



# A propòsit de Jean Vigo

*L'Atalante.*



José Enrique Monterde

No és estrany dir que Jean Vigo va passar com un meteorit per la història del cinema francès. I no solament per la brevetat de l'obra, ni per la fugacitat de la seva llum, sinó per l'impacte que va produir a mitjan i llarg termini, per les línies que va obrir

en un cinema que repetidament ha tendit a l'adotzenament del que alguns entendrien com una societat infectada per la ideologia i la forma burgesa de viure. Els tres films plenament adscrits a la voluntat de Vigo —ja que *Taris ou la natation* (1931) va ser un mer documental d'encàrrec per part del *Jornal vivant*— signifiquen altres tantes opcions extra-

territorials respecte de les "bones maneres" del cinema francès en un moment tan important com era la transició de l'etapa muda a la del so sincronitzat.

Enfront del documental "d'avantguarda" francès que havia emergit en els anys vint, des de *Paris qui dort* (R. Clair, 1924), a *Nogent, Eldorado du dimanche* (M. Carné, 1930) i *Brumes d'automne* (D. Kirsanoff, 1929), passant per *La Zone* (G. Lacombe, 1928) o *Pluie* (J. Ivens, 1929), un documental caracteritzat per la seva intenció "poètica", *A propos de Nice* (1929-30) obre nous camins en unir la intenció crítica i sense complaences des del punt de vista social amb els ensenyaments derivats del "cinema-ull" del millor Dziga Vertov, òbviament transmeses pel seu germà Boris Kaufman, operador en el curtmetratge. L'humor corrosiu i l'estructuració dialèctica de les sèries d'imatges impliquen una dimensió nova per al documental, per "aquest punt de vist documentat" del qual va parlar Jean Vigo, en paral·lel al "tractament creatiu de la realitat" que proposarà John Grierson quasi contemporàniament, i que derivaran tant en els films "militants" d'Ivens com a *Las Hurdes* (1933) de Luis Buñuel.

Una altra és la dimensió que introdueix *Cero en conducta* (*Zero en conduite*, 1933) i que convertirà Vigo en pioner i model per a molts cineastes posteriors. Enfront del populisme complaent de René Clair o, fins i tot, de les oscil·lacions d'una bonhomia àcrata d'alguns dels films del primer Renoir sonor com *La golfa* (*La Chienne*, 1931) o *Boudu sauvé des eaux* (1932), lluny encara de la subtil virulència de *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939), Vigo passa comptes amb contundència amb tota casta d'autoritarisme, en aquesta paràbola llibertària conseqüent a l'enfrontament entre el solidari univers infantil i el caricaturitzat món dels adults i benpensants burgesos. No es tracta només que *Cero en conducta* obri una tradició de revolta que es transmetrà— a pesar o potser a causa de la prohibició censora— a films molt posteriors com *If...* (L. Anderson, 1968)—amb un final que gairebé cita literalment Vigo— o *En el nombre del padre* (*Nel nome del padre*; M. Bellocchio, 1971), molt vinculades al marc de la contestació juvenil de finals dels setanta, sinó que possiblement tants d'altres films com *Los 400 golpes* (*Les 400 coups*; F. Truffaut, 1959)



En definitiva, veim en Jean Vigo no només l'irreverent meteorit que travessa de manera estranya el panorama cinematogràfic francès dels primers anys trenta, sinó el precursor que obri camins cap a la modernitat, encara que, com a tants d'altres precursors, la mort li va impedir arribar a la terra promesa

o *Adiós muchachos* (*Au revoir les enfants*; L. Malle, 1987) no haguessin estat iguals sense el precedent de Vigo. De fet, el caràcter autobiogràfic que es reconeix a *Cero en conducta* resulta bastant insòlit a la seva època i obre el camí a aquest cinema "de poesia", introspectiu, en primera persona, que tan vinculat estarà a la noció d'"autoria" moderna.

Però el caràcter "precursor" de la modernitat que adquireix el cinema de Vigo —potenciat fins i tot pel fet del seu mal coneixement fins als anys de la postguerra: *Cero en conducta*, prohibit per la censura fins al 1945, *L'Atalante*, manipulada pels productors fins a la posterior restitució parcial a l'original— es completa amb aquest darrer film. La capacitat de reconvertir un argument banal, innocu, en una de les mostres més elevades del film d'amor, fins i tot en els encontorns de *l'amour fou*, estimat pels surrealistes, que ja varen admirar la crida a la rebel·lió que significava *Cero en conducta* en la seva barreja entre realitat i imaginari, mitjançant les possibilitats de la *mise en scène* prefiguren també aquest valor de Jean Vigo com un dels esperits precursors de la modernitat, tal com reconeixeria la crítica dues dècades més tard. De com la càmera pot segregar lirisme, de com la posada en escena desborda la trivialitat argumental, de com la interpretació aconsegueix donar densitat al perfil psicològic dels personatges, de com el realisme ambiental es transfigura més enllà de la condició d'escenari qualsevol, de tot això tracta *L'Atalante* i li atorga un valor imperible<sup>(1)</sup> per damunt de tants films del seu temps —pensem en els Clair com *Bajo los techos de París* (*Sous les toits de Paris*, 1930) o *¡Viva la libertad!* (*À nous la liberté*, 1931)— que requereixen en l'actualitat una coartada historicista a pesar de l'èxit obtingut en el seu moment.

En definitiva, veim en Jean Vigo no només l'irreverent meteorit que travessa de manera estranya el panorama cinematogràfic francès dels primers anys trenta, sinó el precursor que obri camins cap a la modernitat, encara que, com a tants d'altres precursors, la mort li va impedir arribar a la terra promesa. ■

(1) Recordem, sense anar més enllà, l'homenatge de Bertolucci a *L'Atalante* a *El último tango en París* (*Last Tango in Paris*, 1972), amb l'escena del salvavides que s'enfonsa dins el Sena.



*À propos de Nice.*