



Jacques Becker: ni blanc, ni negre

José Tirado

Jacques Becker va ser un dels més importants directors francesos durant els anys 40's i 50's. Va aprendre l'ofici ajudant a mestres com Renoir, Ophüls o Prévert i, a partir d'aquí iniciaria una curta (13 pel·lícules) però intensa carrera.

La seva obra se situa entre la crisi del cinema francès de postguerra i l'arribada dels nous llenguatges dels 60's. Així, Becker, juntament amb Renoir o Alexandre Astruc, és considerat com un dels punts de transició clau entre les formes, en cert sentit, clàssiques del cinema francès realitzat fins mit-

jans de segle i les noves fórmules de la *Nouvelle Vague*. De fet, el 1959, any de la mort de Becker, els joves *cabieristes* rebien el reconeixement del Festival Internacional de Cannes, el qual premiaria una de les obres més emblemàtiques del moviment (*Prix de la mise en scène* a François Truffaut per *Les 400 coups*).

Jacques Becker va ser un cineasta coherent i honest, autor d'una obra que mai podrà ser titllada de pretensiosa, ni de manifestar intencions literàries, pamfletàries o de *brillant fantasia* (tal i com Georges Sadoul va definir part de la producció francesa du-

rant l'ocupació alemanya). La seva filmografia és el resultat d'un desig exprés per reproduir el món interior del cineasta en contrast amb l'entorn que l'envolta. Aquesta contemplació pura, humil, però oberta, sense prejudicis, sense artificis ni efectes, sense pretendre fer referències ni aportar solucions és pròpia d'un cineasta humanista del nivell, probablement, de Roberto Rossellini. Ell mateix confirmaria que *"no sentia interès pels casos clínics, sinó pels éssers humans"*, demostrant així que les seves pel·lícules no busquen aproximacions psicològiques, sinó humanistes.



... Becker, juntament amb Renoir o Alexandre Astruc, és considerat com un dels punts de transició clau entre les formes, en cert sentit, clàssiques del cinema francès realitzat fins mitjans de segle i les noves fórmules de la *Nouvelle Vague*.

Aproximacions humanistes tant pel que fa al gruix social de la França de meitats de segle (que comprèn des de la classe obrera d'*Antoine et Antoinette*, als camperols de *Goupi, mains rouges* fins l'alta burgesia parisenca de *Falbalas*) com a l'individu que habita cadascuna de les seves històries. Aquest últim punt és essencial per interpretar el seu cinema.

Becker s'interessava molt pels seus personatges, s'imaginava en el seu paper, coneixia tot sobre els protagonistes que creava i mai els tractaria amb cinisme. Si Becker es ficava tant a la seva pell és inevitable suposar que

molts dels seus protagonistes contenen, doncs, part del seu pensament o la seva personalitat. Per aquest motiu la seva no va ser mai una postura paternalista, sinó la d'algú que dona llibertat, que permet gaudir i que, fins i tot a aquells que, per la seva manca d'integritat moral, havien rebut una espècie de condemna, lliurava l'oportunitat de trobar una sortida. I és que, al cinema de Becker res és blanc o negre; totes les seves pel·lícules contenen un contrast entre un sentit de la vida gairebé hedonista i certs tocs de tragèdia: a *Casque d'or* (1952), la naturalitat i jovialitat es combina amb escenes totalment tenses i, a *Le trou* (1959), el pessimisme de la derrota és contrarestat per diversos moments d'esperança.

Probablement la millor manera de resumir aquestes idees sigui apel·lant a una sentència del propi autor, publicada l'any 1953 a la revista *Arts*: *"La passió que poso en les meves titelles és, potser, l'única que fa interessants les meves obres, si és que ho són. I si, estimant els meus personatges dono a algú la impressió que he volgut retratar la meua època, doncs millor. És molt afortunat, però no deixa de ser només una impressió; no tinc pas tantes pretensions"*.

