son, señor presidente, los hechos que habría expuesto ante la audiencia del 8 de septiembre.

(París, 8 de septiembre de 1970)

Carta abierta a Armand Jammot y a Guy Darbois («Les dossiers de l'écran»)

Distinguidos señores:

Tras ser programada tres veces desde hace un año y aplazada dos de ellas, mi película *Fahrenheit 451* se proyectará en «Les dossiers de l'écran» del miércoles 5 de julio.

Me pidieron que participara en el debate que tendrá lugar después de la proyección y yo había aceptado con la esperanza de que la discusión trataría el tema de la película, es decir, los libros prohibidos o quemados y la noción de libertad de expresión.

Al ser tan sólo el director de *Fahrenheit 451*, de producción inglesa, no puedo impedir que proyecten esta película, pero comprenderán que ya no deseo asistir a esta emisión. Después de leer el comunicado de prensa en el que ustedes justificaban, el domingo pasado, el programa de Janine Bazin y André Labarthe «Vive le cinéma», en el que participó el letrado Kiejman, he perdido incluso las ganas de preguntar en directo por qué ninguna emisión literaria ha mencionado la aparición de libros tan interesantes como *Les dossiers noirs de la police française* (Éditions du Seuil) o *L'affaire du bazooka* (Éditions de la Table Ronde). Sin embargo, considero que pasar por alto algunos libros Intencionadamente equivale a quemarlos: apuesto que la palabra «censura» ni siquiera se pronunciará durante el debate posterior a la proyección de *Fahrenheit 451* y que las verdaderas preguntas se eludirán. Está tan claro como que los que están al cargo de las instituciones todavía son bomberos pirómanos.

Como tendrán que encontrar a alguien que me reemplace en este debate, permítanme que les sugiera que inviten en mi lugar al letrado Kiejman, que es al mismo tiempo un especialista de los libros y de las películas, prohibidas o no.

Con esto se acaba, por tanto, mi contribución a «Les dossiers noirs de l'écran».

Les ruego acepten, señores, mis sentimientos más... (aquí incluía una palabra autocensurada).

(*Nouvel Observateur*, 3/9 de julio de 1972)

1979, año de la infancia asesinada

Si pensamos en los niños, los años setenta estarán señalados con una piedra negra y la historia no perdonará, espero, el humor siniestro que habrá declarado a 1979 como «Año de la infancia», cuando miles de niños han muerto de hambre o por malos tratos en África, Asia y en todas partes. Mientras los periodistas franceses se esfuerzan, angustiados, en saber qué ha podido hacer nuestro presidente de la República de cuatro o cinco placas de diamantes, las verdaderas preguntas siguen sin realizarse: 1) ¿Cuándo ha sabido el gobierno francés que un centenar de niños había sido exterminado en Bangui?; 2) ¿Qué habría hecho (o qué no habría hecho) si Amnistía Internacional no hubiera sacado a la luz el asunto?; 3) ¿Francia ha cogido a Bokassa porque ha matado a estos niños o sólo porque él se ha entregado?

Me imagino que tendría que escribir un texto más ligero, más específicamente orientado hacia el cine y la infancia, pero no estoy dispuesto a olvidar que todo está íntimamente relacionado: ¿no había niños entre los doscientos cincuenta espectadores de esta sala de cine de Irán cuyas puertas habían sido condenadas antes de prender fuego en él durante las primeras manifestaciones, en 1978? Evidentemente, no estoy recordando esto para defender el régimen del shah. Durante cinco años consecutivos decliné, como tantas otras personas, el honor de asistir al Festival del «cine y la infancia» que tenía lugar en Teherán, pero decir siempre que no a las proposiciones dudosas no basta para ahorrarse las vergüenzas: la de no protestar más vigorosamente cada vez, la de no poder impedir nada, la de pertenecer a la misma especie que los verdugos y, sin embargo, sentirse impotente. Además, sé que Francia tiene el lamentable récord europeo en cuanto al número de niños martirizados, puesto que nunca se utiliza la ley que reprime la «no asistencia a nadie que esté en peligro».

