

ches de Deca y sus amigos. Y allí está Mandá, un carpintero, antiguo amigo y compañero de cárcel de Raymond. Este presenta al ex malenciente a sus compañeros Y, sobre todo, a Marie, Casque d'Or: hay un inmediato flechazo, que nota el amante de la muchacha. Estalla la pelea y Mandá vence a su presuntuoso rival, con lo que la admiración de la mujer del hampa se refuerza hacia el vencedor. Todo un estudio de costumbres, de ambientes y de tipos está trazado en esta secuencia magistral. Obertura donde el realizador hace ver todos los motivos de su obra. El valor pictórico de la película, como dice Becker, viene desde la escritura del argumento. Y este realizador trabaja como un pintor impresionista. Aquellos colores puros, unos contra otros, sin mezclados, para obtener, por conjunción y contraste óptico, la coloración definitiva; manera científica, a imitación de la formación natural de la luz, para llevarla al cuadro. Del mismo modo, Becker coloca los planos unos junto a otros, libres y aislados en sí, con su forma precisa, para poder ser manejados abiertamente, según cada situación. Y los utiliza sin prejuicios de escuela, tal conforme conviene al espíritu de lo que quiere contar. Este baile del merendero, y la presentación de personajes y clientes, es uno de los grandes prodigios de la realización cinematográfica. Unas veces, con la larga toma sostenida, detenida, en travelling o fija. Otras, con planos fijos, breves o largos, siempre directos y simples, sin afectación ni rebuscamiento. El baile está pintado por un movimiento de cámara difícil y complicado, a veces inverosímil, pero sin alardes, estrictamente necesario para narrar por la plástica viva. Y por una serie de planos fijos, de la longitud requerida, que da la sensación del giro y del movimiento, tanto o más que el vuelo de la cámara. A lo largo de la película va a emplear, fundamentalmente, estos dos procedimientos. Con los planos fijos, breves, rápidos, punta el relojmetro de un momento, de una situación, con el ritmo que necesita. Es así una especie de puntillismo cinematográfico, a lo Seurat, un cubismo analítico a lo Picasso y Braque, el de esos planos cortos, colocados unos junto a otros, para dar el centelleo de un instante en el tiempo, como el pintor busca el centelleo de la luz en el espacio o la consecuencia simultánea de todas las formas. No usa apenas los métodos actuales para lograr los valores que necesita: para aislar el rostro del actor en el momento psicológico del gran gesto, apenas utiliza el travelling adelante, tan clásico y actual. Prefiere puntarlo todo con la placidez inmensa de sus planos, libres y yuxtapuestos, o bien con el largo y gran trazo de la escena sostenida por el movimiento de cámara. Estilo peculiarísimo, que sólo un oficio magistral, supremo, como el de Becker, puede lograr exacto y plenamente. Este film es, con «La eva-

sión» (véase), la antología cispide de este formidable arte del cine.

Un cuadro impresionista es esa carpintería donde trabaja Mandá, regenerado, y a donde va a buscarle Casque d'Or. Por ella, en la taberna «El Angel Gabriel», Mandá mata al amante de la mujer en un duelo de apaches. Esta contienda de maldades está realizada de la manera más sobria y precisa que puede serlo: primeros planos, sólo los justos, y, al final, un golpe y un quejido señalan el asesinato, casi simbólicamente. Y la mirada que Simone Signoret dirige a su amante muerto es todo un prodigio de complejidad y simplificación: es un instante, en el que se ve que va desde horror al desdén por el muerto, y a la admiración por el matador. Porque Jacques Becker es un extraordinario director de actores. Los dirige implacable, seguro, con precisión de máquina, hasta llegar a ser el personaje completo que tiene que ser. Pocas veces los actores de este film han llegado a una cumbre semejante. Lo que le interesa a Becker es la Humanidad, y lo humano es, en primer lugar, el actor.

