



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**VIGO, ENLACE ENTRE LAS VANGUARDIAS CINEMATOGRÁFICAS Y EL REALISMO
POÉTICO EN EL CINE FRANCÉS.**

TESINA

**Que para obtener el título de
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

P R E S E N T A

JORGE ALEJANDRO GARCÍA GONZÁLEZ

ASESORA

PROFRA. MARÍA LUISA LÓPEZ VALLEJO Y GARCÍA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, con todo cariño.

Agradezco a mis padres por su impulso,
a mis hermanos por ser lo que son,
a Tania por todo.

Agradezco a la Profesora María Luisa por
su amistad y por su pasión por el cine.

Gracias totales a la Universidad.

Índice de contenido

Introducción **2**

1. Jean Vigo: Vida y obra **4**

2. El cine antes y después de Vigo **25**

3. Vigo, puente y enlace entre corrientes cinematográficas **40**

3.1. Desde la vanguardia: **40**

a) Á propos de Nice (1930)

b) Taris (1931)

3.2. Hacia el Realismo poético: **49**

b) Zéro en Conduite (1933)

d) L'Atalante (1934)

Conclusiones **74**

Fuentes de consulta **77**

Filmografía de Jean Vigo **78**

Filmografía complementaria **79**

Introducción

El cine como expresión social se ha forjado gracias a los constantes cambios que desde su nacimiento ha tenido, desde las vistas realizadas por los hermanos Lumière, el descubrimiento de trucajes técnicos para la puesta en escena por parte de Georges Méliès, hasta el desarrollo de una narrativa compleja y una gramática fílmica en las cintas de David W. Griffith. Es decir, el medio de expresión cinematográfico, como se conoce hoy en día, es resultado del ingenio y trabajo de directores, puntales de escuelas, movimientos y teorías del cine.

La presente investigación se centra en la vida y filmografía de Jean Vigo, una de las figuras relevantes del cine francés del Siglo XX, cuya obra, poco estudiada, ha ejercido una gran influencia en realizadores posteriores. A través de su corta filmografía, Vigo le obsequió al mundo una perspectiva única de la realidad.

El trabajo fílmico que desarrolló Jean Vigo de 1930 a 1934 se aprecia entre las vanguardias artísticas, como el Dadaísmo, el Surrealismo, el Cine experimental soviético, y el Realismo poético francés, unión que representa el foco de atención de esta investigación en modalidad de tesina.

Con el fin de explicar la importancia de la filmografía de Jean Vigo como enlace en la historia del cine francés, esta tesina está estructurada en tres capítulos. El primero aborda directamente la vida de Vigo. Al hacer un recorrido por su biografía, entendiéndola como el relato de la vida de un personaje en su contexto, desarrolla los aspectos determinantes para su obra en contexto con la situación social en Francia. El apartado reconoce a la persona para poder comprender su obra cinematográfica.

El segundo capítulo se ocupa de la historia y el contexto de las vanguardias cinematográficas que repercutieron y quedaron plasmadas en el trabajo de Jean

Vigo, así como los principios del Realismo poético, para entender la transición histórica de la cinematografía en Francia.

Por último, el tercer capítulo se enfoca en establecer y comprender el vínculo entre los filmes de Vigo, las vanguardias cinematográficas y el Realismo poético, ya que, mientras sus primeras cintas lucen fuertemente influenciadas por las vanguardias, en específico del cine soviético y del surrealista, la última parte de su trabajo se desenvuelve como un realismo íntimo.

Para el análisis monográfico aquí realizado se toman en cuenta las características formales de cada corriente y cómo Jean Vigo se apropió de éstas y las incorporó en sus cintas, fungiendo como un parteaguas, un nexo natural entre vanguardias. A través de la semblanza biofilmográfica podemos ubicar el contexto cultural de Vigo y relacionar el auge de cada una de las corrientes con el momento en que realizó cada una de sus obras, a través de ellas, se observan las características formales que adaptó de cada corriente y a través del contexto social que forjó a Jean Vigo se puede identificar la ideología que impregnó en sus cintas.

Si bien, algunos autores como Adolfo Sánchez Vázquez apelan a la premisa de separar la ideología de una obra de su autor, para Vigo esto parece ser inseparable, ya que es notable la influencia de su contexto social y cultural dentro de su obra, hecho que se desarrolla en el presente trabajo y que el lector podrá reconocer más adelante.

La investigación pretende revelar la trascendencia de una figura clave en la evolución del cine. A pesar de su corta vida y de contar sólo con un largometraje en su filmografía, Vigo logró influir en generaciones de muchos cineastas y cambiar el rostro del cine francés.

1. Jean Vigo: Vida y obra

“El hombre que elegirías para interpretar a un genio que murió joven, un hermoso perdedor, el creador de fracasos que terminarían por ser obras maestras.”

Michael Almereyda, Director de Another girl another planet (1992), Hamlet (2000) y Nadja (1994)

El objetivo de esta semblanza es la de incluir los elementos de la vida de Jean Vigo como consecuentes a su obra, ya que no se explica la obra sin explicar a la persona, puesto que hacemos lo que somos.

Jean Vigo Clèro vio el mundo “el 26 de abril de 1905, en París, calle Polonceau, hijo de padres malnutridos, en una buhardilla sucia y llena de gatos esqueléticos, fue tenida por un milagro del género cómico”¹. Sin embargo, su historia no comienza ahí, conocer el pensamiento de Vigo implica conocer a su padre que durante toda su vida fue uno de los ejes ideológicos y de mayor orgullo para Jean, el enigmático militante anarquista Eugène-Bonaventure de Vigo nacido en 1882, en España.

De origen ítalo-francés, Eugène-Bonaventure de Vigo sufrió una infancia dura, creció alrededor del hambre y la soledad, motivo por el cual desde sus primeros años de conciencia se unió a los círculos anarquistas como una forma de buscar protección, menciona Salès Gòmès, principal biógrafo de Jean Vigo.

Para 1900, Eugène fue encarcelado en la prisión de *La Petite Roquette*, debido al encubrimiento de un robo; sin embargo, la principal causa de su detención, Salès nos explica, fue el hecho de que su nombre estuviera en los ficheros anarquistas de la policía debido a los círculos que frecuentaba desde su infancia.

Antes de salir de prisión, Eugène modificó su nombre como una forma de protesta y de respuesta a su reclusión. Y *a de la merde* (a la mierda) fue la expresión que utilizó Bonaventure para hacer con ella el anagrama Almereyda.

¹ SALÈS GOMÈS, Paulo Emílio. *Jean Vigo*. Editorial Cirse, España, 1999, p. 7.

La juventud de Almereyda fue una transición entre empleos como fotógrafo y celdas de prisión, así como escritor de algunas publicaciones en el periódico *Le Libertaire*, donde su firma se encontró al lado de la de muchos anarquistas como de Sebastien Faure, Pierre Monatte y el pintor Francis Jourdain.

Tras abrirse brecha al colaborar en publicaciones periódicas, Almereyda, ya cada vez más convertido en militante activo, dejó su oficio como fotógrafo y se enfocó como escritor y periodista para la publicación de tendencia anarquista.

En 1904, Almereyda formó parte de la comitiva francesa anarquista que acudió a Holanda para la proclamación de la *Asociación Internacional Antimilitarista* (AIA) de la cual fue principal orador.

Miguel de Almereyda conoce a Emily Cléro dentro de los círculos revolucionarios anarquistas. Con ella dio a luz al pequeño apodado “Nono”, nombre de un héroe de un cuento para niños escrito por Jean Grave, remite Salès. Jean Vigo Cléro fue criado por sus padres entre manifestaciones, reuniones, tribunas, celdas y discursos anarquistas, pero también gran parte de su educación se debe a Janine Champol, una vieja revolucionaria que se hacía cargo de “Nono” ante las eventuales ausencias de los padres.

Al inicio de 1906, Almereyda fundó la publicación *La Guerre Sociale* con Gustave Hervé a quien conoció en un congreso antimilitarista. Esta publicación mostraba tintes anarquistas, comunistas y sindicalistas que criticaban el manejo de la República francesa. Esto acarreó en Almereyda más años de prisión.

El paso del tiempo llevó a Almereyda a buscar un acercamiento con otras corrientes más reformistas, lo que culminó con su afiliación al Partido Socialista Francés, acción con la cual perdió mucho apoyo de sus antiguos camaradas anarquistas, que no vieron con buenos ojos su relación con el partido político.

Esta afiliación creó nuevos vínculos entre Miguel de Almereyda y políticos socialistas que lo motivaron a emprender una nueva publicación. Así nació *Le Bonnet Rouge*, un diario que, llegada la Primera Guerra Mundial, apoyó con sus publicaciones a la izquierda en la República, este esfuerzo fue reconocido por el entonces ministro del Interior Louis-Jean Malvy quien le concedió ayuda económica. “Estos indicios... nos ponen, en cualquier caso, en presencia de un Almereyda muy distinto al de *Le Libertaire* o *La Guerre Sociale*.”².

Eventualmente hubo inconsistencias en el contenido, unas veces apoyaba a la República y otras arremetía contra ella, por lo que los apoyos para *Le Bonnet Rouge* y para Almereyda cesaron dejando a la publicación al borde de la quiebra.