¿El cine y la infancia? A eso voy. Siempre me ha irritado ver a intelectuales interesados por una película protagonizada por niños que expresa, ante todo, «la crueldad de la infancia». La crueldad infantil es un tema literario magnífico, pero no existe. Y si existe no es más que un reflejo caricaturesco de la crueldad de los adultos. Un niño que haya recibido el cariño y la educación normales no siente ningún deseo de martirizar a otro niño o a un animal. No hay niños nazis, fanáticos, terroristas, fascistas, y como son niños son inocentes. Me da igual si hago sonreír a algunos de

ustedes. Al igual que los negros en el cine de Hollywood, los niños están muy mal representados en las películas en relación con su importancia en la vida cotidiana. Como crecí en el barrio de Pigalle de París durante la guerra, fui víctima de la crueldad de los adultos, nunca de la de otros niños, y el amor que siento por ellos me lleva a mostrarlos a menudo en mis películas, aun cuando el tema no les concierna directamente.

¡El cine y la infancia! Supongo que este boletín reunirá las rúbricas que nos vienen automáticamente a la mente: películas *para* niños, películas *con* niños, películas *con* niños destinadas a adultos, películas *con* niños destinadas a todos los públicos. Confieso que las películas de este último tipo son mis preferidas, porque las divisiones entre tal o cual categoría de espectadores son tan arbitrarias como las leyes de la ocupación alemana que clasificaban a los niños en J.1, J.2, J.3... No olvidemos que Victor Hugo, Alphonse Daudet, Alexandre Dumas, Jules Verne o Hector Malot escribían *para* los adultos y *para* los niños.

Para acabar, me gustaría hacer notar que la responsabilidad del cineasta es mayor cuando filma a niños, puesto que el público no puede evitar dar un sentido simbólico a todo lo que hace un niño. En cuanto vemos a un niño en particular haciendo algo en la pantalla, miramos atrás, hacia nuestra propia infancia, y nos parece que lo que hace este niño lo están haciendo todos los niños. Por este motivo, me choca que un cineasta crea poder implicar a un niño en un asesinato, por ejemplo, o en una intriga policíaca. Una película con niños se puede limitar a mostrar acontecimientos sencillos, puesto que el drama infantil nace del día a día. Lo más importante es no utilizar al niño como a un actor a quien se le da un texto, sino como un colaborador a quien se le pide que aporte la vida, la plausibilidad, la fantasía.

Resumiendo, contrariamente a lo que leo a veces, aquí o allá, no se trata de rodar con niños para entenderlos mejor, sino de filmar a niños porque se les quiere.

*(Bulletin de la Fédération Internationale
des Ciné-Clubs, 1979)*

El hombre más afortunado del mundo

Soy el hombre más afortunado del mundo y les diré por qué: caminando por la calle veo a una mujer, no muy alta pero bien proporcionada, muy morena, bien arreglada, que lleva una falda oscura con grandes pliegues que se mueven al ritmo de su paso, más bien rápido: sin duda lleva las medias, oscuras, bien ajustadas, puesto que se ven impecablemente tirantes; no está sonriente, camina por la calle sin pretender que la miren, como si fuera inconsciente de lo que representa: una buena imagen carnal de la mujer, una imagen física, más que una imagen *sexy*, una imagen sexual. Un hombre que se cruza con ella por la acera no se ha equivocado: veo cómo se gira para mirarla, da media vuelta y le pisa los talones. Yo observo la escena. Ahora el hombre ya la ha alcanzado, camina a su lado y le murmura algo, seguro que alguna trivialidad de las típicas: si quiere tomar una copa, etc. Como siempre, la chica vuelve la cabeza, acelera el paso, atraviesa la calle y desaparece en la próxima esquina mientras el hombre va a probar suerte en otro lugar.

En este momento me subo a un taxi y empiezo a pensar en esta escena tan cotidiana no sólo en París sino en todas las grandes ciudades. Instintivamente, me solidarizo con la mujer, en contra del hombre, y modifico la escena de acuerdo con mis pensamientos del momento; me digo a mí mismo que sería formidable que, por una vez, al final de una escena de este género, la humillación cambiara de bando. Tomo notas en una hoja de mi agenda y, cuatro meses más tarde, me encuentro en una calle de detrás del Trocadero con una cámara, un equipo técnico de veinticinco personas y dos actores que yo he escogido, un hombre rubio y bastante alto, más bien guapo y fuerte, y una mujer que, como habrán adivinado, es morena, está bien proporcionada y lleva una falda con grandes pliegues. Y yo estoy allí, en pleno ejercicio de mi profesión, que no permitiré que nadie diga que es inútil o poco interesante, dirigiendo la escena. Le pido al actor rubio que ande, se cruce con la mujer morena, se gire para mirarla, dé media vuelta, se ponga a su lado y le hable al oído. No he escrito las frases que ha de decir este hombre, porque no se oirán en la escena, sólo se deducirán. Ahora, los dos actores se acercan a la cámara que les precedía en *travelling* hacia atrás y la actriz rubia coge bruscamente por el cuello del abrigo al tipo que la sigue para evitar que huya y, sin tener en cuenta lo que puedan pensar los peatones, increpa al hombre con frases que he ido pensando durante cuatro meses antes de redactarlas y dárselas a la