CASQUE D'OR

Actualment *Casque d'or* es defineix com la primera gran obra de Becker, com una pel·lícula que, des de la senzillesa i precisió de la posada en escena aconsegueix adquirir una plasticitat admirable. I he començat dient "actualment" perquè quan el film es va estrenar els crítics francesos van jutjar-la com una pel·lícula menor. No obstant, després de l'èxit que va obtenir, l'any següent, a Itàlia i Anglaterra, molts d'aquells que l'havien menyspreat (entre ells Georges Sadoul) arribarien a considerar, aleshores, que es tractava d'una obra mestra.

L'any 1898, al barri parisenc de Belleville, es va cometre un assassinat entre els líders de dues bandes d'*apatxes* que lluitaven per l'amor de la mateixa dona: la coneguda prosti-

tuta "Casque d'or", anomenada així pel seu cabell ros. Partint d'aquest *fait-divers*, el director francès construeix un personal i passional melodrama marcat pels desequilibris entre odi i amor, entre amistat i traïció, com faria, més endavant a la cèlebre *Le trou*.

El personatge de Marie, la prostituta coneguda com Casque d'or, és, probablement un paradigma de complexitat sentimental únic en la història del cinema francès. Casque d'or és una dona exuberant, sensible, amb caràcter, sense por a rebel·lar-se contra l'entorn masculí que l'envolta (a excepció de les primeres seqüències, Marie serà enquadrada en tot moment de forma solitària en contraposició als plans conjunts dels homes), és una dona inquietant (la imatge d'ella observant amb total indiferència el cadàver de qui, fins aleshores, era la seva parella és totalment torbador i significatiu), autosuficient, en alguns casos (quan decideix fugir del control del seu primer amant) i sotmesa en altres (no dubta en pregar ajuda a Félix Leca perquè alliberi al seu estimat). Però, sense cap mena de dubtes, el mèrit d'aquest personatge rau tant en la inspiració de Jacques Becker com en la magnífica capacitat interpretativa de Simone Signoret, la qual ja havia encarnat anteriorment (*Dédée d'Anvers*, Yves Allégret, 1948) a una prostituta marcada per un destí tràgic.

El seu destí, a *Casque d'or*, és tant tràgic com ho podia ser al film del que fou el seu marit. Ja des del primer pla (recordem la importància significativa que adquireix el pla d'obertura d'un film, com succeeix, per exemple, a *Sunrise*, de Murnau) la protagonista apareix discutint amb la seva parella, mostrant-se'ns com una dona incapaç de ser estimada. Des del primer moment la fatalitat del destí persegueix al personatge. Però, com deia en un paràgraf anterior, al cinema de Becker res no és blanc o negre. Finalment (amb la importància que també adquireix el pla de clausura) el director brinda una oportunitat al personatge o, més aviat, un petit regal en oferir-li un últim i oníric ball amb l'única persona que l'havia estimat.

És probable que aquesta idea ens

Casque d'or



remeti a una humil obra mestra del cinema anglès, la brillant **Brief Encounter**, de David Lean. En aquest cas, i com succeeix en moltes de les pel·lícules del cineasta britànic, la fatalitat està descrita des del primer moment (i remarcada mitjançant un mecanisme com és el flash-back). Tot i així, Lean apel·la a un destí inalterable sense donar mai aquesta petita esperança als seus personatges.

Probablement, un altre dels punts que ens remeti a Lean, tenint en compte, és clar, les diferències entre tots dos cineastes, és l'elevat grau de comunicació muda entre amants vers un entorn que s'oposa o dificulta la relació. En el cas de Lean els personatges actuen així perquè cometen una infidelitat, mentre que en el film de Becker els protagonistes, i especialment Marie, pretenen incrementar i aguditzar la tensió del context mitjançant jocs de mirades i gestos completament suggerents, com resulta evident a la primera seqüència del ball, amb el triangle amorós entre els personatges.