Émile-Joseph Duval, un administrador de derecha y con tendencia pro alemana, rescató con un préstamo al periódico bajo la condición de que él mismo fungiera como un filtro para el contenido, haciendo de *Le Bonnet Rouge* un “centro de acción revolucionaria pro alemana”³

Para 1917, la salud de Almereyda se debilitaba, “se hallaba en un completo estado de deterioro físico. Ya no podía desplazarse más que en coche, y si se tenía en pie era gracias a las dosis crecientes de morfina y luego de heroína”.⁴ Bajo esas circunstancias, Almereyda intentó reunir fondos para recuperar la gerencia del periódico. Sin embargo, en mayo de ese año Duval fue arrestado en la frontera por portar un cheque de cien mil francos, supuestamente procedente de bancos alemanes.

Miguel de Almereyda fue citado en calidad de testigo y solamente pudo responder que el financiamiento del periódico lo buscaba él, lo cual en parte era cierto, y que ese dinero simplemente eran un préstamo. El asunto escaló a una magnitud política

² SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p. 27.

³ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p. 32.

⁴ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p. 31.

y se iniciaron investigaciones en las cuales encontraron documentos que el ministro Malvy había otorgado a Almereyda con información de las campañas militares. Este hecho fue más que suficiente para poner al antiguo militante tras las rejas acusado de traición.

Luego de una importante defensa que pedía no llevar a Almereyda a prisión debido a su mal estado de salud, el juez encargado del caso negó tales peticiones. El acusado fue encerrado en la celda catorce de la prisión de Fresnes, lugar que se convertiría en su última morada.

Alrededor de la muerte de Almereyda existen muchas versiones que van desde el suicidio, su precario estado de salud, hasta el asesinato debido a razones políticas; ésta última resulta la versión más aceptada.

A su funeral acudieron aproximadamente cincuenta personas, entre ellas Emily Clèro, su pareja, y su hijo de apenas 12 años de edad. En 1917, tras la muerte de su padre, Jean se convirtió en la única persona en ostentar el apellido Vigo, según apunta Salès Gòmes.

Tras la muerte de su padre, la vida del joven Jean cambió totalmente; sus parientes, los Aubès pelearon su custodia ante una Emily Clèro mentalmente debilitada y en condiciones de suma pobreza.

Debido a lo escandaloso de su apellido, el tutor de Jean, Gabriel Aubès, alejó al chico de París y cambió el apellido a Salles, apellido de soltera de la madre de Almereyda.

Ya en 1918, Vigo mostró dotes para la escritura tanto en su diario como en trabajos escolares; solía escribir con cariño sobre la memoria de su padre, además de estar al tanto sobre asuntos políticos que referían a su padre y a sus colaboradores.

Su primer acercamiento al cine: “El 22 de septiembre (de 1918) ve una película de Charlot”⁵, una influencia temprana que posteriormente se verá homenajeadada en *Zéro de Conduite* (1933).

Por esa misma fecha y por recomendación del médico, los Aubès inscriben a Jean, bajo el apellido Salles, en el Liceo internado de Millau, ya que el clima favorecía la salud del menor. Ahí permaneció 4 años.

La primera semana de clases marcó por completo al futuro realizador. Muchas de sus vivencias en dicho internado se ven recreadas en su cinta *Zéro de Conduite* (1933). A través de sus escritos de la infancia encontramos escenas representativas de la película, la hora de la comida y las alubias, las noches sufriendo cólicos, el sonambulismo, los domingos; incluso se ven reflejados los personajes de la película Bruel, Caussat que en realidad fueron amigos de Vigo, quien es representado por Tabard.

A pesar de su mala conducta, Vigo sentía mucha pasión por los libros, sobre todo por la historia y las artes, lo cual fomentó interés por el oficio de los Aubés, la fotografía. En sus días libres, Jean disfrutaba trabajando en la tienda de Gabriel Aubés, a quien consideraba su abuelo.

Una vez al año visitaba a su madre, quien seguía residiendo en París. Ahí, un ya mayor Jean Vigo escuchó con fervor y orgullo las hazañas revolucionarias de la juventud de su padre, su periodo como importante anarquista y sus publicaciones en *Le Libertaire* y en *La Guerre Sociale*, aunque su madre y las amistades de su padre no solían mencionar la etapa de *Le Bonnet Rouge* ni la de su muerte.

Para esos momentos, Emily pide a Gabriel Aubés tener a Jean más cerca, él accede y lo inscribieron, ya con el apellido Vigo, en el Internado de Chartres, en donde Jean

⁵ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p. 46.

continuó destacando por sus habilidades literarias, “se llevó el primer premio en composición francesa, una mención en versión latina, y, en julio de 1924, fue admitido, sin problemas, en la primera parte del bachillerato”⁶.

De Chartres también tomó vivencias y personas como influencia para *Zéro en Conduite* (1933). El director era un hombre bajito y barbón, con una gran afición a los deportes; también hizo dos amigos cuyas referencias se encuentran en la película: Colin y el joven Mercier.

En el Internado de Chartres, a pesar de su precaria salud Vigo se interesó por los deportes, sobre todo como guardameta en el fútbol y como corredor en los cien metros lisos, menciona Salès.

El comportamiento de Jean usualmente era alegre y burlón, sobre todo con figuras de autoridad y con compañeros con tendencias patriotas; sin embargo, también se notaba en él cierta melancolía y momentos de soledad.

Mientras su estado de salud seguía deteriorándose, su relación con su madre corría la misma suerte, ya que Vigo, en un intento de limpiar ante la sociedad el nombre de su padre, con ayuda de los amigos del difunto, se dio cuenta que Emily en realidad nunca intentó hacerlo.

Para 1925, Vigo decide evitar a toda costa hacer su servicio militar, que consistía en un acuartelamiento. Para esto pone ciertas trabas que lograron postergar su cita ante la junta de clasificación, entre éstas, licenciarse en una carrera, algunas de sus elecciones fueron filosofía y sociología.

El interés en el cine ya había despertado en Vigo, al menos así lo declaran algunas cartas que escribió a su amigo del Liceo en Chartres, Mercier. “Se informaba acerca

⁶ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p. 53.

de las posibilidades de obtener un pequeño puesto en la producción del *Napoleón* de Abel Gance”⁷.

Sin embargo, este primer acercamiento cinematográfico fracasó ya que un diagnóstico de salud mostró a Jean que tenía los pulmones dañados, por lo que fue obligado a refugiarse, con el apoyo económico de los Aubès, en la frontera con España, en la clínica Espérance, donde el médico le indicó baños de sol y reposo.

Durante esos años, Vigo mantuvo cercana correspondencia con su amigo Mercier; la ruptura con su madre fue definitiva. Conforme mejoró su salud, viajaba por meses a París para continuar con la investigación que limpiaría el nombre de su padre y para iniciar su aprendizaje como técnico cinematográfico. Contó con la ayuda del viejo pintor y diseñador de muebles, amigo de su padre, Francis Jourdain, que “muy bien relacionado con el mundillo artístico de París, se proponía presentar a Jean a algunos peces gordos del cine”⁸.

Sin embargo, sus recaídas lo hacían regresar a la clínica. Allí conoció a Elisabeth Lozinska, hija de un empresario industrial de Lodz, Polonia. También conocida como Lydou, ella se convirtió en su pareja y fungió como un importante apoyo emocional para Jean.

Al igual que Jean, Lydou vivía en la clínica por enfermiza. Ahí se hicieron novios y conocieron a Claude Aveline, un importante escritor y editor, quien ayudó a Vigo a salir de sus problemas económicos, puesto que los Aubés estaban imposibilitados para ayudarlo en aquellos momentos. Aveline lo contrató como su secretario y su trabajo consistía en transcribir las notas del escritor.

Al mejorar la salud de la joven pareja, sus gastos se redujeron por lo que Lydou y Vigo se mudaron a París, el único lugar en el que Jean pensó que podría seguir su

⁷ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p. 60.

⁸ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p. 62.

sueño. Con las recomendaciones de Francis Jourdain, Vigo se entrevistó con la directora de cine Germaine Dulac, quien prometió ayudarlo a ingresar en la Franco-Film, una de las productoras más importantes en Francia. “La ayuda de Germaine Dulac podía ser, según Vigo, decisiva en cuanto se presentara una oportunidad. Mientras, la cineasta le pidió que expusiera con claridad y por escrito lo que sabía y lo que quería hacer. Dos preguntas difíciles de contestar.”⁹

La salud de Lydou y de Jean empeoró en París. Decidieron mudarse a la costa, a la ciudad de Niza, lugar en donde la Franco-Film, a través de Dulac, ofreció a Vigo un puesto como ayudante de operador. Al llegar ahí, Janine Champol, antigua amiga de Almereyda y que había ayudado a criar a “Nono” en sus primeros años de vida, recibió a la joven pareja mientras encontraba un lugar donde asentarse.

No pasó más tiempo para que el futuro realizador francés se casara con Lydou. El señor Lozinski, padre de ella, acudió a dar su bendición, además de una promesa de apoyo económico, la cual cumplió. Con el dinero recibido, se pudieron instalar en una villa, de igual forma su suegro les daba una pensión para que Jean se dedicara a su nueva carrera.

Niza, para Vigo, fue una ciudad que le producía sentimientos encontrados: por un lado, le guardaba cierto afecto, era la ciudad donde su salud y su amor por Lydou habían tenido un fuerte crecimiento; por otro lado, observar la clase alta francesa disfrutar en la ociosidad, mientras la población urbana vivía en pobreza, le causaba náuseas.