actriz ayer por la noche: «¿Quién es usted? ¿Quién se ha creído que es? ¿Qué se ha pensado? ¿Qué espera? ¿Qué le dicen normalmente las mujeres? ¿Se le echan todas a sus brazos? ¿Adónde se las lleva? Seguro que se considera un Don Juan, un hombre Irresistible, ¿no? ¿Se cree tan especial en el amor? ¿Se ha mirado alguna vez al espejo, una sola vez? ¡Pues mire, obsérvese, obsérvese bien!».

La mujer obliga a su perseguidor a mirarse en el cristal de una tienda; atemorizado por el tono colérico de la mujer, el hombre sólo piensa en huir; logra soltarse y abrirse paso entre la multitud de curiosos que empezaba a formarse. La mujer también emprende la marcha, más lentamente. *Cut*. La escena es válida.

Ésta es la razón por la que soy el hombre más feliz del mundo; realizo mis sueños y me pagan por ello, soy director de cine.

Hacer una película es mejorar la vida, arreglarla a nuestro modo, es prolongar los juegos de la Infancia, construir un objeto que es a la vez un juguete inédito y un jarrón en el que colocaremos, como si fuera un ramo de flores, las ideas que tenemos actualmente o de forma permanente. Nuestra mejor película es quizá aquella en la que logramos expresar al mismo tiempo, voluntariamente o no, nuestras ideas sobre la vida y sobre el cine.

¿Qué esperamos cuando se rueda una película?

Yo me solidarizo completamente con Jean Renoir cuando declara: «Resumiendo, se trata de aportar nuestra pequeña contribución al arte de nuestra época». Dirigir una película consiste en tomar decisiones de la mañana a la noche, *antes* del rodaje, *durante* el rodaje y *después* del rodaje. Cuantas más decisiones se tomen durante el proceso de la creación (es decir, desde la redacción del *script* hasta el trabajo que se lleva a cabo sobre la mesa de montaje), la película presentará un aspecto más controlado y personal.

A menudo se discute a propósito de lo que debe ser el contenido de una película, si se debe limitar a proporcionar diversión o si debe informar al público sobre los grandes problemas sociales del momento, y yo huyo de estos debates como de la peste. Considero que todas las individualidades se deben expresar y que todas las películas son útiles, ya sean formalistas o realistas, barrocas o comprometidas, trágicas o ligeras, modernas o anticuadas, en color o en blanco y negro, en 35 milímetros o en súper-8, con estrellas o con desconocidos, ambiciosas o modestas... Únicamente Importa el resultado, es decir, el bien que el director se hace a sí mismo y el bien que hace a los demás.

Hace cincuenta años, un autor dramático decía: «Todos los géneros están permitidos, excepto el molesto». Yo aceptaría con gusto esta definición si pudiéramos ponernos de acuerdo sobre lo que es molesto, lo cual es imposible.

El peligro que corremos cuando en una entrevista hemos de definir nuestro trabajo consiste en hacer declaraciones perentorias y definitivas que todavía son peores que las justificaciones. Si decimos que «El cine es esto o aquello y solamente esto o aquello», se sobrentiende socarronamente que somos unos tipos formidables y que todos los demás son tontos. Estamos amenazados por nuestra propia intolerancia, nuestra envidia, nuestro rechazo de los demás, y creo que debemos luchar contra esta tendencia que está en nosotros. Si la crítica no nos ha tratado bien, le declaramos la guerra afirmando que no tiene ni idea. Si la crítica nos ha elogiado, ¡igualmente la culpamos porque creemos que no debería ser tan indulgente con los demás!

Cuando yo debuté en el cine en 1954 al convertirme en ayudante de Roberto Rossellini, éste estaba considerado como un cineasta «acabado». Las críticas del mundo entero arrastraban por los suelos las películas que rodaba con su mujer, Ingrid Bergman. Lógicamente, a Rossellini le entristecía esa situación, pero yo recuerdo que un día me dijo: «Al menos tengo un consuelo, que desde hace tres años no he vuelto a ver en la cara de los otros cineastas italianos el espantoso rictus de envidia que mostraban tras el éxito de *Roma, ciudad abierta* o *Paisa* [1946] y aún más cuando Ingrid entró en mi vida».