En aquest sentit és interessant també analitzar el mecanisme que utilitzen tots dos cineastes per confrontar la parella amb la societat. De nou, al film de Lean es produeixen una sèrie de plans/contraplans on la parella és observada per algun personatge que simbolitza l'ordre, el control social i que nega, doncs, l'opció de culminar el seu amor. De la mateixa manera, al film de Becker el contraplà de la parella és sempre algú que qüestiona la relació (pensem en les primeres escenes del ball o el moment en què Marie va a visitar a Manda a la fusteria), però amb la diferència que el director francès sí acabarà donant una oportunitat als protagonistes i permetrà que fugin a Joinville per expressar lliurement els seus sentiments. Per primer cop, la pel·lícula abandona els obscurs suburbis de la capital, la foscor i la nit per deixar pas a un entorn natural, lluminós i al aire lliure.

Mentre que els amants de **Brief Encounter** —només van accedir a mostrar el seu amor en un passadís soterrat, obscur i buit de l'estació (ja que el bar, ple de llum i gent simbo-

litzava l'espai públic) Manda i Marie no havien pogut culminar la relació als baixos fons de la capital i hauran de fugir, pel contrari, a un marc obert, salvatge, on naturalesa i sensualitat s'expressin amb la mateixa força que ho feien a **Une partie de campagne**, film dirigit pel seu mestre Renoir. Així, a l'endemà, quan la parella es llevi i surti al jardí el contraplà corresponent serà el d'una anciana que, per primer cop en tota la pel·lícula, ni jutja ni impedeix les mostres d'amor de la parella sinó que fins i tot les recolza.

Un cop arribat a aquest punt, i confiant en les paraules del propi Becker recollides al primer apartat, només puc supeditar l'anàlisi a la lògica de la casualitat, o més aviat de la derivació, i no de la intenció. No poden entendre's cadascun dels elements que proposo com mecanismes, efectes o artificis intencionats. Segurament Becker sabia de què estava parlant quan deia "si, estimant els meus personatges dono a algú la impressió que he volgut retratar la meua època, doncs millor. És molt afalagador, però no deixa de ser només una impressió; no tinc pas tantes pretensions". Probablement els jocs de mirades i els gestos de la prostituta, els plans/contraplans entre la parella i una figura que encarna la negativa o la necessitat de fugir al camp ens donen la impressió de ser un retrat d'una època i un ambient concret, però hem d'entendre que és únicament una interpretació coherent, però a posteriori, i mai una solució prèvia donada a la necessitat d'utilitzar certs recursos per part del cineasta.

Abans d'acabar amb **Casque d'or** considero just, si no imprescindible, elogiar la puresa dels moviments de càmera, les transicions i la multiplicitat d'inserts (aliens a qualsevol tipus d'efecte expressiu), doncs justifiquen i demostren el gran sentit sobre el tempo i el muntatge que Becker ha demostrat posseir. Cada pla sembla sostenir-se el temps necessari, fins i tot aquells més dramàtics (la mort de Manda) han estat resolts amb una puresa i un sentit de l'economia narrativa que probablement només hagi aconseguit el King Vidor de **The Crowd**. Com va escriure Àngel

Quintana, "el cine de Becker és un cinema de la fragmentació, un cinema del muntatge".

LE TROU

Le trou, última pel·lícula de Jacques Becker, tot i ser considerada el cim, per maduresa i qualitat, de la seva carrera no va rebre una bona acollida per part de crítica i públic l'any de la seva estrena. S'argumentava, aleshores, que la presentació, tres anys abans, d'**Un condamné à mort s'est échappé** (Robert Bresson) havia eclipsat l'interès pel film de Becker. No obstant, el raonament és, com a mínim pobre, ja que tant pel que fa al plantejament com al tractament narratiu i estètic cada film podria traçar una línia paral·lela i no arribar a apropiarse mai. Segurament l'únic punt en comú entre les dues pel·lícules sigui l'argument: una minuciosa descripció de la preparació d'una fugida (tot i que també el desenllaç de cadascuna de les històries és divergent).