Con el dinero ofrecido por su suegro, Vigo compró una cámara. Su trabajo en la Franco-Film había terminado. Ahora con el respaldo económico del señor Lozinski, Jean decidió comenzar sus proyectos personales, “como no podía ni tan siquiera

⁹ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p. 67.

plantearse la posibilidad de rodar en estudio, la única opción era rodar un documental sobre Niza”¹⁰.

À propos de Nice (1930) fue resultado de ese primer ejercicio fílmico de Vigo con la cámara y su entorno, pero no fue concebido como lo podemos observar hoy en día. El joven y enfermizo francés realizó una extensa investigación sobre la ciudad, desde la ocupación romana, y su arquitectura; sin embargo, el tema que más le llamó la atención fue la relación del hombre con la naturaleza y cómo éste la modifica dando como resultado la construcción urbana.

El documental, expone Salès, está dividido en tres bloques: los dos primeros ilustran la naturaleza, el cielo y el mar; el tercero abarca la tierra y en la tierra la ciudad, la sociedad. Todo de forma simbólica.

Pudo hacer algunas tomas antes de que su salud, como la de Lydou, empeorara, por lo que decidieron consultar a médicos especializados en París. Allí, Vigo, al frecuentar los lugares donde se reunían los jóvenes realizadores, conoció al camarógrafo Boris Kaufman, con quien trabajó hasta su última película; era hermano menor del ya legendario Denis Kaufman, conocido como Dziga Vertov, pionero del documental y del cine experimental soviéticos.

Boris, al escuchar el proyecto de Vigo, le enseñó algunos de sus trabajos, con lo cual Jean no dudó en invitarlo al proyecto en Niza; incluso, le ofreció hospedaje en la villa donde vivía con Lydou. El joven Kaufman no demoró mucho en llegar a la costa para ponerse a trabajar sobre la idea original de Jean; sin embargo, al momento de las tomas se percataron que lo mejor sería trabajar solamente con la ciudad, hacer un documental bajo la premisa de que Niza está construida para satisfacer a extranjeros y turistas que sólo van al puerto a tener experiencias hedonistas.

¹⁰ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p. 69.

Querían retratar una sociedad decadente que disfrutaba sus excesos mientras los mismos habitantes de la ciudad vivían en condiciones deplorables.

El documental fue construido a partir de las anotaciones de Jean. Boris se ocupó en filmar a la gente de forma desapercibida. La idea era captar la actitud desinhibida de los turistas. “Vigo y Kaufman construyeron una caja de cartón en la que ocultaban la cámara, y fueron a menudo a la caza y captura del turista.”¹¹ La cinta deja ver fuerte influencia de Vertov (el cine-ojo); de *Entr’acte* (1924), de René Clair; de Eisenstein y su montaje de atracciones yuxtaponiendo ideas en imágenes; del cine abstracto alemán y del Surrealismo.

En *À propos de Nice*, “Vigo fue completamente su propio amo”.¹² Esta libertad fue proporcionada gracias al apoyo económico e incondicional que le brindó su suegro para la realización de la cinta. Sólo con *Zéro de conduite* se acercó a esa libertad, gracias a la participación del productor Jaques-Louis Nounez, como se verá más adelante.

À propos de Nice no sólo brindó a Vigo su primera experiencia cinematográfica, sino que también le demostró que podía hacer cine, aunque en ese momento fuera rudimentario. Esto derivó en el único postulado teórico que su corta vida le permitió, en una conferencia en París en el marco de la Agrupación de los Espectadores de Vanguardia: *El Punto de Vista Documental*¹³.

¹¹ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p.77.

¹² GROTTLE, Elizabeth. *French Social Cinema of the nineteen thirties: a cinematographic expression of popular front consciousness*. Editorial Arno Press, New York, 1980 p. 95.

¹³ El punto de vista documental se refiere, según Vigo, a que el cineasta tiene la obligación moral de realizar documentos sociales pertinentes a la realidad que vive argumentando su particular punto de vista.

“Esta clase de documento social exige que uno tome posiciones, pues pone los puntos sobre las íes. Y si no compromete al artista, sí compromete, por lo menos, al hombre, lo cual viene a ser lo mismo”.¹⁴

El cine social del que Vigo habló tímidamente en París, durante la presentación de *À propos de Nice* en la sala del Vieux-Colombier, destinada para mostrar trabajos de vanguardia, es una propuesta que mencionó no haber descubierto, ni que pretendía se hiciera una receta a seguir, más bien buscó “despertar otros ecos que no fueran los de los regüeldos de los señores y las señoras que van al cine para hacer la digestión”¹⁵. En su misma presentación, Vigo analizó la película de Luis Buñuel, escrita con Salvador Dalí, *Un Chien Andalou* (1928). El joven francés perfiló la cinta como un ejemplo del cine del *Punto de Vista Documental*.

En la plática recalcó que el material filmado en Niza no sólo corresponde al puerto, sino que representa una realidad social que atañe al mundo. En palabras de Vigo:

“En esta película, centrándose en una ciudad cuyas características son significativas, uno es testigo de la acusación de un cierto mundo. En efecto, tan pronto como se vislumbra la atmósfera de Niza y la ternura de la vida que se conduce allí... y en otros lugares... la película tiende a la generalización de las burdas celebraciones de la carne y de la muerte, que deben ser categorizadas como grotescas y que representan las últimas convulsiones de una sociedad que nos da náuseas y nos convierte en elementos de una solución revolucionaria.”¹⁶

Ni la venta ni la distribución de *À propos de Nice* eran alentadoras. Jean tuvo que dejar de lado por un momento su siguiente proyecto, un documental acerca de Lourdes. Decidió fundar con sus amigos de la infancia un cineclub en Niza, *Les Amis*

¹⁴ ROMAGUERA, Joaquim. Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones. Editorial Cátedra, 1989, p. 62

¹⁵ ROMAGUERA. Op. Cit, p.63

¹⁶ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p. 96

du Cinéma, cuyo “modelo a seguir era el de las asociaciones de carácter popular”¹⁷ y su objetivo era mostrar películas innovadoras, prohibidas y que tuvieran ese carácter de cine social.

Mientras Vigo conseguía las películas para las exhibiciones (muchas de esas cintas eran soviéticas), Lydou se encargaba de recaudar fondos en la caja; Caussat, nombrado secretario, en realidad recogía las películas solicitadas en su motocicleta, muchas veces el mismo día de la proyección. Maurice Nicolas hacía una breve presentación antes del inicio de la película.

Poco a poco, *Les Amis du Cinéma* se fue haciendo de una audiencia leal, formada por una amplia variedad de personas. “El primer núcleo sólido estaba compuesto de amigos que, a su vez, habían reclutado a otros aficionados entre los diferentes sectores de la burguesía media de Niza, médicos, arquitectos, pintores, algunos funcionarios, alumnos y alumnas de instituto.”¹⁸

El cineclub apenas recaudaba para pagar la renta del establecimiento, pero Vigo confió en que el tiempo mejoraría esa situación. Y así fue. En esos meses recibió dos noticias importantes: la primera, que había sido invitado para presentar *À propos de Nice* en un Congreso de Cine Independiente, con sede en Bruselas, donde llegó a codearse con directores como Eisenstein, Cavalcanti y Germaine Dulac.

En paralelo, Vigo se unió a la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (A.E.A.R. por sus siglas en francés), fundada en 1932 por el antiguo camarada de su padre, el pintor Francis Jourdain. Vigo figura entre los firmantes del Manifiesto por la Unidad de la Clase Trabajadora en contra del Fascismo.

La segunda noticia fue que Pathé-Nathan quería exhibir *À propos de Nice* en el *Studio des Ursulines*, el mismo donde se exhibió *Un Chien Andalou* años antes. La cinta gozó

¹⁷ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p.. 99

¹⁸ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p.103

de mayor difusión y el apellido Vigo comenzó a sonar más fuerte en el círculo cinematográfico de París. Esta situación propició más contactos, además de fortalecer la confianza de Germaine Dulac que veía en él una verdadera promesa. Ella decidió ayudar de nuevo a Jean, ahora para realizar un cortometraje encomendado por la casa *Gaumont-Franco-Film*.

Ese trabajo consistió en realizar un “diario vivo” de algún deportista. El personaje destinado para Jean fue el campeón de natación Jean Taris. Vigo realmente no sabía mucho sobre natación y en realidad no le interesaba esa disciplina. Entrevistó un par de veces al campeón acerca de su técnica, los estilos de nado y su trayectoria.

Vigo pretendía salirse de los cánones y presentar no tanto a Taris el deportista, sino mostrar el cuerpo humano y su relación con el agua, con el movimiento. El documento fílmico fue rodado en la piscina del *Automóvil Club* de Francia, locación elegida por Vigo puesto que contenía “ojos de buey”, lo cual permitió hacer tomas submarinas con las que experimentó y posteriormente utilizó en *L'Atalante* (1934).

La experimentación realizada con *Taris* lo acercó de nuevo a las vanguardias de los veinte, el manejo del ralenti y de la superposición fueron una constante, la musicalización estaba compuesta por canciones infantiles y notas de saxofón, de igual forma se escucha en *off* al campeón Taris explicando los movimientos de la natación.

Dos años después, al rodar *Zéro de Conduite* (1933) conservó rasgos estilísticos propios de las vanguardias; sin embargo, comenzó a darles la vuelta para intentar captar una realidad que los vanguardistas habían olvidado, o que no les interesaba mostrar: la poética realidad de la gente común.

Es por eso que Vigo funge como un puente entre dos fronteras, el vanguardismo expresado en sus dos primeros documentales y el salto que repercute en sus dos siguientes películas, ficciones que se enmarcan dentro del Realismo poético francés.

