



Dos instantes junto a René Clément

JUAN
CARLOS
GONZÁLEZ
A.

En marzo de 2013 se conmemoró el centenario del nacimiento de uno de los directores franceses más célebres de la posguerra, injustamente olvidado por las generaciones de cineastas que surgieron después. Acá lo recordamos en dos momentos particularmente significativos de su carrera.

I

¿Cómo explicar las sensaciones que una imagen despierta? ¿Cómo entender su significado, su enorme capacidad de conmoción? En ocasiones parece que el cine estuviera hecho *ex profeso* para sacudirnos, para darnos un golpe emocional, visceral, antes que sensorial. Algo por dentro se conmueve frente a lo que vemos, borrando de un golpe la frontera entre la ficción y lo que sabemos real.

Ahora estamos frente a una nueva película y sus imágenes reflejan dolor y miedo. Es imposible no conmoverse frente a esos padres que, buscando refugiarse del fuego que los aviones alemanes disparan sin compasión sobre los campos franceses, son acerbados al lado de su pequeña hija de cuatro o cinco años, que aún no entiende que, en este preciso instante, ha quedado huérfana y sin siquiera el consuelo de su perro, que también ha sucumbido frente a las mismas balas. Estamos en 1940, en la Segunda Guerra Mundial y el cuento que René Clément nos está narrando en *Juegos prohibidos* (*Jeux interdits*, 1952) apenas acaba de empezar. Lo que parecía una fábula infantil, con sus créditos iniciales escritos en las hojas de un libro, se ha convertido en una pesadilla real y temida. La sencillez y rapidez de la escena que acabo de describir amplifica su tono documental y la hace más perturbadora todavía. El director ha escenificado el hecho con la sobriedad y

la discreción que implica el mirar la muerte con ojos compasivos, con los ojos de quien se resiste a creer que algo así pueda pasar.

Ahora seguiremos a la pequeña Paulette (interpretada por Brigitte Fossey), que huye apenas acompañada por el cadáver de su perro y los recuerdos confusos de aquella tragedia que acaba de vivir. Hay una inexplicable fortaleza en sus actos, una curiosa resolución que le impide quedarse inmóvil, reflexionar sobre lo que ha pasado o siquiera mostrarse triste. Refería Truffaut, a propósito de su película *La piel dura* (*L'argent de poche*, 1976), que “El niño inventa la vida, se golpea, pero desarrolla al mismo tiempo todas las facultades de resistencia”.¹ Algo así le ocurre a Paulette, frágil pero a la vez decidida a seguir hacia adelante. Un niño algo mayor, Michel (Georges Poujouly), la encuentra en el bosque y se la lleva a su casa. Es gente del campo la que ahora la acoge, pero Paulette ya no es la misma que hasta hace unas horas jugaba con sus muñecas y compartía con sus padres. El impacto ha sido definitivo. Ahora esta niña está marcada por la muerte. El mundo de los vivos parece no interesarle.

Con todo lo lúgubre que suene, la verdad es que no estamos ante un relato macabro. Paulette no tiene una conciencia muy clara de qué es la muerte y enfoca todo lo que ocurre a su alrededor

como un juego. Lo que empieza como un intento para darle sepultura a su perro, rodeándolo de otros animales para que no se sienta solo, se convierte en un proyecto inusual: la conformación de un cementerio —secreto y privado— de animales en la parte interna de un molino, donde cada tumba es adornada con una cruz robada del panteón local. Los niños se las ingenian para hacerse a las cruces —que, según Michel, representan a Dios— y nada va a impedir que las consigan. No entendemos bien por qué lo hacen y el director respeta la impenetrabilidad de los motivos infantiles, que vistos desde el exterior pueden por momentos parecer siniestros. La película abre una brecha generacional entre los padres —vistos desde esta perspectiva como toscos e insensibles— y los niños, que toman su labor con toda seriedad, una empresa que prefieren dejar en secreto, ante la amenaza de unos adultos que no van a saber entender el sentido de sus actos.

