

Jean Vigo

Peter Weiss



Jean Vigo

Jean Vigo ha sido uno de los mayores poetas que ha tenido el cine, pero no pudo desarrollarse bajo la opresión de la cada vez más comercializada industria cinematográfica. Es el símbolo del talento original que un mecanismo tal tiene que destruir. No tenía aptitud para pegar codazos, y no pudo imponerse. Murió a los veintinueve años. Su obra es fragmentaria, y toda junta comprende apenas tres horas de proyección. Sin embargo, es de lo mejor que el cine puede presentar. Desde la primera hasta la última imagen se nos hace aparente la concepción directa de lo que es una cámara, la inspiración fílmica.

En muchos aspectos, Vigo se emparenta con Buñuel. Es realista. Un realista para quien la realidad interna y la externa forman una unidad. No es un estilista. Refleja lo inmediato, la experiencia directa, lo informe, lo central. Pero



Secuencias del film *L' Atalante* 1934

no tiene el temperamento vehemente y agresivo de Buñuel, su lenguaje es ensimismado, meditativo. En los primeros films de Buñuel, las personas son anónimos tipos básicos, mientras que los personajes de Vigo están altamente individualizados, y todo ocurre en una esfera de incidentes personales, de caracteres, de improvisaciones. Pero es también como Buñuel un anarquista, un anarquista de intenciones humanitarias que ataca los órdenes petrificados y busca nuevas y más libres posibilidades de vida. Sus primeros ejercicios de cámara los realizó en 1928 en Niza. El material está reunido en *A propos de Nice*: un amargo e irónico epitafio sobre los goces veraniegos de una rica burguesía. Su fotógrafo es Boris Kaufmann, adiestrado en la escuela de Vertov. El revolucionario modo de mirar de Vertov, así como las descripciones de ciudad de Cavalcanti y de Ruttmann, son modelos para Vigo. Pero lo que distingue al film de Vigo es su fuerte manifestación personal. Presenta sus propias experiencias, su toma de posición. No busca el esquema del tejido de la ciudad, la multiplicidad de las formas. Lo que nos dice es: esto veo yo aquí, así reacciono yo. Con su cámara escondida, contempla los encharcados bañistas ociosos, sentados como momias en los bancos, los caballeros que ponen su bigote a tomar el sol, las damas que acarrean sus joyas y sus perritos falderos. Presenta el incesante andar y volver por el paseo que domina la playa, las ceremonias de los saludos, las miradas de desdén y un andrajoso vagabundo que pasa por entre todo aquello. Ve a través de las bambalinas del lujo, de aquel mundo de espaldas agachadas y de propinas, aquella interacción de señores y sirvientes. Toda la ciudad acecha y adula a los ricos, todo un ejército de camareros y botones y músicos sumerge a los clientes de los hoteles, los chulos se apoderan de las damas en celo, y en las sórdidas callejuelas los obreros trabajan preparando el carnaval. Todo se destina a entretener los visitantes sin vitalidad ni intereses, pero a la vez los payasos de la diversión se vengan vaciando los bolsillos, burlándose de los ricos en su comitiva de carnaval: se disfrazan de banqueros grotescos con enormes cigarros, caricaturizan a las damas pomposas en sus mascarones de cartón piedra. Y, en definitiva, los pobres de la ciudad son los únicos que se han divertido ingenuamente con el carnaval.

Con *Zéro de conduite*, de 1933, produce Vigo una obra de múltiples estratos: un informe sobre la vida en un internado francés, un estudio de la psicología infantil, un feroz ataque contra las escuelas, y un relato autobiográfico. En este film no queda ya nada de amargura social. La obra

irradia un sentimiento de libertad. Los niños que se sublevan contra sus maestros son de antemano vencedores. Los adultos parecen indefensos hombres de paja, destronados por los irrespetuosos ojos de los adolescentes. Cuando los niños se sublevan, tienen que encogerse todos, maestros, padres, dignatarios y solemnes fantoches.