Después de la experiencia de *Taris*, la situación financiera de Vigo era precaria. La *Gaumont-Franco-Film* le había prometido la realización de otro proyecto de “diario vivo” ahora con el tenista Cochet. Las notas recopiladas por Salès nos dan a pensar en una mayor compenetración con este documental, no porque le importara más el tenis que la natación, recalca el biógrafo, sino porque Vigo vio en el tenis una libertad que quiso expresar con movimientos interpretados por niños con indicaciones de juego del campeón.

“Cochet hablaba de la fatalidad de su deporte; luego, cuando comenzaba a elogiar la dicha animal propia de los niños, la luz, el aire, el movimiento y la libertad, la cámara se dirigía, en travelling, hacia un numeroso grupo de niños desnudos que estaban divirtiéndose en la pista”.¹⁹

Para el proyecto, Vigo había pedido la colaboración del periodista que lo entrevistó en la presentación de *À propos de Nice*, el joven Goldblatt. Convertido ya en un querido amigo de Jean, juntos entrevistaron al campeón en más de una ocasión para poder realizar su desglose de tomas para la aprobación de la productora.

Surgieron dificultades desde que Vigo entregó su desglose. Meses antes de comenzar el rodaje, se canceló el proyecto. La desilusión de Vigo fue mayúscula. Su situación financiera le hizo buscar un comprador para la cámara que había adquirido para la realización de *À propos de Nice* malbaratando así su patrimonio.

Con la venta de la cámara juntó suficiente dinero para pagar sus deudas; además, guardó un poco de dinero para la llegada del nuevo miembro de la familia, la pequeña Luce Vigo, nacida el 30 de junio de 1931.

Su espíritu decaía, incluso la oportunidad de entrevistarse con Charles Chaplin resultó un fiasco para Vigo: “la conversación no dio para mucho debido a la falta de

¹⁹ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p.115

un idioma común. Charlot quiso regalarle una foto suya, pero Vigo, de tan azorado que estaba, la rechazó(...)"²⁰.

El único consuelo que tenía fue el creciente éxito de *Les Amis du Cinéma*. Cada vez más directores se acercaban al cineclub para proyectar sus películas, entre éstas *La Souriante Madame Beudet* y *Thème et Variations*, de Germaine Dulac; *Train de Plaisir* e *Idylle à la Plage*, de Henri Storck, además de presentaciones realizadas por el director Jean Painlevé, con quien Vigo haría gran amistad y gracias al cual conocería a Maurice Jaubert, quien musicalizaría sus últimos dos largometrajes, *Zéro de Conduite* (1933) y *L'Atalante* (1934).

La estadía de Vigo en Niza no favoreció el desarrollo de su carrera más allá de *Les Amis du Cinéma*. Esta situación lo lleva a París nuevamente, mientras Luce se queda al cuidado de Jeanine Champol. Su suegro otra vez pudo ayudarles económicamente con la mudanza y algunos otros gastos.

En la ciudad, por esos años surgió un empresario aficionado a las carreras de caballos, que cada vez más se interesaba por el cine y se había convencido de producir cintas, pero siendo nuevo en el campo decidió no gastar mucho dinero en actores y directores reconocidos. Su nombre fue Jacques-Louis Nounez.

A través de René Lefèvre, actor que había trabajado con René Clair en su cinta *Le Million* (1931) y que tenía gran afición a los caballos, Nounez escuchó el nombre Jean Vigo como una referencia de joven director entusiasta. Lefèvre había visto *À propos de Nice* y por eso no dudó en recomendarlo.

No pasó mucho tiempo antes de que Vigo se entrevistara con Nounez, quien sabía hijo de quién era y las circunstancias de la muerte de su padre, por lo que sintió una gran empatía hacia Jean. La conversación fluyó y hablaron de proyectos, tres en

²⁰ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p.112

particular. Nounez quería realizar “una película sobre la región de la Camargue (de donde era originario) y sus caballos, una idea personal para el guión de una película sobre la honradez burguesa”.²¹ Vigo por su parte tenía en mente dos historias, una sobre la vida de los niños en los internados y otra inspirada en el militante anarquista Eugène Diedonné.

Vigo de inmediato se puso a trabajar un guión acerca de la Camargue. Reunió a Albert Riéra y Boris Kaufman para estudiar el proyecto. Con ellos, Vigo frecuentó la región para hacer anotaciones. Nounez, al ser neófito en el mundo cinematográfico, se valió de Jean para que se encargara de los aspectos de la producción.

El proyecto de la Camargue fracasó por motivos no muy conocidos. El biógrafo Salès supone que se debió a las advertencias recibidas de no realizar un documental novelado. Por consiguiente optaron por emprender un proyecto de Jean nombrado *Les Cancres*.²²

Vigo terminó el guión en pocas semanas. El argumento versaba sobre unos escolares en el colegio. El director ya tenía contempladas a las personas que iban a colaborar con él. En los aspectos técnicos, Kaufman y Riéra estaban indiscutiblemente dentro del nuevo proyecto.

Fue en una cena con Nounez, en diciembre de 1932, cuando Vigo presentó su guión. El principiante productor “aceptó el proyecto y dio al joven director entera libertad dentro de los límites de un modesto presupuesto que se elevaba a unos doscientos mil francos. Asimismo Nounez informó a Vigo de que los estudios Gaumont estarían a su disposición durante una semana.”²³

²¹ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p.125

²² Expresión francesa que significa “Los malos estudiantes”.

²³ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p.128

Aprobado el proyecto, Jean realizó cambios a su guión comenzando con el título. Su nuevo proyecto se nombró *Zéro de Conduite: Jeunes diables au collège*, lo que le recordaba el terror de los niños del internado, puesto que un cero en conducta los obligaba a quedarse en la escuela en domingo.

El guión de Vigo alcanzó para rodar un largometraje, pero el trato con Nounez pedía realizar un medimetraje. Jean decidió entonces quitar algunas escenas que, a su parecer, no tenían la fuerza suficiente.

El equipo ya integrado era básicamente el mismo que trabajaría con él en la cinta sobre la Camargue: Kaufman en la cámara, Albert Riéra como asistente de director, Maurice Jaubert a cargo de la musicalización, Goldblatt en la letra de las canciones y Pierre Merle como ayudante. Los intérpretes fueron viejos amigos y camaradas; los niños que formaron el reparto fueron encontrados en el Distrito 19 de París, un barrio caracterizado por ser “cantera de niños pobres, vivaces y rebeldes(...)”²⁴.

Zéro de Conduite, primera película de ficción, constituye el legado ideológico de Vigo, una mirada íntima a su infancia, a la de su padre y sus anhelos anarquistas. La revuelta de unos chicos que buscan liberarse de la fuerza opresora de sus autoridades, los adultos, que niegan toda posibilidad de espontaneidad, que espían y que buscan algo que inculpar. “Las autoridades escolares están tan inmersas en sus reglas que han venido a tomarlas por verdades eternas. Son criaturas del límite, congeladas en un conjunto de posturas grotescas.”²⁵

Toda la historia se construyó con base en los recuerdos personales del realizador y en los de Almereyda, que Jean exorciza a través del cine. Los personajes infantiles fueron reales, muchas de las situaciones también; el mismo Vigo se ve reflejado en guiños de sus personajes.

²⁴ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p.136

²⁵ KITE, B. *Jean Vigo, The Complete Jean Vigo* [Movie booklet]. The Criterion Collection, 2011, p. 29

El escándalo que la película causó en los círculos conservadores hizo eco en las autoridades francesas que, luego de un breve análisis, decidieron prohibirla en toda Francia, una situación un tanto extraña, comenta Salès, puesto que pudieron simplemente cortar las escenas “más transgresoras” como el desnudo parcial de uno de los chicos, o la “blasfemia” en contra de la bandera nacional. La respuesta la encuentra el mismo Gomès: “el gobierno pensaba que las proyecciones públicas de esta película podían crear disturbios y alterar el orden”²⁶.

No sólo eso. La autoridad francesa estaba consciente del origen de Vigo. Justamente ésa era una de las principales razones por las cuales se prohibió su exhibición en las salas de cine. Fue hasta el final de la Segunda Guerra Mundial que el espíritu de la liberación después de la ocupación alemana, permitió que la cinta fuera nuevamente proyectada en Francia.

Sin embargo, *Zéro de Conduite* sí tuvo exhibición en el extranjero, específicamente en Bruselas, donde ya conocían *À propos de Nice*. La Central Socialista de Cine fue la encargada de conseguir la cinta. Vigo, inseguro de su película, al presentarla o al tener que hacer declaraciones a la prensa, alegaba que debió cortar trescientos metros del filme por la presión del gobierno, incluso acusaba a Gaumont de haberlo obligado a “rasurar” la película. Sin embargo la razón por la cual no pudo rodar, o no pudo incluir secuencias que mejorarían el entendimiento de la narración, se debió a falta de tiempo y a que las que filmó salieron mal logradas.

La prensa de Bruselas fue más benévola con el joven Vigo al tratar de rescatar la esencia de la película. “*Zéro de Conduite* tiene un gran mérito: en ella no queda rastro alguno de prudencia, de timidez. Es una película que nos propone, sin concesiones de ninguna clase, el pensamiento, la visión desnuda de su autor”²⁷. A pesar de eso no dejaban de largo el hecho que les parecía un tanto mal hecha.