La narración avanza a medio camino entre el relato costumbrista, con visos cómicos, y la descripción de la actividad oculta de los niños. No hay ningún sentido profanatorio o blasfemo en lo que ellos hacen. El acento prohibido se lo

ponemos nosotros como espectadores. Somos nosotros los que vemos lo extraño de su tarea y la desesperanza de su situación. Para los niños es, lo repito, un juego. Uno en el que Paulette afronta la muerte como algo ambiguo, que la ha dejado sola, pero que a la vez la atrae. Cuando va al cementerio del pueblo, la vemos feliz entre las tumbas mirando las cruces más altas, más brillantes, más ornadas. Cuando al ir a misa se distrae haciendo lo mismo y cuando George, el hermano mayor de Michel, fallece en casa, ella comprende que alrededor de la muerte hay una solemnidad que aumenta su fascinación. Las oraciones, las ceremonias, los ritos funerarios, todo le parece natural, elementos propios de una infancia ya rota por la violencia. La película está llena de símbolos religiosos y mortuorios, en los que prima el recuerdo de los que ya se fueron. Es tan evidente lo cercano que está el filme a la muerte, que la absurda pelea entre los dos campesinos rivales —el padre adoptivo de Paulette y su vecino— tiene lugar... en una fosa abierta en el cementerio. Sin embargo, el sentido religioso del filme está vacío, sin significado distinto a la no pretendida parodia y al placer estético que los niños sienten y a la curiosidad que les genera el hecho de morir.

Esta predilección por la muerte refleja también el trauma mental que Paulette ha sufrido con la obligada ausencia de sus padres. El shock derivado de esta pérdida le impide ser por completo feliz. Apegada estrechamente a Michel y entregada a su cementerio personal, la niña está evitando vivir. En una reseña de *Monsieur Ripois* (1954), François Truffaut opinaba que el talento de René Clément era el de un imitador y que *Juegos prohibidos* imitaba las crueldades de la infancia.² No creo que Truffaut estuviera haciendo referencia a una actitud cruel por parte de ambos niños (matar una cucaracha parece ser lo más inhumano que hicieron), sino a lo dura que es la infancia para algunos niños, asunto que el autor de *Los cuatrocientos golpes* sabía de primera mano. Paulette sufre las consecuencias de la violencia que la rodea y ahora solo la acompañan la soledad y sus recuerdos. La paz que vive en medio de la familia que la adopta es solo temporal: ese no es su mundo, pronto tendrá que partir. La película termina con Paulette perdida en medio de una multitud en un albergue de refugiados de la Cruz



Roja. Es una ya entre muchas víctimas. Pronto el anonimato y el olvido tenderán su manto sobre esta vida que apenas se inicia, pero cuyo futuro —que a nadie parece importar— no es posible anticipar. *Juegos prohibidos* se une así a una selecta filmografía de películas sobre la infancia adolorida, vulnerable e indefensa. Películas que nos recuerdan, no sin cierta congoja, que la niñez es territorio desconocido y tenebroso, arenas movedizas que desafían el suelo, tan imperturbable y pagado de sí mismo, de la vida adulta.