No he olvidado estas palabras, pero en aquel momento no sentía que fueran ciertas. Cuando eres un chiflado del cine, quieres en bloque a todos los que constituyen esta familia de la que tanto te gustaría formar parte, ¡sin que te pase por la cabeza que pueda tratarse de la familia de Orestes y Agamenón!

La envidia profesional me parece detestable. Para no ser odiosa, la envidia debería llegar al extremo del homicidio; si son ustedes unos cineastas amargados y el éxito de Mike Nichols, su talento, su juventud y su fortuna les molestan, entonces deberían coger un fusil y matarle, eliminarlo físicamente. Si no tienen el valor para hacerlo, su envidia es lamentable, sórdida, los convierte en unos miserables y sólo tienen una solución: aceptar la existencia de Mike Nichols, su colega.

Me gusta que las mujeres sean celosas, en todos los sentidos: celosas en el amor y en la belleza, puesto que ser una mujer ya es un oficio del que Dios es el único dueño. En cuanto a los artistas, si tenemos la suerte de practicar un arte y de vivir de esto, no nos deberíamos ver como competidores o rivales sino sencillamente como otros artistas. Aceptemos las diferencias entre

nosotros. Cada uno de nosotros sólo realiza una parte de su sueño que, sin embargo, era más o menos bonito, más o menos accesible. Aprendamos a detectar y a admirar los puntos fuertes; no debemos decir mientras encogemos los hombros «¿Orson Welles? ¡Bah!, sus películas no proporcionan dinero» sino «Orson Welles es el único cineasta cuya sucesión de las imágenes en la pantalla da una impresión musical». Los cineastas tienen manías, trucos o prejuicios que les son propios y les ayudan a trabajar. Se les puede considerar como su estilo o sus secretos de fabricación, pero deben ser respetados y no cuestionados.

Robert Bresson no quiere filmar a actores profesionales en sus películas; tiene razón, *en su opinión*. Alfred Hitchcock se niega a rodar *westerns* o películas de época; tiene razón, *en su opinión*. Jean-Luc Godard no quiere rodar más películas producidas por y para una sociedad que desearía ver destruida; tiene razón, *en su opinión*. Ingmar Bergman no quiere rodar películas fuera de su país, Suecia; tiene razón, *en su opinión*. Luis Buñuel no quiere poner más música en sus películas; tiene razón, *en su opinión*. Roberto Rossellini ya sólo quiere rodar películas educativas; tiene razón, *en su opinión*. Howard Hawks siempre quiere situar la cámara «a la altura del ojo humano»; tiene razón, *en su opinión*.

Estos cineastas se encuentran entre los más grandes del mundo: Griffith, Lubitsch, Murnau, Dreyer, Mizoguchi, Eisenstein, Stroheim. Son huérfanos porque sus padres están muertos, pero todavía tienen hermanos, afortunados o desafortunados, en actividad o en paro, hermanos que son a la vez sus colegas: Renoir, Ford, Lang, Kurosawa, Sternberg, Walsh, Vidor y otros, cada vez más escasos, que tuvieron el privilegio de empezar su carrera con el cine mudo y de convertirse en maestros del cine sonoro.

Todos son grandes cineastas, porque las películas que ruedan se parecen a ellos, porque expresan al mismo tiempo sus ideas sobre la vida y su idea del cine, y porque estas ideas son consistentes y están presentadas consistentemente.

Usted me pregunta, apreciado *monsieur* Esquire: «¿Qué consejos daría a los futuros cineastas?». Yo no creo que podamos dar consejos a quienquiera que esté dispuesto a practicar un oficio artístico, pero puedo intentar extraer algunas reglas que tienen valor para mí y solamente para mí.

¿El público? No debemos pedirle su opinión, sólo su dinero para poder continuar con nuestro trabajo. No hagamos declaraciones de amor al público;

el realizador de una película en rodaje es su primer espectador: si él cree que la escena es buena, el público también debe creerlo. Sin embargo, cuando fracasamos, debemos evitar declarar: «Mi película será entendida dentro de diez años». O, a propósito de un antiguo fracaso, no debemos decir: «Hoy mi película tendría éxito». Es una ilusión, una falta de lucidez y es preferible mirar adelante, intentar hacer progresos.