A partir de aquí, el drama marcha solo, hacia su final lógico. Aquel crimen vuelve a Mandá al hampa, pero el jefe le triciona a Anna y a su amigo cuando la banda elimina a Anna, todo, el dependiente confidente de la taberna. Toda la escena en las orillas del río es otra perfecta pintura, digna del mejor impresionista. Y hay otro momento en que la sobriedad de Becker y la renuncia a todo efecto, no está plenamente de manifiesto. Entran en la iglesia, donde se celebra una boda, y los dos sienten que aquella ceremonia puede ser para ellos: recurso conocido, de fáciles resonancias sentimentales, pero que Becker apenas imita. Detenido su amigo Raymond. Mandá no duda en presentarse como el verdadero culpable para salvarlo. Hay un truco de novela policíaca, también muy sobriamente hecho: el papel sobre la mesa del comisario, que Raymond lee y por el que averigua la traición de Lecca, el jefe. Los dos amigos se fugan del coche celular, otra gran estampa viviente, pero Raymond es herido de muerte y Mandá decide vengarse, asesinando a Lecca. Lo hace en la misma comisaría de Policía, donde el apache ha ido a refugiarse y pedir ayuda. Este crimen es superior en realización y simplicidad y sencillez a la escena semejante, realmente magistral, de «Pépé le Moko», de Duvivier. Y al final, Casque d'Or, acompañada por uno de la banda, suben una alta y sólida escalera de casa de vecindad y entran en una habitación de casa de mala nota. Parece una aventura amorosa vulgar, pero desde el balcón se ve el patio de la cárcel. Y en él aparece Mandá, entre la comitiva de señores enchisterados y el verdugo de sombrero hongo. Allí está la guillotina. Es sólo un instante: la cuchilla cae. Y el gran final contenido, poético: en el merendero donde se conocieron,

es a su patria en guerra. Elige el primer camino y retorna a Alemania, quizá corriendo todos los riesgos de una venganza nazi. Esta actitud le fue duramente criticada en el mundo de las naciones democráticas, y aceptada por el régimen al que se opone.

En Alemania, durante la guerra, dirige unas cuantas películas sin trascendencia, procurando permanecer sin comprometerse. La mejor es, sin duda, «Paraciso» (1943), sobre aquélla fascinante y extraordinaria figura del siglo XVI, el gran médico y ocultista, vagabundo y genial; Pabst trata de hacer una crítica de la ignorancia, la pedantería y el misticismo, que atacaron a aquel hombre fundador de la medicina experimental y de la quimioterapia. Filmada en Praga, es una buena reconstrucción de época, con bellas imágenes, pero no mucho más. Y al acabar la contienda bélica, Pabst trató de volver a su línea, de mostrar la supervivencia de su ideología, circunstancialmente sacrificada a lo que estimaba su deber patriótico; hace, en 1943, «El proceso» (Der Prozess), filmada en Austria. Es un hecho histórico acaecido en la Hungría del 800, en que la comunidad judía fue acusada de haber asesinado a una muchacha durante un rito religioso, con el consiguiente proceso que restablece la verdad de los hechos; tardío alegato contra la persecución de los judíos que había presenciado bajo el régimen nazi de su país. En Italia dirige «La casa del silencio» (La voce del silenzio, 1953), película católica, sobre diversos casos de conciencia en una casa de los jesuitas, durante la práctica de ejercicios espirituales para seglares. Urdirnbre de diversos historias individuales, con un número respetado — Rossana Podestá, Fernando Fernán Gómez, Daniel Gelio, Frank Villard, Aldo Fabrizi —, resulta un film confuso, con frecuencia arbitrario y melodramático. Después trabaja en Austria y Alemania, haciendo principalmente dos films sobre el final del nazismo, con propósito de reconstrucción documental: «20 de julio» es el atentado de los generales contra Hitler, y «El último acto», alucinante pintura de los últimos días de Hitler, encerrado en el «bunker», y de la destrucción simultánea de la capital alemana por los ataques enemigos, sobre argumento de Kemarck.

Prente a la personalidad y la obra de Pabst, se puede hablar exactamente del caso Pabst, puesto que, contra unos rasgos genuinos y poderosos, aparece una indefinición constante que contradice. Pabst está calificado como un objetivista, en oposición al expresionismo puramente formal de los primeros años del cine alemán. Pero, en verdad, su obra es un resumen de todo lo que el cine alemán era en sus mejores tiempos, y en gran parte también del cine mundial. En ello radica el mejor de sus valores y la raíz de sus debilidades. Hay en su obra una fusión de expresionismo, realismo, cine psicológico, erótico, social y político, superando continuamente cada una de