²⁶ SALÈS GOMÈS. Op. Cit. p. 177

²⁷ SALÈS GOMÈS. Op. Cit, p.186

Mientras se realizaba el rodaje de *Zéro de Conduite*, Nounez comenzó la búsqueda de nuevos proyectos para Jean; después de descartar algunos, se decidió por filmar la historia de Eugène Dieudonné, el preso anarquista que Vigo ya había planteado. La innovación para la futura película era que se había aprobado rodar un largometraje.

Sin embargo, las circunstancias de censura que acecharon el mediometraje de Vigo, echó abajo el proyecto de Dieudonné. Pero Nounez no abandonó a Jean. A pesar de que muchos empresarios le reprocharon haber financiado una obra que suscitó a la revuelta, de hecho defendió hasta cierto punto la cinta del complot de los niños, “(...)a Nounez, en efecto, le había gustado *Zéro de Conduite*, aunque no del todo. Jamás había aprobado, por ejemplo, la idea de que un enano barbudo interpretara el director. Pero, a pesar de esta y de otras cosas, había decidido dar a Vigo otra oportunidad.”²⁸

Sin embargo, para esa segunda oportunidad, Nounez y la Gaumont decidieron proporcionar a Jean un guión ya realizado, con el fin de presentar una historia “inofensiva” que permitiera sufragar los gastos de la primera cinta. El guión lo encontraron en la Asociación de autores de películas. La historia seleccionada tenía por nombre *L’Atalante*.

Vigo, ante la negativa de tener otra posibilidad, aceptó el guión con la condición de poder hacer algunos ajustes tanto en la historia como en el carácter de los personajes, cambios que transformó la narrativa que comenzó a explorar en *Zéro de Conduite*, pero que se vio totalmente desarrollada en *L’Atalante*. Estos elementos narrativos constituyeron un paso en el cine hacia el Realismo poético.

El actor Michel Simon, que ya había participado con Jean Renoir en *La Chienne* (1931), y la actriz Dita Parlo, procedente del cine alemán, representan los actores de

²⁸ SALÈS GOMÈS. Op. Cit, p.196

más renombre con los que trabajó Vigo. Para completar el reparto, Jean volvió a recurrir a Jean Dasté y Louis Lefebvre, quienes habían actuado en *Zéro de Conduite*. La llegada de Simon se debió en gran parte a la empatía que éste sintió con el joven realizador tras la censura sufrida con su medimetro, su participación en la cinta le confirió confianza a la Gaumont para aprobar el rodaje, afirma Salès.

Jean Vigo reclutó de nuevo a sus amigos para trabajar con él en esa nueva aventura llamada *L'Atalante*. Kaufman, Riéra, Jaubert, Goldblatt, Jourdain formaron parte del equipo, que se completó con Louis Chavance en la edición, con quien Vigo simpatizó dada su tendencia anarquista.

El rodaje de *L'Atalante* no produjo tantos problemas técnicos como los sufridos en *Zéro de Conduite*. Entre los cambios que Vigo realizó al guión incluyó guiños que se apegan a su historia personal y a sus ideales: por ejemplo, el guión original contemplaba que la mascota de la embarcación era un perro; sin embargo, Vigo decidió presentar muchos gatos para que se apropiaran de la barcaza; algo muy similar al lugar de su infancia.

Los problemas en la filmación de la cinta recayeron en la salud de Jean. Las últimas escenas contempladas Vigo las dirigió prácticamente en cama. Jean se negó a suspender el rodaje y prosiguió hasta el final. Al pasar los días de rodaje su condición empeoró gradualmente. Luce, su hija, fue llevada con amigos de los Vigo para que Lydou pudiera atender a Jean. Además de ella, Vigo contaba con una enfermera, la señora Margaritis, que velaba por él y estaba a su cuidado.

La fiebre alta le jugaba tretas, iba y venía. Hasta que un viernes de octubre, pasadas las nueve de la noche, Vigo no soportó más la enfermedad y murió. Lydou, ese día, intentó el suicidio al tratar de aventarse por la ventana.

Jean fue enterrado al lado de su padre en el panteón de Bagneux, en París. Al funeral asistieron pocas personas, los camaradas de Almereyda, algunos amigos de Vigo, su madre Emily y sus hermanastras.

Alterada física y mentalmente, Lydou tuvo que ser internada a raíz de sus intentos de suicidio. En una carta declaró que desde que Vigo murió, ella también lo estaba, que si seguía en el mundo era por las fuerzas que le daba Luce. En su dolor vio la necesidad de continuar con Vigo en su vida y decidió cambiarse el nombre por Lydou Jean Vigo, como una forma de rendir culto a su difunto esposo.

Lydou trató de mantener en exhibición el legado fílmico de Vigo. *L'Atalante*, que Jean terminó de filmar postrado en cama, sufrió una de las peores mutilaciones de metraje conllevando a una pérdida de sentido de acuerdo a lo que buscó Vigo. Esto fue debido a que la Gaumont sostenía que la cinta contenía secuencias “no necesarias”. Jean estaba imposibilitado para defender la película. La distribuidora cortó secuencias alegando que podía rehacer con la cinta algo más ligero.

Además, apelando a una mejor venta en taquilla, los estudios Gaumont decidieron que la cinta debía cambiar de título y que debía tener como apéndice una banda sonora compuesta por una popular canción del momento, *Le Chaland qui passe*.

Fue así que Vigo nunca pudo ver el corte final de su película. Años después y con ayuda de los participantes de la filmación, se pudo volver a montar en la sala de edición y recuperar algunas secuencias que habían sido descartadas dejando la cinta como se piensa hubiera sido el corte final, tal y como la conocemos actualmente.

2. El cine antes y después de Vigo

Desde su invención por parte de los hermanos Lumière, el cinematógrafo ha ofrecido un amplio espectro de expresión artística, a pesar de sólo ser visto por sus creadores como una mera curiosidad científica. Estas expresiones han evolucionado gracias a las innovaciones técnicas, tecnológicas y narrativas de los realizadores.

El cine pasó de las “vistas” de escenas cotidianas a construir historias cada vez más complejas, imitando al teatro, experimentando con trucajes y escenarios, hasta lograr forjar un lenguaje propio. A partir de esa noción, el hacer cine cambió para siempre, se convirtió en arte, en una síntesis culminante de todas las demás artes existentes, según lo afirmó Ricciotto Canudo.

Al destacar por sus amplias posibilidades expresivas no tardó mucho tiempo para que artistas que se desempeñaban en otras ramas, como la pintura, la fotografía, la escultura, la literatura o el teatro, descubrieran al cine y se apropiaran del instrumento, en un marco de experimentación incorporando aspectos estéticos, técnicos y teóricos de las corrientes que representaban.

Este análisis describe brevemente el estado del cine antes de la incursión de Jean Vigo, desde las vanguardias cinematográficas más representativas hasta el Realismo poético, momento en el que la biofilmografía de Vigo se detiene.

Las vanguardias artísticas representan el centro de una revolución en buena parte de la sociedad europea. Responden a un momento socio-histórico determinante con el fin de mostrar una ruptura con la forma en que se representaba el mundo. Rechazan las viejas escuelas. Crearon otro concepto del arte. “Puede que la

vanguardia no diera la espalda por completo a la realidad, pero sin lugar a dudas buscó una nueva relación con ella.”²⁹

Las vanguardias representaron para Jean Vigo un importante modelo expresivo que aplicó en sus primeros trabajos en los cuales se observa una fuerte influencia del cine experimental soviético y del surrealismo, mezcla que terminó de cuajar en su último postulado fílmico, *L'Atalante* (1934), que a su vez se convirtió en punta de lanza de un nuevo estilo del cine francés, el Realismo poético.

Impresionismo francés

Nace como respuesta al *Film d'art*, una tendencia desarrollada en Francia. Se buscó que escritores renombrados concibieran historias y guiones originales para cintas interpretadas por actores y actrices de prestigio, principalmente del teatro, en una dinámica parecida al *star system* estadounidense.

El Impresionismo pretendía alejarse de la línea teatral del cine. Esa búsqueda fue uno de los vínculos que retomó del movimiento pictórico, plasmar la impresión expresiva del realizador, convertir su visión en una “impresión aguda de verdad y de estudio humano”³⁰. Por lo mismo, dicha escuela centró su atención no tanto en la realización de acciones sino en el desarrollo psicológico de los personajes.

Las cintas propias del Impresionismo procuraron aplicar un montaje rítmico; retomaron de David W. Griffith el uso de secuencias espacio-temporales; se utilizaron analogías visuales de paisajes para determinar el estado de ánimo de los personajes; la narración era sencilla e intimista. Era un cine fotogénico.

²⁹ SERRALLER, José Antonio. *Panorama histórico del cine*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1976 p.192

³⁰ ZUBIAUR, Francisco Javier. *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*, Ediciones Universidad de Navarra, España, 2005 p. 173

Uno de los elementos más importantes para esta corriente fue la fotografía. Louis Delluc, teórico, crítico, guionista y máximo representante del Impresionismo, creó un concepto estético llamado *Fotogenia*: “El particular aspecto poético de los seres y de las cosas susceptible de ser revelado únicamente por el cinematógrafo”³¹.

La escuela impresionista elevó la vara para la realización cinematográfica resultando un cine menos popular y más apegado a los intelectuales que solían reunirse para discutir las cintas. Ése fue, en 1920, el inicio de los cineclubs, como el que posteriormente fundó Jean Vigo con el mismo fin: reunir a la gente para hablar de cine.