El origen de la película se remonta a un guión que su autor, François Boyer —un joven guionista de 27 años— no pudo vender a ningún productor. El tono sombrío del relato ahuyentó a posibles interesados y el autor tuvo que convertir el texto en una novela y publicarla en 1947 con el título de *Les Jeux inconnus* (en inglés circuló como *The Secret Game*). Sin éxito en Francia, la obra disfrutó de una inusitada fortuna en Estados Unidos. La revista *Time*, en su edición del 14 de agosto de 1950, reseña la publicación del libro de Boyer: “Escribir de manera convincente acerca de la reacción de un niño frente a la violencia es una prueba real para la destreza de un novelista. Pocos lo han hecho bien”.³ De repente, el libro cobra importancia y Clément, en compañía de los afamados guionistas Jean Aurenche y Pierre Bost, adquiere los derechos y vuelve a convertir la novela en un guión. El arquitecto, camarógrafo y documentalista Clément, nacido en Burdeos el 18 de marzo de 1913, ya era para ese entonces un hombre de reconocida trayectoria: después de hacer documentales en Arabia y el norte de África a finales de los años treinta, regresa a Francia y su largometraje debut, *La bataille du rail* (1945), le hizo ganar el premio al mejor director del Festival de Cannes de 1946 (era la primera vez que este evento se llevaba a cabo); la película obtuvo el premio del jurado internacional y el Gran Premio del festival. Al año siguiente, su filme *Los malditos* (*Les maudits*) gana en Cannes el galardón a mejor película de aventuras y crimen. Y en 1951 obtiene el Óscar honorífico a la mejor película extranjera y de nuevo el galardón al mejor director en Cannes por *Demasiado tarde* (*Le mura die Malapaga*, 1949), con guión de Aurenche y Bost y el papel protagónico de Jean Gabin, la gran estrella francesa del momento. Su solvencia



¿Cómo es posible que un artista tan exitoso como Clément haya sido —literalmente— olvidado?

Tuvo la mala fortuna de vivir en el momento equivocado.

El realismo poético francés fue muy temprano para él y la nueva ola fue demasiado tarde.

era tan evidente que hasta sospechosa resultaría después para parte de la crítica de cine francesa.

Inicialmente, la idea con *Juegos prohibidos* era hacer un cortometraje que hiciera parte de un filme de tres partes, con tres directores diferentes, que se llamaría en inglés *Cross my Heart and Hope to Die*. El proyecto se quedó sin financiación y todo parecía a punto de ser archivado. Sin embargo, el productor Robert Dorfmann alcanzó a ver lo filmado y le pidió a Clément que convirtiera su segmento en un largometraje. Una petición similar le hizo Jacques Tati, a quien Clément dirigió en el cortometraje *Soigne ton gauche* (1936), cuando ambos eran un par de novatos.

Y así se llevó a cabo. A su sobria construcción contribuyó la música original que compuso el español Narciso Yepes, un único solo de guitarra que acompaña armónicamente las aventuras



“Siempre he sido humilde en la manera en que me situó cara a cara con los fantásticos medios de expresión del cine, de los cuales queda tanto por explorar”. René Clément

de estos niños, sin interferir y sin poner ningún acento dramático. Ya es suficiente con la situación vivida allí. Francia consideró el filme como de mal gusto y no quiso presentarlo en el Festival de Cannes, pero triunfaría en Venecia, donde obtuvo el León de oro, mientras en Hollywood se alzaría con el Óscar honorario a la mejor película extranjera, el segundo en la carrera de Clément (recordemos que la categoría oficial a mejor película en lengua extranjera se estableció en 1957). El filme vivía buenos tiempos.

Pero la temporada soleada no iba a perdurar mucho. En enero de 1954, Truffaut, a quien tanto he mencionado en este artículo, publica en la revista *Cahiers du cinéma* el manifiesto llamado “Una cierta tendencia del cine francés”, en la que echa por tierra el cine galo tal como se conocía hasta ese momento, enfocando su ira en el cine pulido y académico de los guionistas Aurenche y Bost, a los cuales ridiculiza y acusa de los males que padece la cinematografía de su patria, impugnando la llamada “tradición de la calidad” representada en el cine literario basado en adaptaciones poco fieles, con desprecio a la fuente original, a la que se daban el lujo de reinterpretar por medio de un sistema de “equivalencias” donde poco quedaba del espíritu original de los textos. “Aurenche y Bost son esencialmente literatos, y yo les reprocharía aquí el despreciar el cine subestimándolo. Se comportan frente al guión como se cree reeducar a un delincuente buscándole trabajo; creen siempre haber ‘hecho el máximo’ por él adornándolo con sutilezas, en esa ciencia de