«Carbón»

sus etapas, sin abandonarla por completo. Su ideología y convicciones aparecen tratadas con fuerza, y a la vez con una cierta ambigüedad, que tantas veces las convierten en oportunismos. Y sobre todo hay en ellas un oportunismo que pone en sus mejores películas un tono de adulteración. Por ejemplo, en la solidaridad de los mineros a ambos lados de la frontera, pintada con rasgos precisos, veraces y emocionantes, surge de pronto la frase para reivindicar la rectificación de las fronteras alemanas, impuestas por la derrota, lo hace inmediatamente sospechosa su última sinceridad. Su manera de construir revela esta misma propensión a la síntesis. No es un realizador de efectos plásticos, de composición pictórica — como Murnau —, sino que utiliza estrictamente los valores fotográficos, pero forzando esta objetividad, para dar a las cosas y a los hombres semejante valor expresivo. Toma un personaje desde los pies, como en el villano de «El amor de Juana Neys», y lo va pintando detalladamente, al igual que los heterogéneos objetos de la habitación, para definir el clima de sordidez y hampa en que vive. Con planos muy cortos y rápidos construye una larga toma, sin que aquéllos se noten apenas. En esta última película citada, Iris Barry hace notar la construcción de una escena: «Dura más o menos tres minutos y, aunque uno apenas si se da cuenta más que una sola toma, ésta ha sido formada por unos cuarenta planos: es innecesario decir que el director montó el mismo la

VILLEGAS LOPEZ

películas. Pabst revela su procedimiento: «Cada plano se hace sobre algún movimiento. Al final del plano alguien se mueve, y al comienzo del siguiente el movimiento se continúa. El ojo está así tan ocupado en seguir este movimiento, que no advierte los cambios de planos». Aunque Pabst era un maestro en el movimiento de la cámara, atomiza cada toma en una síntesis perfecta de plano y movimiento de cámara. En cuanto a su realismo, lo niega como objetivo: «Desde mis primeras películas —dice— he elegido temas realistas, para mostrarme realmente existista. El realismo es un medio; no es un fin, sino un camino. Y creo que la vida es esencialmente romántica. Esta atracción de valores está constantemente presente en su obra. Cuando los hechos y los datos de la época, el estilo del cine de su tiempo, varían casi por completo, Pabst no logra captar lo nuevo. Sus facultades para observar, analizar, sintetizar, han sido por desdicha su poder de creación. Pero su labor esencial, sus dos triángulos, mantienen en alto su nombre».

## PRINCIPALES PELÍCULAS:

«El tesoro» (Der Schatz), 1923; «Gratia donalla», 1924; «Bajo la máscara del gineceiro» (La calle sin algarra), (Die Frenulien Grasse), 1925; «El príncipe del misterio» (Man Spielte nicht mit die liebe), «El misterio de un alma» (Gabelmisse ohne seel), 1926; «El amor de Juana Nery» (Die liebe der Juana Nery), 1927; «Crisis» (Alwege), 1928; «La calle de Pandora» o «Lulú» (Die heuchler Pandora), «Tres páginas de un diario» (Tagebuch ohne verlorenen), «Prisioneros de la montaña» (Die weise halle vom pit palu), 1929; «Skandal um Eva», «Cuatro de Infancia» (Wastfront 1918), 1930; «La comedia de la vida» o «La ópera de los cuatro cuartos» (Die dreigrohdhonor), «Caribón» o «La tragedia de la mina» (Kamontschaff), 1931; «La Atlántida» (Herrin von Atlantid), 1932-33, todas en Alemania; «Don Quijote», «Corte nupcial» (supervivida), 1933, en Francia; «Un héroe moderno» (A modern hero), en Estados Unidos; «Du hast en bars», 1934; «Mademoiselle Docteur», 1937; «El drama de Shungai» (Le drama de Shungai), «La esclava blanca» (L'esclave blanche), supervivida, 1938; «La ley sagrada» (Jeunes filles en detresse), 1939, todas en Francia; «Comediantes» (Komödianten), «Philines», 1941; «Späte liebe», «Johann», 1942; «Parceles» (Parceles), 1943; «Meines vier Jungens», 1944; «Der Fall Mandler» (sin terminar), 1945, todas en Alemania; «El proceso» (Der Prozess), 1948, rodada en Austria; «Gehemnisvolle tiefen», 1949; «La casa del silencio» (La voce del silenzio), 1953; «Cose da passai», en Italia; «Das bekenntnis der ina Kabrr», 1954; «20

PABST-PARIS, BAJOS FONDOS

de julio» (Es geschah am 20 Juli), «El último acto» (Der letzte akt), 1955; «Boas para Botinas» (Boes fur Bettinnen), «Leyendas de los bosques» (Dorch die walden, dorch die auen), 1956.