¿Progresos? Un cuento chino. Debemos intentar hacer progresos, pero es bueno saber que serán irrisorios en comparación con la riqueza que hay en nosotros y que se manifiesta desde el primer rollo de película impresionada: todo Buñuel se encuentra en *Un perro andaluz*, todo Welles en *Ciudadano Kane*, todo Godard en *Al final de la escapada*, todo Hitchcock en *El enemigo de las rubias* [The Lodger, 1926],

¿Las dudas? Debemos dudar de nuestro talento, pero no de nuestra inspiración. No podemos decir: «Dios mío, es espantoso, mientras montones de niños se mueren de hambre en Biafra, yo estoy rodando una comedia musical sobre el adulterio», sino tener 290 presente que, en el momento en que hemos decidido rodar esta comedia musical sobre el adulterio, estábamos en un tal estado de exaltación que habríamos preferido morir que renunciar a nuestro proyecto.

¿A quién culpar? En caso de que tengamos dificultades, no debemos culpar nunca a los demás. Si la escena está mal escrita, no hemos de culpar al dialoguista, porque un director debe ser capaz de coger una hoja de papel y escribir lo que siente; si la escena está mal interpretada, no es culpa de los actores sino nuestra, porque deberíamos haber conducido la escena de otro modo o haber escogido mejor a los actores. Si el montaje es defectuoso, ocurre lo mismo, ya que el montador es sólo un ejecutor, espera soluciones imaginativas.

Después —es inútil poner más ejemplos— ocurre lo mismo con la crítica y el público. El director no puede esperar ni exigir de nadie que no sea él la misma pasión, el mismo interés por la película. Para nosotros, es el resultado de un año de preocupaciones y pensamientos, pero para el equipo de trabajadores que nos rodea y que forma parte de la industria cinematográfica es uno de los tres mil filmes producidos en el mundo este año.

¿La crítica? Debemos dejar que haga su trabajo. Atacar a la crítica cuando nos pone por los suelos es infantil, porque deberíamos impugnarla igualmente cuando nos dé su aprobación. Para el artista que recibe críticas demasiado severas hay un consuelo psicológico que no es despreciable: la reputación que se establece un poco más tarde, misteriosamente, no *contra* la

crítica sino *fuera* de ella, y creo que sólidamente. Por ejemplo, si consideramos las películas de Orson Welles una por una, nos daremos cuenta de que todas han sido duramente criticadas; sin embargo, si pedimos la opinión a cualquier aficionado del cine del mundo, nos dirá que Orson Welles es un gran cineasta. Nuestras películas no son científicas, el recibimiento que les reserva el público no es científico, la parte de talento y de suerte no es científica, ¿por qué tendría que ser científica la crítica? Evidentemente, tengo una buena razón para defender a los críticos: ¡he ejercido este oficio desde 1953 hasta 1957!

El último consejo que daría es, sin duda, el más importante: se deben rechazar todos los consejos.

No tengo ni idea de cuál será el futuro del cine y su evolución. Cuando los periodistas me interrogan, a menudo me dicen para complacerme: «Usted y sus amigos han cambiado el cine; hoy en día, el público ya no va al cine para ver a tal o cual estrella sino para ver una película de Bergman, de Fellini, de Buñuel, de Godard, de Resnais o de Truffaut». En realidad, este comentario me provoca más inquietud que orgullo. A mí me gustaba mucho el cine cuando tenía doce años, en el momento de la Liberación de Francia, cuando todas las películas americanas aparecieron en las pantallas de París. Escogía las películas mirando las fotos en la entrada del cine. Y, más tarde, no sé por qué razón, empecé a apuntarme en una libreta el nombre del director cada vez que salía de ver una película que me había gustado; pero este cine era popular, todas las personas de la sala disponíamos de los mismos elementos para seguir la acción y entenderla. Cuando el 6 de julio de 1946 vi en el cine Marbeuf *Ciudadano Kane*, sentí que iba a ser mi película preferida y que nunca olvidaría el nombre de Orson Welles. Sin embargo, desde hace diez años, cada vez que ruedo una película, lo hago con la esperanza de suscitar la curiosidad de los paseantes que escogen las películas mirando las fotos de la entrada sin preocuparse por el nombre del director.

En la actualidad —me refiero a la situación en Francia—, los paseantes no entran fácilmente en los cines, se hartan de ver imágenes a domicilio y, cuando voy al cine, sólo veo en la sala filas casi vacías: en las butacas ocupadas veo a caras conocidas, asiduos de la Cinémathèque, estudiantes de cine, algunos colegas directores, algunas *script-girls* fanáticas y sobre todo muchos ayudantes de directores, cursillistas y actores.