Además de Louis Delluc, cuyo cine gozó de un análisis psicológico de los personajes y de la creación de una narración dentro de una atmósfera determinada, podemos encontrar a otros representantes del Impresionismo galo.

Marcel L'Herbier, cuya filmografía se extiende hasta los años cuarenta, adaptó al inicio de su carrera historias de escritores como León Tolstoi, Honoré de Balzac y Émile Zola. Germaine Dulac, quien participó activamente del movimiento surrealista, le regala al Impresionismo la cinta *La souriante Madame Beudet* (1922). Jean Epstein, versó su filmografía sobre el concepto de la fotogenia de la miseria y Abel Gance con antecedentes en el teatro realizó un cine en donde utilizó el montaje acelerado, teniendo como obra insignia *Napoleón* (1925), en su versión muda.

El Impresionismo funcionó en Francia como un primer paso hacia la cultura de la imagen en movimiento, hacia la construcción del cine como manifestación artística.

³¹ ZUBIAUR. Op. Cit, p. 175

Cine abstracto alemán o cine experimental.

Si bien la eliminación de argumento definido fue constante en casi todas las vanguardias cinematográficas, el cine abstracto puso especial énfasis en la relación sonido-imagen, la capacidad expresiva del ritmo, intervalos de silencio en el tiempo justo donde “confluyen cine y música, y a esta última se le asignó la abstracción como condición por antonomasia.”³²

El alemán Hans Richter, pintor abstracto inmerso en el movimiento Dadá, realizó entre 1921 y 1925 *Rhythmus 21*, *Rhythmus 23* y *Rhythmus 25*, cintas que exploran la capacidad de transformación de la figura abstracta a través del ritmo. Creó la técnica llamada “Pintura en rollo” que consiste en trazar figuras geométricas a lo largo y ancho de lienzos de gran tamaño y filmar al tiempo que se desenvuelve el rollo. Posteriormente, Richter filmó *Fantasmas a la hora del desayuno* (1927), emblemática cinta dadaísta.

El pintor sueco Vicking Eggeling utilizó técnicas similares con *Sinfonía Diagonal* (1923), considerada uno de los mayores ejercicios del manejo de ritmo visual; al inicio de la cinta se puede leer el siguiente texto, que funciona como un racional de lo que para Eggeling es el cine abstracto: “Es un experimento para descubrir los principios básicos de la organización de intervalos de tiempo en el cine”.

Otras contribuciones dignas de mencionar son las del pintor alemán Walter Ruttmann, discípulo de Eggeling, que realizó entre 1921 y 1925 *Lichtspiel Opus del 1 al 4*, cintas que además de explorar el movimiento sobre las formas cambiantes, añade color a las figuras introduciendo otra capacidad expresiva. Bajo la misma línea de trabajo, Oskar Fischinger realizó *Composición en azul* (1927) e ilustró rítmicamente las *Danzas húngaras*, de Johannes Brahms (1928).

³² ROSSETI, Laura. *Videoarte. Del cine experimental al arte total*, Editorial Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2011. p. 65

El cine abstracto además de adoptar la noción de ritmo visual y de otorgar al sonido su justa importancia, experimentó con la idea de un “fuera de campo” infinito al “romper la estructura cerrada del cuadro y la pantalla.”³³

Cine Dadaísta

El Dadaísmo explota con los años veinte de la mano del poeta rumano Tristan Tzara y su manifiesto de 1918. El Cabaret Voltaire, en Zurich, Suiza, fue la cuna del movimiento en donde artistas de actividades interdisciplinarias realizaron exposiciones, performance e intervenciones, mismas que trataron de romper la barrera del público incorporándolo a la escena.

Si bien en sus inicios el movimiento Dadá tuvo similitudes con el futurismo, pronto se diferenció estética e ideológicamente. Mientras que el futurismo se encontraba más allegado a los nacionalismos y a la veneración de la guerra, el Dadaísmo encontró una postura internacionalista, de comunión entre los pueblos, y con una clara tendencia anarquista. Tzara, poeta rumano, llegó a afirmar que el futurismo había muerto de Dadá.

El movimiento rompió con los esquemas tradicionales burgueses, a los que reconocieron como los responsables de una Europa en ruinas debido a la Primera Guerra Mundial. Gozó de una irreverencia incendiaria y de acciones provocativas al *establishment*.

El movimiento Dadá se declaró como anti-arte, sus trabajos se concentraron en la descontextualización de objetos de la vida cotidiana para transformarlos en motivos artísticos. Ésa es una de las premisas de los *ready-made* del artista plástico Marcel Duchamp.

³³ ROSSETI. Op. Cit, p. 66

Los dadaístas pronto encontraron en el cine una herramienta para expandir sus ambiciones expresivas multidisciplinares. Les permitió romper los códigos que otras actividades limitaban; fue un cine creado por artistas que experimentaron para descubrir la expresividad de los objetos a través del lente, formando como sus principales ejes la libertad, el humor y el azar.

René Clair, quien inició su carrera dentro del periodismo, realizó una de las cintas más celebres del movimiento dadaísta, *Entr'acte* (1924). El proyecto nació como un pedido de la compañía de ballet *Relâche*, fundada por el poeta dadaísta Francis Picabia, que necesitaba un espectáculo para los entreactos. El guión fue escrito por el mismo Picabia y como extras de la cinta aparecen a cuadro Man Ray, Eric Satie y Duchamp, todos figuras del movimiento. La cinta no tiene una continuidad lineal, pero sí abunda en metáforas y asociaciones.

Ese mismo año, el pintor francés Fernand Léger, gran amante del cine, realizó *Ballet mécanique*, una muestra sucesiva de figuras geométricas y objetos cotidianos en un montaje rápido de engranaje, un collage de imágenes en movimiento sin argumento definido. Fue el mismo Léger quien consignó: "El argumento es el gran error del cine".

Anémic Cinéma (1926), realizado por Duchamp, consiste en una serie de discos giratorios que hace alusión a un estado hipnótico, en el que se dan frases sin sentido aparente por cada vuelta del disco.

El fotógrafo y pintor estadounidense Man Ray creó ejercicios dadaístas como *Le retour à la raison* (1923) en el que, a través de imágenes sin contexto definido, por ejemplo, clavos a contraluz, el torso de una mujer, provocó en su primera exhibición una gresca entre los asistentes en la que tuvo que intervenir la policía. Años más tarde, en 1928 Man Ray filma la onírica *L'Étoile de Mer*, inspirado en un poema del francés Robert Desnos.

El Dadaísmo buscó modificar el tratamiento de lo que se entiende por obra de arte, “la profanación del concepto de arte, indiferencia hacia el buen o el mal gusto”³⁴. Buscaron detonar la noción de arte al encontrar una nueva forma de expresión, un performance ideológicamente agresivo.

Cine Surrealista

La línea que separa el movimiento Dadá del Surrealismo es muy delgada; incluso, muchos de sus integrantes tuvieron una influencia directa en ambas corrientes. Sin embargo, existe una diferencia sustancial entre estos movimientos: la musa del surrealismo será siempre el subconsciente, el deseo reprimido, el sueño, “estados que escapan al control de la razón”³⁵.

El surrealismo nace oficialmente en 1924 con el Primer Manifiesto Surrealista, escrito por André Breton, que invitó a la creación de asociaciones libres sin interferencia de la razón, logrados a través de mecanismos semiconscientes como los sueños o la hipnosis.

El acercamiento de Breton a las ideas del psicoanalista austríaco Sigmund Freud fueron determinantes en el desarrollo teórico del movimiento surrealista, que busca, en palabras del propio Breton, “el funcionamiento real del pensamiento... sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”³⁶ No faltó mucho para que esa búsqueda encontrara en el cine un nicho de exploración.

1927 fue el año en que floreció el cine surrealista. La primera cinta de la que podemos hablar es *La coquille et le clergyman*, dirigida por Germaine Dulac, basada

³⁴ ROSSETI. Op. Cit, p. 55

³⁵ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2004, p. 95

³⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA. Op. Cit, p. 96

en un texto del dramaturgo francés Antonin Artaud; se exhibió en el *Studio des Ursulines*, el centro vanguardista por excelencia. La película provocó polémica entre el grupo surrealista dado el conflicto entre la puesta en escena de Dulac con la visión del escritor y actor Artaud.

Un Chien Andalou (1928), la primera cinta del entonces aragonés Luis Buñuel, que contó con la participación del joven pintor Salvador Dalí, se convirtió en la perla del cine surrealista, fue redactada bajo los lineamientos de la escritura automática y convulsionó el círculo surrealista, del cual Buñuel era apenas conocido, con su selección de imágenes en las que adoptó fielmente los principios oníricos del surrealismo. Esta cinta fue punto de partida de Jean Vigo para explicar su postulado teórico, *El Punto de Vista Documental*.

L'âge d'or (1930) logró asestar con fuerza la exploración de otro de los elementos surrealistas que puso sobre la mesa Breton, el *amour fou*: “un amor devastador que no repara en convenciones, que transgrede toda norma familiar, social o sexual y que se impone con la fuerza de la destrucción”³⁷. Además, la cinta explora caminos críticos ante la Iglesia y la aristocracia, tanto que causó un escándalo mayor al punto en que grupos conservadores atacaron una de las galerías donde se exhibía tanto la película como muchas otras obras surrealistas.

La sang d'un poète, de Jean Cocteau (1930), es una de las últimas cintas consideradas completamente surrealistas dentro del marco histórico del movimiento y supuso un declive en la importancia y el impacto que causó el cine entre los surrealistas. Finalmente, *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932), experimento documental con algunos rasgos surrealistas, comenzó a transformar la carrera de Buñuel.