## PARIS, BAJOS FONDOS (Casque d'Or).

Prod.: Franca, Speva Films, Paris Films, 1952. Arg.: Jacques Becker y Jacques Compagnon. Dir.: Jacques Becker. Int.: Serge Reggiani (Manda), Claude Dauphin (Laco), Raymond Basciers (Raymond), Gaston Modot (Darnard), Daniel Mendaille (el patrón del mercedero), William Sabatier (Roland), Roland Lesaffre (el mozo de «El Angel Gabriel»), Tizopel (el patrón de «El Angel Gabriel»), Claude Carraug (Fredo), Paul Assis (Fernand), Emilie Genevois (Billy), Jean Claretux (Paul), Pierre Grouas (Guillaume), Paul Barre (Inspector Julian), Paulson (el cochero), Correggiat (el comisario), Roger Vicent (el médico), Raphael Pastornal, Leon Bary, Jean Degryve (tres clientes de «El Angel Gabriel»), Mélanie (un genedarme), André Melles (un cliente del mercedero), Marcel Rouze (un genedarme de la comisaria), Simone Signoret (Marie), Loti Bellon (Leone Darnard), Odette Barancy (la madre Eugenia), Dominique Davray (Julia), Suzanne Grey (una muchacha), Yvette Lucas (Adele), Yvonne Yma (la patrona de «El Angel Gabriel»), Paquerette (la abuela), Odette Talazac (una burguesa en el mercedero), Pomme (la portera) y Henri Cochet, Maitre, Jean Bertou, René Pascal, Roger Dalphin, Abel Collon, Pierre Lepoux, Solange Corrain, Marianne Boygne, Gisèle Delzen, Anna Bérest, Jacqueline Caruelle, Joëlle Bernadé, Jacqueline Marbaux, Simone Jarnac, Jacqueline Danno, Marthe Ardau, Christiane Minzozell. Cam.: Robert Le Fèvre. Mús.: Georges van Parys y «El tiempo de las Cerezas». Son.: Pédilhan. Dir. de Int.: Jean de Fontaine. Mont.: Marguerite Renoul.

La historia es auténtica: Casque d'Or, bellamente dispuesta, se trancionan y se manan los apotes de Paris. Forman parte de la leyenda de los bajos fondos, tan difciles del cinema francés y tan literariamente tratados, hasta que René Clair la hizo veracidad, humanidad y humor. Este

VILLEGAS LOPEZ

PARIS, BAJOS FONDOS



Simone Signoret en «Paris, bajos fondos»

zumo estuvo en el preposito y los planes de Julían Duverrier, para ser interpretado por Jean Gabin; intentaría seguramente una nueva transposición de «Pegé le Mokó», una de sus mejores películas. La guerra de 1939 impidió su realización, y después se interaron por ella Clouzot e Yves Allégret, sin conseguir llevar a la pantalla. Jacques Becker, neo-naturalista por excelencia, ha declarado terminantemente: «No experimento interés real por lo que es excepcional. Dogma del realismo clásico francés, que suscribía Gustave Flaubert: «El arte no se ha hecho para pinar excepciones». Es el objetivismo sin concesiones al que Becker se entrega por completo, aunque en su obra cuentan varias películas de tema y series excepcionales en los estratos del hampa: «Demier amour», «Touchez pas au grisbi» (1954), «La evasión» (1959), y otras policíacas como «Goupi, malis rouges» y «Les adventures de Arsene Lupin» (1956). Pero el axioma creador de Becker viene a ser este: buscar al hombre y su condición, tras de todas las máscaras. «Lo que acabó por seducirme en Casque d'Or», dice Becker, es ese lado pictórico, pero no quiero

decir que haya pensado en una serie de bellas fotografías inspiradas por Toulouse Lautrec o Manet. De ningún modo. El lado pictórico lo he buscado, sobre todo, al escribir el guión. He querido realizar el equivalente de las viejas imágenes en colores del «Petit Journal Illustré», que se publicaba en mi infancia: allí se veía, por ejemplo, a policías con engraneta negra detener a un criminal en las calles de París. Sin embargo, a pesar de este cuidado de Becker por evitar el fácil alarde pictórico de como o diorama, la película tiene un valor plástico extraordinario, decisivo, con imágenes que vienen directamente de los cuadros de los impresionistas. No porque haya tratado de imitarlos, sino porque los impresionistas copian la vida de su tiempo, lo que constituyó precisamente su gran batalla, su gran fincazo y su gran triunfo definitivo.

Todo el principio de la película, con esa excursión competente en las cercanías de Jolville, esa agnuguetes, mercedero típico de la época, son verdaderas maravillas pictóricas de la imagen viva. El grupo de alegres excursionistas, que llegan al mercedero, es la banda de apa-