matices que forma el tenue mérito de las novelas modernas. Este no es, por cierto, el defecto menor de los exégetas de nuestro arte, que creen honrarlo usando la jerga literaria”, escribía Truffaut.⁴ El mal estaba hecho y *Juegos prohibidos* cayó dentro de ese grupo de películas malditas que no merecían ser consideradas ya, el arcaico *cinéma de papa* de la posguerra, cuyos esquemas fueron superados por la nueva ola del cine francés. También los grupos de izquierda acusaron al filme de burlarse de la clase obrera, representada en los iletrados y toscos campesinos protagonistas. A Truffaut y a sus colegas les producía sospechas el cine unánimemente galardonado de Clément, signo inconfundible de que hacía parte de un establecimiento filmico que ellos aspiraban derrumbar.

El tiempo sedimenta todo y, vista de nuevo, *Juego prohibidos* se ve hoy como uno de los más hermosos intentos por explorar el inasible universo infantil desde una perspectiva propia, que da una desesperada respuesta personal a una situación de extremo dolor, desprotección y abandono. Allá van Michel y Paulette arrastrando en la noche una carretilla llena de cruces, mientras en el firmamento se escucha el estrépito de los bombardeos, las ráfagas iluminan el cielo y el ambiente se siente lleno de humo. Allá van con su secreto a cuestras, allá van llevándose también los últimos jirones de una infancia marchita, definitivamente, por la guerra.

II

Siempre he tratado de avanzar, de evolucionar más que de repetirme. A la gente le gusta clasificarte. Después de *Juegos prohibidos*, hubiera sido grandioso decir, “Clément equivale a especialista en niños”. ¿Pero eso qué quiere decir? Siempre he sido humilde en la manera en que me sitúo cara a cara con los fantásticos medios de expresión del cine, de los cuales queda tanto por explorar. Siempre he querido hacer estudios de situaciones y lugares. Es el espíritu de un seminario: “Hemos estudiado eso, ahora vamos a estudiar esto”. Cada vez trato de tomar ventaja de lo que he aprendido, hacer que uno más dos lleve a tres y que el más reciente filme sea la suma de los que vinieron antes. He tratado de moverme un paso a la vez; subo las escaleras paso a paso... no sé a qué hasta que piso. Mi vida y mi destino lo decidirán.⁵

Así se expresaba René Clément en una entrevista para *L'avant-scène: Cinéma*, publicada en 1981. Estas declaraciones, realizadas cuando ya se había retirado del cine, calzan perfecto para hablar de un segundo momento en la obra de este director.

Luego de *Juegos prohibidos* vendrían otras tres películas, incluida *Gervaise* (1956), para la que contó de nuevo —pese a las críticas— con un guión de Aurenche y Bost, en la que hacía una adaptación de Zola y con la que ganó otra vez el León de Oro en el Festival de Venecia. Luego llegaría para Clément una época de enorme satisfacción con el éxito de *A pleno sol* (*Plein soleil*, 1960). Pero recordemos con detenimiento la fecha. En Italia, ese año Federico Fellini lanza *La dolce vita*, en Francia Godard estrena *Sin aliento* (*À bout de souffle*) y Chabrol *Las buenas mujeres*. Truffaut viene de ganar el premio al mejor director en el Festival de Cannes de 1959 por *Los cuatrocientos golpes*. Los escritores de *Cahiers du Cinéma* se han convertido en directores de cine y quieren imponer su ley y su mirada, su nueva ola. Clément tiene ya 47 años, y pese a ser solo siete años mayor que Eric Rohmer no hace parte de



esa generación. Sin embargo, va a demostrarles que sigue vivo y que puede hacer un cine tan renovador como el de sus imberbes colegas.