La obra se compone de breves impresiones, de inspiraciones instantáneas. Cada imagen es sorprendente, todo objeto lo vemos por primera vez. Sólo vemos lo «actual», y se nos sitúa en una proximidad inmediata.

Ya en la primera escena se expresa la espontaneidad y la improvisación: dos muchachos en un compartimento del tren que los lleva a la escuela, con la única compañía de un adulto que duerme. El adulto pertenece a otro mundo, está rígido, duerme, no ve nada. Se balancea como un muñeco, mientras los jóvenes dan comienzo a su arlequinada; se sacan de los bolsillos toda suerte de objetos, plumas de gallina, una trompeta de latón, un globo al que pueden reventar, hondas, cuchillos, y por fin dos grandes cigarros que encienden y con cuyo humo producen grandes oleadas de nubes. Hinchán barrigas imaginarias, se ponen los pulgares en los sobacos de invisibles chalecos y hacen tintinear invisibles cadenas de reloj. Se ríen del que duerme, y cuando el tren se para de pronto y el durmiente se cae del asiento, gritan: «¡Está muerto!»

La realidad es materia prima para la fantasía. Ahí tenemos la descripción de otro instante: uno de los chicos pasa una mañana de domingo en casa de su tutor. Está sentado en una silla, junto a la ventana, con los ojos vendados. No sabemos por qué los tiene vendados. La atmósfera de la estancia parece, sin embargo, insinuar que se trata de algún castigo. Al tutor no lo vemos. Adivinamos que está detrás del gran periódico abierto, junto a la mesa. Aunque sea invisible, vigila toda la estancia. El silencio es total. Lo único que se mueve es una chiquilla que recorre con las puntas de los dedos la tapa del teclado del piano. Luego la chiquilla extien-



Secuencias de *Zéro de conduite* 1933

de el brazo hacía una bola de vidrio que pende ante la ventana. Levanta la bola, desata con cautela la venda de los ojos del chico, y los dos se quedan, como conspiradores, mirando la bola, mientras que el periódico vecino a la mesa sigue inmóvil.

La revuelta en la escuela se prepara mediante innumerables menudos impulsos. Cuando al fin estalla, se propaga como una fuerza natural. En el dormitorio, triunfantes, los chicos se arrojan sobre el maestro que los vigila y lo atan, como un crucificado, a una cama. La rebelión expresa un extático sentimiento de felicidad. Rodeados por los torbellinos de nieve de las plumas de las almohadas desgarradas, los chicos dan vueltas por la sala, en una procesión de sueño. Al *ralenti*, oscilan en sus camisones de dormir. Con altas voces de soprano cantan su himno.

Desde el tejado, arrojan orinales y libros de texto al patio, donde se han reunido maestros, padres y jerarcas para celebrar una solemnidad. Los señores condecorados, los funcionarios que gesticulan con gravedad, el director, que es un enano chillón, los bomberos barbudos que han acudido a ejecutar ejercicios gimnásticos, son expulsados, y arriba en el tejado jubilan a los vencedores, en su fresca y prometedor libertad.

Los films de Vigo son una fuente de inspiración inagotable. Todo director aprende continuamente de ellos. Su influencia se manifiesta en los films de los italianos recientes, en los trabajos de los jóvenes franceses, en las nuevas películas independientes americanas.

Zéro de conduite fue prohibido. Los films de Buñuel fueron prohibidos. Muchas otras películas de los vanguardistas fueron prohibidas. Eran demasiado peligrosas, demasiado iconoclastas. Podían poner en peligro el orden. Sólo se proyectaron en museos del film, en cinematecas. Los poderosos exigen los vapores azules de la idealización. Temen la verdad sin deformaciones. Ponen por delante sus bambalinas, sus muñecos pintados y sus soldados marcando el paso. El aullido de la *Tierra sin pan* de Buñuel se ha transformado en un gemido ahogado.

La vanguardia tuvo que constituirse en movimiento clandestino. Los vanguardistas eran saboteadores, autores de atentados furtivos.

Fragmento de *Informes* de Peter Weiss, 1955