Sé que se ha descrito a Hollywood como una ciudad de panaderos en la que sólo se elabora pan, pero ¿qué sucederá cuando el pan ya sólo lo consuman los propios panaderos?

Cuando me vienen a la mente ideas pesimistas de este tipo, me tranquilizo recordando la última secuencia de una película de Ingmar Bergman que se titula *Los comulgantes* [Nattvardsgasterna, 1962], Al final de esta película, un sacerdote que prácticamente ha perdido la fe aparece celebrando misa en su iglesia, completamente vacía. El filme acaba así, y yo interpreto esta escena de otro modo; me digo: «Sí, Bergman nos quiere decir que los espectadores del mundo entero están perdiendo su afición al cine, pero que él cree que de todos modos debemos continuar haciendo películas, a pesar de que tengamos nuestras dudas y de que no haya nadie en las salas». Yo he interpretado así esta escena, pero no sé si ésta era la idea de Bergman. En todo caso, me ha interesado ver en este final una parábola sobre la crisis del cine en el mundo.

(*Esquire*, 1969)



FRANÇOIS TRUFFAUT (París, 6 de febrero de 1932 - 21 de octubre de 1984), uno de los máximos exponentes de la Nouvelle Vague francesa, dirigió películas hoy en día tan famosas como *Los cuatrocientos golpes*, *Fahrenheit 451*, *El pequeño salvaje*, *La noche americana* o *La mujer de al lado*.

Notas

[1] En 1971, la célebre antigua crítica del *New Yorker*. Pauline Kael. publicó el libro *Raising Kane*, en el que sostiene la tesis según la cual Herman J. Mankiewicz es el único autor del guión de *Ciudadano Kane* (Boston. Little Brown and Company). <<

[2] Quien esté interesado en la actividad de Orson Welles antes de *Ciudadano Kane* debe leer *The Theatre of Orson Welles* de Richard France (Nueva Jersey. Lewisburg Bucknell University Press, 1977). <<

[3] Léase la interesante biografía de Herman J. Mankiewicz: Richard Meryman, *Mank. The Wit, World and Lile of Herman Mankiewicz*. Nueva York, William Morrow and Company, Inc., 1978. <<

[4] Hoy en día no hay duda de que Welles siempre ha sido un cinéfilo y podemos recordar aquí su «Palmares des Dix meilleurs films du monde» [lista de las diez mejores películas del mundo] publicado en *Sight and Sound* (7-9-1952): *Luces de la ciudad*, *Intolerancia* [Intolerance, 1916], *El pan y el perdón* [la femme du boulanger, 1938], *La diligencia* [Stagecoach, 1939], *Avaricia* [Greed, 1923], *El acorazado Potemkin* [Bronenosetz Potemkin, 1925], *La gran ilusión* y *El pan nuestro de cada día* [Our Daily Bread, 1934]. <<

[5] *Ciudadano Kane*. Banda sonora original de la película. Dos volúmenes. Una producción de George Garabedian. Un producto de Mark 56 Records. Anaheim. California. <<

[6] En su libro *Orson Welles*. Maurice Bessy revela que el doctor Bernstein, que se ocupó de la educación de Orson tras la muerte de su madre, había estado «locamente enamorado de ésta». <<

[7] El excelente libro de Joseph MacBride *Orson Welles* nos revela algo sorprendente y apasionante. Durante múltiples ensayos previos con sus actores. Orson había grabado todo el diálogo de la película con la intención de rodarla toda en *playback*. Una vez empezado el rodaje, debió renunciar a esta idea porque presentaba demasiadas dificultades técnicas para los actores. <<

[8] Legendario fue el Xanadu donde Kubla Khan estableció / su majestuosa bóveda: / en la que diez millas de tierra fértil fueron rodeadas / con muros y torres. (*N. de la t.*) <<

[9] La Comédie-Française presenta la nueva obra de teatro de Audiberti *La fourmi dans le corps*. Con este motivo, François Truffaut declara su admiración por el autor de *Le Mal court*. <<

[10] Editada por Akal. <<

[11] Alegres y contentos, / íbamos a Longchamp. / Relajaaaaados... (*N. de la t.*) <<

[12] Antigo compañero del colegio. El nombre viene del internado Labadens que aparece en *Le crime de la rue de Lourcine*, de Labiche. <<