La relación del cine con el surrealismo tal vez fue breve, pero dejó una marca que sirvió como punto de base para muchos cineastas y corrientes cinematográficas futuras, como es el caso de Jean Vigo.

³⁷ SÁNCHEZ-BIOSCA. Op. Cit, p. 109

Cine experimental soviético

El cine al servicio de la Revolución, “el cine, de todas las artes, es para nosotros la más importante”³⁸ fue una de las afirmaciones que realizó Lenin al conocer el potencial del cinematógrafo sobre las masas, actualmente podemos encontrar nuevas y más poderosas herramientas de información masiva, como el internet y las redes sociales.

El cine soviético no se explica sin la Revolución de octubre, la victoria bolchevique puso especial énfasis en la nacionalización de la industria artística y en la creación de escuelas e institutos en donde se forjaron cineastas y camarógrafos que realizaron varias teorías que modificaron la concepción del cine.

Lev Vladimir Kulechov, pionero en la industria del cine en Rusia, creó un Laboratorio Experimental, de donde desprendió su teoría de la eficiencia del montaje, al mostrar un fotograma de un actor junto a otros fotogramas con distintas situaciones (una sopa, una mujer, etc...). Con esto demostraba que de acuerdo a la consecución de imágenes se puede dar lectura de un significado, sin embargo, él observó esta significación como un aspecto técnico que podría reemplazar al cine de actor.

Dziga Vertov, sobrenombre de Denis Arkadievitch Kaufman, fue un operador y documentalista ruso, creador de la teoría de *Kino-Glaz*, (Cine-Ojo) que pretende lograr la máxima objetividad posible al recolectar imágenes en “crudo” de la realidad, partiendo de la premisa que la cámara registra mejor que el ojo humano. Una teoría utópica, resalta Román Gubern, “la intervención del realizador a través de la elección del encuadre y de los malabarismos del montaje... imprime un sentido”³⁹.

³⁸ ZUBIAUR. Op. Cit, p. 223

³⁹ GUBERN, Roman. *Historia del cine*. Ediciones Danae, España, 1977, p. 246

Volver a la esencia del cinematógrafo fue una de las obsesiones de Vertov, rechazó el uso de actores, la ficción y el guión como elementos que pertenecen al cine-espectáculo, acercándose más a la vanguardia del cine-collage, menciona Gubern. Esta postura es expuesta en *El hombre de la cámara* (1929) que ejerció una poderosa influencia sobre el documental social *Á propos de Nice* (1930), de Jean Vigo, cuyo fotógrafo, Boris Kaufman, fue hermano de Dziga Vertov.

Serguei M. Eisenstein comenzó sus estudios en Ingeniería, pero el inicio de la Revolución lo llevó por caminos distintos al alistarse como voluntario en el Ejército Rojo. Para 1920 se incorporó como decorador en el Teatro Obrero y ése fue el inicio de su carrera artística. Pronto dio el salto a experimentar con el cine bajo la influencia dual del estadounidense Griffith (acciones paralelas) y de Dziga Vertov, “síntesis entre el más crudo realismo documental y el simbolismo y expresionismo más barroco”⁴⁰.

El montaje de atracciones constituyó su primera gran teoría, inspirada en los ideogramas del idioma japonés. Representar el choque de dos imágenes con significado que producen en el espectador un tercer significado “convierte lo abstracto en lo concreto, pasa de la imagen al sentimiento y del sentimiento a la tesis”⁴¹.

Las cintas de Eisenstein versaron sobre protagonistas colectivos, tomas fijas con escasos movimientos de cámara dejando reposar toda la fuerza dramática en la colisión de los fotogramas dentro del montaje.

La huelga (1924) constituyó el primer ejercicio de exploración de sus teorías, experimentación que maduró con *El acorazado Potemkin* (1925) que relata la sublevación de unos marineros al inicio de la Revolución de 1905. Posteriormente *Octubre* (1927) sufrió alteraciones en su metraje para sacar de la cinta las

⁴⁰ GUBERN, Op. Cit, p. 248

⁴¹ ZUBIAUR. Op. Cit, p. 235

apariciones de León Trotsky, en respuesta al calor político del momento. Trabajó después en la cinta *La línea general* (1929) que tuvo un corte más didáctico y que contó con un personaje protagónico individual.

Vsevolod Iliarionovic Pudovkin comparte con el resto de cineastas soviéticos versar el grueso de su filmografía enalteciendo la Revolución y el proletariado, pero a diferencia de Eisenstein que exploró como personaje protagónico la colectividad de las masas, las cintas de Pudovkin “se centraron en el examen de la toma de conciencia política de sus personajes individualizados”⁴².

Su trilogía revolucionaria, *La madre* (1926), *El fin de San Petersburgo* (1927) y *Tempestad sobre Asia* (1928), es una muestra de esa postura con respecto al personaje protagónico, además de manejar en el montaje de acciones paralelas, lo cual recuerda las cintas de David Wark Griffith.

Pudovkin trabajó, a diferencia de Eisenstein, con un “guión de hierro” el cual representaba la película en su totalidad antes de ser filmada con una estructura dramática alejada del vanguardismo de sus compatriotas.

Realismo poético

El Realismo poético nació del desencanto que la crisis de 1929 en Estados Unidos hizo repercutir en la economía francesa. Dicha corriente del cine galo era realista por el manejo de personajes, usualmente de las clases más bajas, marineros, prostitutas, ladrones, obreros, personas sin muchas oportunidades, de ambientes cotidianos. Es poético, porque idealiza esas circunstancias. El historiador Zubiaur menciona que también es un cine “negro” por su fatalismo, por sus cintas en las que la esperanza y felicidad se esfuman tan pronto llegan.

⁴² GUBERN, Op. Cit, p. 254

Uno de los principales objetivos de esta corriente es mostrar un cine honesto y comprometido con la realidad del ciudadano común, “separado de las trepidaciones mundanas y los clichés del drama burgués”⁴³, en clara contraposición con el *Film d’Art* de años pasados. Estas representaciones de la vida cotidiana urbana se acompañan de retratos poéticamente narrados en relatos que solían terminar en tragedia, melodramas en los que “se recreaba en los contrastes violentos: el hombre (y mujer) y su aspiración a la felicidad, por un lado, y la sociedad y sus discutibles reglas por otro. Eran films pesimistas que casi siempre acababan mal, pero eran verdaderamente hermosos”⁴⁴

La dualidad que acompaña al Realismo poético, por un lado se avoca a los aspectos más reales al retratar a una sociedad en particular con una especie de mirada documental y por el otro el enaltecimiento poético de esa sociedad por medio de recursos artísticos, puede definirse como una contradicción en sí misma ya que en ella conviven “la representación dramática y urbana de la trama así como una dimensión soñadora y lírica de la vida cotidiana”⁴⁵.

Dentro de las características formales de la corriente están el uso de personajes de los estratos más bajos, aquéllos que no fueron representados históricamente por los grandes estudios. La base de la sociedad.

Asimismo en las locaciones abundan elementos industriales, urbanos, muelles y calles, la estética de las cintas suele poner mucha atención en la iluminación.

Las historias tienden hacia un propósito y compromiso de mostrar con honestidad un punto de vista sobre la vida. Esto tiene mucho paralelismo con el *Punto de Vista documental* de Vigo, que busca tomar posiciones sobre un tema particular y motivar a la audiencia.

⁴³ FOURNIER, Rémi. *French Cinema: From It’s beginnings to the present*. The Continuum International Publishing Group Inc, 2002, p. 74.

⁴⁴ CAPARRÓS, José María. *Introducción a la historia del arte cinematográfico*. Ediciones RIALP, S.A. Madrid, 1990, p. 121.

⁴⁵ FOURNIER, Op. Cit, p. 74-75.

Estas características se entienden gracias al contexto histórico en el cual se desarrolla, primero el golpe que significó la gran recesión estadounidense, que en un incipiente mundo globalizado resonó en la comunidad francesa y en segundo lugar el surgimiento de movimientos militares de derecha creó una efervescencia llena de incertidumbre la cual hoy conocemos como el periodo de entreguerras (1918-1939).

En este contexto, la obra de Jean Vigo se sitúa como una bocanada de aire fresco entre las vanguardias cinematográficas y el Realismo poético.

Su obra comienza en 1929 con el documental social *À propos de Nice* (1929) cuyo desarrollo satírico se ve poéticamente entintado con características de las vanguardias.

Pasando por documental por encargo, *Taris* (1931), *Zéro de Conduite* (1933) continuó con la crítica a través de analogías entre la organización de una escuela, sus jerarquías y sus protocolos y la sociedad francesa creó un poema con tonos políticos que no fue muy bien recibido por la autoridad francesa.

En 1934, Vigo filma su última película *L'Atalante* que fue creada a golpe de “la poesía surrealista y el naturalismo populista”⁴⁶ fungió como un poema de amor y como el paso definitivo hacia el Realismo Poético, una cinta que terminó por tender el puente entre dos corrientes cinematográficas.

René Clair fue otro personaje que viniendo de una cantera vanguardista dio el salto, ya como un veterano en la realización, donde dejó a un lado sus experimentos dadaístas hacia la nueva corriente. Algunas de sus cintas más reconocidas en esta etapa: *Sous les toits de Paris* (1930) fue su primera cinta sonora, que contó con el

⁴⁶ GUBERN, Op. Cit, p. 225.

apoyo de la industria alemana y que se constituye como una de las principales cintas del Realismo Poético, y *Le dernier Milliardaire* (1934) con una dosis de sátira social, cuyo éxito no terminó de cuajar por lo que decidió migrar al Reino Unido.