La novela de Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley*, llegó a sus manos gracias al productor Robert Hakim, interesado en llevarla a la pantalla. Obstinado, Clément quiso hacer la adaptación junto a sus guionistas habituales, Aurenche y Bost, pero Hakim venía de producir *Una doble vida* (*À double tour*, 1959) para Chabrol y quería que el guionista de ese filme, Paul Gégauff —quien también había sido el escritor de *El signo del león* (*Le signe du lion*, 1959) de Rohmer y de *Los primos* (*Les cousins*, 1959) de Chabrol— hiciera la adaptación, dándole un toque moderno a una narración que exigía agilidad. Director y guionista introdujeron cambios sustanciales, incluyendo el final, a la novela de Highsmith. Al equipo de trabajo Clément añadió al cinematografista Henri Decaë —quien había hecho la cámara de *El bello Sergio* (1958) y de *Los cuatrocientos golpes*— y al compositor italiano Nino Rota —sí, el mismo de *La dulce vida*—. Como se ve, Clément estaba aprovechándose de los recursos humanos que estaban apuntalando al cine moderno. Solo faltaba ver cómo se adaptaba él a esta nueva forma de hacer cine. Quizá lo que iba a ocurrir era lo opuesto: que pusiera esos elementos nuevos a su servicio, a su manera clásica de entender el cine.

A pleno sol es un filme frenético, tanto como su particular protagonista, un ser humano ambiguo y casi implausible llamado Tom Ripley, de quien casi nada sabemos, excepto, quizá, de

sus habilidades para la falsificación. Aparece en este filme sin que se nos explique cómo llegó ahí, de dónde proviene, qué motivaciones reales tiene. Aparentemente su misión es clara: llevar a casa sano y salvo a Philippe Greenleaf (Maurice Ronet), el díscolo hijo de un millonario estadounidense, a cambio de cinco mil dólares de recompensa. Mientras tanto los vemos a ambos deambular por Roma, burlarse de los demás, emborracharse, hacer planes etéreos. Ambos son personajes aparentemente de la misma calaña: superficiales, botarates, insufribles. Lucen como aliados pero no lo son, y la película lentamente empieza a dejarlo claro: Philippe tiene dinero y Tom no. Philippe utiliza ese dinero para mofarse de todo y de todos, y Tom quisiera tenerlo para hacer lo mismo. Incluso para conquistar a Marge (Marie Laforêt), la bella novia de Philippe.

Clément se encarga de hacer de Tom un personaje terriblemente ambiguo y astutamente encantador. La ambigüedad surge de su misterio vital (¿es un enfermo mental? ¿Es un fascinante embaucador?) y su encanto surge de la masculinidad que le imprime Alain Delon en su primer rol protagónico en el cine, y que el director aprovecha para exhibir en unos prolongados primeros planos de su rostro, sus ojos y sus gestos. Para hacerlo digno de la simpatía del espectador, Clément y Gégauff se encargan de redimirlo mediante el escarnio social, como el director lo explica en la misma entrevista ya mencionada: “Él es un tipo horrible, pero uno no hace películas con gente despreciable, eso no funciona. La gente quiere relacionarse e identificarse, estoy afirmando lo obvio. ¿Así que cómo hago a Ripley agradable? Humillándolo. Al principio del filme, Ripley es nada”.⁶ Philippe se solaza burlándose abiertamente de Tom, subrayando los abismos sociales y culturales que los separan.

De este modo, los actos de Tom se convierten ante nuestros ojos en una venganza casi que justificada, en un plan ejecutado con precisión y que no parece tener la celeridad de algo espontáneo sino de un detallado plan largamente diseñado y acariciado, digno de una mente criminal de alto vuelo. Subvirtiendo las premisas del *film noir* al que temáticamente se acerca, en *A pleno sol* los colores saturados del Mediterráneo italiano, el sol y la luz del filme, contrastan con la oscuridad de



los propósitos de Tom, cuyas maniobras vemos incluso desde fuera, dándoles sentido una vez que alcanzan sus calculados propósitos y que obviamente no describiré acá.