[13] Texto escrito con motivo de un acto organizado en Nápoles en honor al cine francés, en el que se rindió homenaje a grandes actores. <<

[14] Tiene pupa. León / a lo mejor la palma, León. (*N. de la t.*) <<

[15] Marcelle / He lavado los platos / He sacado la basura / Marcelle / He puesto sal / A los fideos / ¿Prefieres tallarines con mantequilla? / Personalmente, yo prefiero a tu hermana. (*N. de la t.*) <<

[16] Ella era de las Antibes / Está más cerca que el Caribe / Y a pesar de sus ojos ardientes / No me dejó tranquilo / Saber que era antibesa / ¡Porque yo estoy más bien a favor...! (*N. de la t.*) <<

[17] Me he inventado este nombre por necesidades de la historia. <<

[18] De hecho, el *realismo psicológico* surgió paralelamente al *realismo poético* con el tándem Spaak-Feyder. Un día se tendrá que iniciar una última reivindicación a Feyder, antes de que éste caiga definitivamente en el olvido.
<<

[19] Aurenche y Bost nunca han dicho que sean «fieles». Lo han dicho los críticos. <<

[20] *La symphonie pastorale*. Personajes añadidos en la película: Piette, prometida de Jacques, y Casteran, padre de Piette. Personajes suprimidos: tres hijos del pastor. En la película, no se menciona lo que le sucede a Jacques tras la muerte de Gertrude. En el libro, Jacques abraza el estado religioso.«Operación *Symphonie pastorale*»: 1. El mismo Gide estribe una adaptación de su libro; 2. Esta adaptación es considerada «irrodable»; 3. Jean Aurenche y Jean Delannoy escriben otra adaptación; 4. Gide la rechaza; 5. La entrada de Pierre Bost en el equipo reconcilia a todo el mundo. <<

[21] *Le diable au corps*. En la radio, durante una emisión de André Parinaud dedicada a Radiguet, Claude Autant-Lara declaró en resumidas cuentas: «Lo que me ha llevado a hacer una película de *Le diable au corps* es que vi que era una novela en contra de la guerra». En la misma emisión, Francis Poulenc, amigo de Radiguet, dijo que no había reconocido nada del libro al ver la película. <<

[22] *Le blé en herbe*. La novela de Colette había sido adaptada en 1946. Claude Autant-Lara acusó a Roger Leenhardt de haber plagiado *Le blé en herbe* de Colette con *Les dernières vacances*. Maurice Garçon, encargado del arbitraje, no dio la razón a Claude Autant-Lara. Con Aurenche y Bost, la historia imaginada por Colette se enriqueció con un nuevo personaje, el de Dick, una lesbiana que vivía con la «Dama blanca». Este personaje fue suprimido pocas semanas antes del rodaje por *madame* Ghislaine Auboin, que «revisó» la adaptación junto con Claude Autant-Lara. <<

[23] Jean Aurenche (que había firmado la puesta en escena del *Diario de un cura de campaña*) contestó a un posible productor que se sorprendió de ver cómo desaparecía en la adaptación el personaje del doctor Delbende: «Quizás dentro de diez años un guionista pueda conservar un personaje que muera a mitad de la película, pero yo no me veo capaz». Tres años después, Robert Bresson conservaba el doctor Delbende y le dejaba morir a media película. <<

[24] Un extracto de los diálogos que escribieron Aurenche y Bost para *Juana de Arco* fue publicado en la *Revue du Cinéma* n.º 8, página 9. <<

[25] A los personajes de Aurenche y Bost les gusta hablar utilizando máximas. Algunos ejemplos son:

La symphonie pastorale: «¡Ah! Niños como éstos no tendrían que nacer». — «No todo el mundo tiene la suerte de ser ciego.» — «Una lisiada es alguien que finge ser como todo el mundo».

Le diable au corps (Un soldado ha perdido una pierna): «Quizá sea el último herido». — «Le hace la pierna muy bonita».

Juegos prohibidos: Francis: «¿Qué quiere decir ‘empezar la casa por el tejado’? — Berthe: Es lo que estamos haciendo (están haciendo el amor). — Francis: No sabía que esto se llamara así».