Le trou, com **Casque d'or**, s'inspira en un fet real succeït l'any 1947. Quan el director va llegir la història als diaris va guardar el retall, però no va ser fins després d'un temps (quan va llegir el llibre de José Giovanni, una de les persones implicades) quan va decidir dirigir el film. Així, lluny de ser l'adaptació cinematogràfica d'una novel·la o un esdeveniment verídic, **Le trou** és un personal retrat sobre la vida a una presó i l'intent de fugida per part de cinc presoners condemnats, des del principi, a un desenllaç fatídic i inevitable (tal com ens vam trobar a **Casque d'or** o a **Montparnasse, 19**).

Cadascuna de les situacions del film és reveladora, fins el punt que incita a l'espectador a reflexionar, no només sobre l'estat d'aquells presos, sinó també sobre ell mateix, sobre els seus valors i principis. D'aquesta manera el film de Becker és, més aviat, una metàfora de la recerca de llibertat i una oda a virtuts humanes com l'amistat, la lleialtat, la dignitat, la noblesa o la confiança en l'altre. I és que, allò que menys ens importa de la història és si els presos són innocents



Le trou

o culpables, sinó que ens preocupa molt més l'humiliant tracte que estan rebent. D'aquesta manera, i gràcies al poder del cinema per fer que allò concret s'abstragui, entenem que **Le trou** no ens parla només de les relacions entre aquests cinc presos, sinó de nosaltres mateixos i, novament de manera derivada, de la societat en què vivim. Així, com la conclusió del cineasta és la de la traïció no podem evitar remetre, per enèsima vegada, a la teoria de Hobbes de l'*homo homini lupus*. No és casual, doncs, que el propi Jacques Becker definís el seu film com "*la història de Judas (...) Allò que més m'apassionava era veure com aquest treball en grup ha estat reduït al nores per algú que s'ha comportat com Judas, el qual participa fins el final però els acaba traïnt. Hi ha en aquest home un costat maleït*".

Si l'anterior episodi l'havia acabat fent un breu apunt a l'àgil sentit del muntatge de Becker a **Casque d'or**, analitzant **Le trou** he de dir, contrà-

riament, que les aturades són mínimes, que gairebé no hi ha el·lipsis i que el director no talla amb tanta freqüència, ja que cadascun dels petits gestos dels personatges fan avançar l'acció sense necessitat de recórrer a un muntatge tant dinàmic com l'anterior. En aquest cas, la descripció i l'acció progressen en un sentit prou-tià de la simultaneïtat, ja que el film es construeix a partir de petits detalls que filtren la intriga a través d'un personal sentit de la quotidianitat.

Le trou està plantejada amb una certa intenció documental, no només per l'estil formal, sinó per la seva proximitat al que tradicionalment s'ha anomenat modalitat contemplativa. Jacques Becker pren l'actitud de documentar una realitat a partir de petits fets, de petits gestos que, fins aleshores, la ficció cinematogràfica gairebé ignorava (exceptuant el cas de Bresson). Així doncs, aquesta actitud renovadora seria un dels elements d'influència clau pels joves de la *Nouvelle Vague*.

Aquesta intenció de documentar la realitat a partir de l'observació minuciosa té una clara correspondència a la banda de so. Servint-se del so, el director reproduceix amb total precisió l'ambient d'una presó. Així els efectes de so, és a dir, aquells petits sorolls que normalment actuen com a simple recurs per omplir el buit adquireixen, en aquest cas, un paper radicalment important. Petits sorolls com els cops de les claus, els plats, els càntics dels presos, el repicar de les campanes o els sorolls produïts per la preparació de la fugida acaben convertint-se, com pretenia Bresson, en música. La finalitat descriptiva passa a adquirir, també, un caràcter expressiu i evocador fins el punt que es fa innecessari l'ús de la música.

Parant atenció, doncs, als petits detalls, eliminant l'artifici i utilitzant amb senzillesa els elements del llenguatge narratiu queda demostrat que **Le trou**, i en general tota l'obra de Becker, és un exemple immillorable de puresa cinematogràfica. ■