La trama se va tensando y se va volviendo más espesa a medida que progresan los minutos y Tom parece tener, asombrosamente, todo bajo control, pese a tratarse de una elaboradísima pero a la vez frágil maquinación que va mucho más allá de una suplantación. Al principio del filme, cuando Tom se pone la ropa de Philippe e imita su voz mientras se mira al espejo, Narciso enamorado de ese reflejo, lo que vemos es a una mente desdoblándose, queriendo asumir no solo el nombre sino además la identidad y la corporalidad de ese ser al que envidia y quizá en el fondo desea. Tan enfermizo es su accionar, tan psicopática es su personalidad, que le permite esconder sus intenciones bajo una piel de oveja inicialmente sumisa. Desde la silla del teatro lo miramos en silencio, fascinados, deseando —en el fondo— que se salga con la suya. Y eso es ya un triunfo de este personaje y de su vilipendiado creador.

El tremendo éxito de *A pleno sol* hizo que Clément fuera considerado el “Hitchcock francés”, a lo que este respondió en la parte final de su carrera con un trío de *thrillers* de menor resonancia, *Rider on the Rain* (*Le passager de la pluie*, 1970), *The Deadly Trap* (*La maison sous les arbres*, 1971) y *And Hope to Die* (*La course du lièvre à travers les champs*, 1972), esta última película a partir de una novela de David Goodis. La carrera de René Clément trató de abarcar una gran variedad de temas y estilos, que minaron —con su irregularidad— el concepto de que se trataba de un verdadero y consistente autor, tal como lo confirmaron obras posteriores, como la muy promocionada, pero fracasada, *¿Arde París?* (*Paris brûle-t-il?*, 1966). Clément falleció en Mónaco el 17 marzo de 1996, tras completar una filmografía de dieciocho largometrajes.

¿Cómo es posible que un artista tan exitoso como Clément haya sido —literalmente— olvidado? Tuvo la mala fortuna de vivir en el momento equivocado. El realismo poético francés fue muy temprano para él y la nueva ola fue demasiado tarde. Le tocó ser un director enmarcado dentro del llamado realismo psicológico (junto a Yves Allégret y Jean Delannoy, por ejemplo),



víctima de su propia fama y del éxito que tuvieron sus películas, que lo convirtieron en un blanco fácil para las críticas de Truffaut, que jamás le perdonó su asociación con los guionistas Aurenche y Bost. A esa “tradición de la calidad” Truffaut contraponía a los “autores” como Abel Gance, Jean Renoir, Robert Bresson o Jacques Tati. No hubo espacio ahí para Clément, que pese a todo siguió activo, haciendo un cine que creía válido y que perdura aún, lo que no necesariamente ocurre con algunas obras de los realizadores de la nueva ola. Ahí están *Juegos prohibidos* y *A pleno sol* para confirmar que estaba en lo cierto. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico especialista en microbiología clínica. Profesor titular de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista editorial de cine del periódico *El Tiempo*, crítico de cine de las revistas *Arcadia* y *Revista Universidad de Antioquia*, así como del suplemento *Generación*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*. Autor de los libros *François Truffaut: una vida becha cine* (Panamericana, 2005), *Elogio de lo imperfecto, el cine de Billy Wilder* (Editorial Universidad de Antioquia, 2008) y *Grandes del cine* (Editorial Universidad de Antioquia, 2011).

Notas

¹ “Siempre he contado historias de amor y de niños”, sitio web: François Truffaut [en castellano], disponible en: http://www.truffaut.eternius.com/escritos_truffaut_8.htm, consulta: 22 de julio de 2012.

² François Truffaut, *The Films in my Life*, New York, Da Capo Press, 1994, p. 199.

³ “They Stole Crosses”, sitio web: *Time Magazine*, disponible en: www.time.com/time/magazine/article/0,9171,858954,00.html, consulta: 22 de julio de 2012.

⁴ François Truffaut, “Una cierta tendencia del cine francés”, en: Joaquim Romaguera y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 233.

⁵ “The Kind of Film You Make Passionately”: René Clément on *Purple Noon*, sitio web: *The Criterion Collection*, disponible en: www.criterion.com/current/posts/2587-the-kind-of-film-you-make-passionately-rene-clement-on-purple-noon, Consulta: 12 de abril de 2013.

⁶ *Ibid.*