<<

[26] Jean Aurenche formaba parte del equipo de *Les dames du bois de Boulogne*, pero tuvo que dejar a Bresson por incompatibilidad de inspiración.
<<

[27] «El gusto está compuesto de mil disgustos». (Paul Valéry) <<

[28] Los guionistas son unos «camelistas». Introducen en los diálogos de las películas las frases definitivas de las novelas que nunca tendrán el valor de escribir. Si la película es mala, el guionista se defiende diciendo que ya no queda nada de su trabajo. Si es buena, se queja de que el prestigio sólo recae sobre la figura del director. Jean Ferry reprocha a los críticos el hecho de juzgarlo por diálogos indispensables como *Bonjour Paris, bonjour l'amour*, pero cuando escribe intencionadamente para un director de calidad, dice, por ejemplo: «Cree que soy virgen y en la vida civil es profesor de psicología» (*Manon*). <<

[29] Las cifras que menciona Truffaut se refieren a francos antiguos. <<

[30] Actualmente, el sueño de cualquier mal director del cine francés es tener como guionistas-dialoguistas a Jean Aurenche y a Pierre Bost, método casi seguro de éxito comercial, mientras que el sueño de algunos buenos directores franceses es triunfar sin la ayuda de Aurenche y Bost. (Es el drama de René Clément. Jean Delannoy y Claude Autant-Lara). <<

[31] La película de equipo: un buen guión bien aprovechado, bien interpretado, etc., sólo puede conllevar éxitos efímeros, películas que dan el pego cuando salen pero que se vuelven rigurosamente «invisibles» diez años más tarde (véanse *Les visiteurs du soir* [1942], *Breve encuentro* [Brief Encounter, 1946], *Cuatro pasos por las nubes* [Quattro passi fra le nuvole, 1942]. *Días sin huella* [The Lost Weekend, 1945], etc.). La película de director no apunta a la perfección; es menos homogénea pero más viva; es más bonita de ver (*La regla del juego*, *Catatante*. *Encadenados*. *L'amore* [1948]. *Le paisir* [1952], etc.). La película de guionista apunta a una falsa perfección, mientras que la película de director siempre sacrifica algo; la psicología (Renoir), la verosimilitud (Hitchcock), la comodidad (Ophuls), los detalles (Rossellini), la lógica (Austruc), etc. Siempre se dice: «Renoir es desigual»; desde luego, y eso es lo que le da fuerza. <<

[32] Sólo me he encontrado con H. G. Clouzot una vez. Fue durante la semana del estreno de la primera película de Vadim. Clouzot me dijo: «He leído su artículo sobre Brigitte Bardot y no estoy de acuerdo con usted. Creo que hay más calidad de dirección en *La pequeña B.B.* [La mariée est trop belle, 1956] que en *Y Dios creó a la mujer*». Luego me dijo: «He hecho que me proyecten *The Big Knife* [1955]. Dios mío, qué mal interpretada, es algo exagerado, ¿no?». <<

[33] «Desde luego, a nosotros también nos sucede en Italia esto de encapricharnos de algunos de sus rasgos únicamente pintorescos o que, de todas formas, no les son básicos: por ejemplo, las películas de Clouzot (que usted me permitirá clasificar entre las más feas y estúpidas de su cine)». (Elio Vittorini en *France-Observateur*). <<

[34] Al igual que Hitchcock, Clouzot diseña sus películas, plano por plano, pero a la hora de rodar se ve obligado a renunciar porque ¡sólo diseña planos imposibles de filmar! Por otro lado, la estética creada por los planos diseñados tiene como mérito esencial dotar a la película de algo sistemático, riguroso y, a veces, incluso onírico. Este estilo, este método, son rigurosamente incompatibles con la búsqueda maniática de realismo exterior de Clouzot. Para ser más claro: ¡no se puede diseñar una película plano por plano y, a la vez, en el rodaje, esparcir mugre artificial por las paredes! Otro prejuicio de Clouzot es creer que un plano es más angustioso si se emplean sombras aquí y allá. ¡*Extraños en un tren* nos oprime en plena luz como el presidio, como Kafka! Sin embargo. *Los espías*, todo hay que decirlo, está a veinticinco años de retraso con respecto a Hitchcock ya que ¡mita, sin igualarla, a *Alarma en el expreso* y a su enfermera inquietante! (1938). <<

[35] Clouzot desprecia también al público cuando tija en la entrada de unas salas medio llenas el letrero «Completo» o cuando declara: «Este Sputnik es un fastidio: los periódicos no hablan de otra cosa. El estreno de *Los espías* pasará desapercibido». <<

[36] *Monsieur* Pierre Moinot es el autor de una novela titulada *La chasse royale* (Gallimard). <<