Es necesario mencionar a Marcel Carné por haber dotado a la corriente de su fatalismo más puro con influencias del alemán Murnau en cintas como *Quai des brumes* (1938) y *Le Jour se lève* (1939). Carné trabajó muchos de sus proyectos con el poeta y guionista Jacques Prévert que, junto con Charles Spaak, se convirtieron en emblemas del cine francés.

Jean Renoir se cuenta como el mayor y mejor representante del Realismo poético. El director se vio inmerso desde su infancia dentro del mundo del arte, gracias a su padre, el gran pintor impresionista Pierre-Auguste Renoir.

En 1931 realizó *La chienne*, cinta con la que debutó en el cine sonoro y cuya historia se narra a través de las bases del Realismo poético, tonos naturalistas dentro de la puesta en escena y utilización de personajes de la vida cotidiana. Es la narración del enamoramiento de un empleado con una prostituta que no le corresponde. Esta cinta contó con la actuación de Michel Simon, el mismo gran actor que contrató Jean Vigo para *L'Atalante* (1934)

Otra de las grandes aportaciones de Renoir durante esta etapa es sin duda alguna *Toni* (1935), historia de un crimen pasional narrado como un testimonio, cinta que se sitúa como un antecedente del Neorrealismo italiano, de acuerdo con Román Gubern.

En 1936 se estableció en Francia un gobierno creado por una coalición de grupos de izquierda, el llamado Frente Popular. Renoir y muchos otros realizadores contemporáneos se vieron notablemente identificados. Esto detonó en una reflexión ante la incertidumbre que se vivía en aquel momento. Éste fue el punto en el que el Realismo poético se convirtió en portavoz de este nuevo pensamiento político.

Ante esto, Jean Renoir creó cintas como *La Marseillaise* (1938) y la controvertida cinta *La grande illusion* (1937), cuyo tono enfatiza sus opiniones políticas y su postura ideológica. Ante el sonar de los tambores de guerra se exilió en Estados Unidos, donde filmó *This land is mine* (1943) y *Salute to France* (1943), con temas sobre la resistencia francesa. Ya con la nacionalidad estadounidense, Renoir continuó con su legado sin abandonar su estilo y línea de pensamiento. “Los dos vectores que mueven la obra de Renoir, el idealismo romántico y el progresismo social”.⁴⁷

Conocer el estado del cine que precedió a Vigo y la marca que él dejó para las siguientes generaciones de realizadores es importante, ya que el cine, como lenguaje, adopta posturas estéticas y narrativas concretas que se resuelven en la adopción de una ideología que se puede leer entre líneas de las cintas.

En estas líneas se pueden encontrar los rasgos de corrientes y escuelas de pensamiento que Jean Vigo adoptó y adaptó, y que confluyeron en su propia filmografía, en su propia ideología. El siguiente capítulo analiza la relación entre la obra completa de Jean Vigo y su estrecha vinculación con las vanguardias y el Realismo poético.

⁴⁷ GUBERN, Op. Cit, p. 230.

3. Vigo, puente y enlace entre corrientes cinematográficas.

Al inicio de los años treinta, el estado de la industria cinematográfica francesa flaqueaba como resultado de la crisis de 1929 y por la introducción del cine sonoro cuya infraestructura aún no podía soportar plenamente. En ese contexto fue que Jean Vigo realizó su filmografía, de forma incómoda, con limitantes, con difíciles condiciones de producción y bajo presión de la industria. Esos factores se conjugaron para que la obra de Vigo pueda ser vista como un reto en su misma concepción, cintas creadas en libertad e independencia.

Para efectos de este análisis monográfico, el legado cinematográfico de Jean Vigo será dividido en dos bloques. El primero, conformado por sus dos primeras cintas, lo llamamos DESDE LA VANGUARDIA. Se analizarán los elementos y las técnicas más representativas utilizadas por Vigo que se apegan a las vanguardias artísticas. El segundo bloque, HACIA EL REALISMO POÉTICO, indica cómo la filmografía de Vigo se transforma y culmina con la creación de una de las obras cinematográficas más importantes de dicha corriente.

3.1 Desde la vanguardia

Este bloque comprende *À propos de Nice* (1930) y *Taris* (1931), cintas que funcionaron para Vigo como ejercicios experimentales sobre el uso expresivo del cinematógrafo y en las cuales la influencia de las vanguardias cinematográficas es notable.

***À propos de Nice* (1930)** es la primera cinta del joven Vigo, una sátira documental de la cual se desprende una de las teorías del autor: el punto de vista documental. El filme representa una amalgama de vanguardias; la fotografía nos recuerda los trabajos de Dziga Vertov, hermano del fotógrafo de cabecera de Jean Vigo, Boris Kaufman, mientras que la narrativa contiene muchos guiños poéticos dadaístas y surrealistas.

Sinopsis

Esta cinta inicial de Vigo, de escasos 23 minutos, es el documento fílmico que abandera la propuesta ideológica de Vigo, el *Punto de vista documental*. Puede ser dividida, de acuerdo con Michael Temple, escritor e investigador de la Birkbeck University of London, en bloques para entender mejor ese discurso fílmico. El siguiente análisis aprovecha esos bloques.

Bienvenido a Niza.

Durante la primera parte de la cinta, observamos que Vigo y Kaufman muestran la ciudad, el puerto, la playa y el mar. Contemplamos maquetas de la llegada de turistas franceses, como marionetas, que al bajar del tren son llevados a la mesa de apuesta. Se presentan tomas de trabajadores limpiando el puerto y el malecón.

Hay tomas en plano holandés de torres, edificios y esculturas. Se perciben recorridos por el malecón utilizando la técnica de Kaufman de pasar desapercibido ocultando la cámara. Paseantes adinerados disfrutan del sol y del camino. Se intercalan imágenes con trabajadores limpiando mesas sobre el mismo malecón y con limosneros pidiendo dinero.

El rico ocioso.

En este segundo bloque se explora el mundo de recreación en Niza y sus habitantes. Se ven tomas de una avioneta amerizando junto a embarcaciones de vela. Poco después se aprecia una partida de tenis, detalles del movimiento de los jugadores y las reacciones del público, todos ellos de clase alta; también vemos carreras de coches de alta velocidad, entre otras secuencias.

En paralelo se incluyen imágenes de obreros jugando con una bola de hierro como si fuera una pelota de boliche. Continuando en este segmento, Vigo nos muestra la

recepción de un evento de alta alcurnia en Niza y la llegada de los invitados en coches lujosos. Al interior del salón se ven mesas decoradas y personas deleitando el banquete.

De vuelta al malecón observamos gente disfrutando el día, paseando a sus mascotas. Se observa el detalle de una mujer de cuello alargado e inmediatamente se intercala la imagen de una avestruz. Músicos callejeros amenizan la tarde de los turistas.

Es curioso notar que Vigo muestra cuerpos parcializados: vemos piernas, pies, torsos y brazos de personas sentadas frente al malecón. Hay una toma en la que una mujer está sentada en una de las sillas de dicho lugar. En cada abrir y cerrar de ojos cambia de atuendo, atuendos elegantes, hasta que aparece completamente desnuda, sentada sobre la misma silla. Un hombre está tomando el sol en la playa, mientras pasan los segundos su piel se quema por los rayos solares y al final se convierte en cocodrilo.

Mundos aparte.

La transición hacia el siguiente bloque se realiza con tomas de esculturas con gestos de dolor. Se observan los techos de viviendas, como vecindades, departamentos hacinados. Hay ropa colgada de las ventanas para secarse al sol. La cámara de inmediato baja al suelo y encontramos a mujeres en un lavadero colectivo tallando ropa, contemplamos el movimiento del agua y de las manos.

Un grupo de chicos juega una especie de “piedra, papel y tijeras”, sus manos están sucias y desgastadas. Vemos comerciantes vendiendo productos en el mercado local mientras se alternan imágenes de niños desnutridos, sucios y lastimados, comparados con imágenes de coladeras sucias.

Al finalizar este bloque, regresamos al salón de baile donde gente elegantemente vestida baila y disfruta la velada.

Condenados.

Este bloque se refiere al carnaval como el evento de mayor importancia en Niza y que quiebra con el *status quo* de la ciudad. Miramos desfiles y carros alegóricos. Por un lado se aprecian secuencias de mujeres recogiendo flores en un invernadero; por el otro durante el desfile las flores son aventadas por la gente hacia los carros para posteriormente terminar pisoteadas en el suelo.

Hombres disfrazados como arlequines y chicas en vestidos vaporosos bailan Cancán efusivamente; entre esas personas se encuentra el joven Vigo. Se observan figuras que adornan el desfile, pingüinos, hombres y mujeres con rasgos africanos presentados como una caricatura.

Hay tomas cenitales de la milicia durante el carnaval y se intercalan con imágenes de las cruces de un cementerio. Vuelven las tomas de las personas festejando en el balcón, mientras se da otra toma de un sacerdote caminando por la calle. Comienza una procesión que acompaña a una carroza fúnebre. Las mujeres siguen bailando Cancán en el balcón.

Se muestran fragmentos del cuerpo humano, piernas y pies, zapatos listos para ser lustrados, cuando esto comienza los zapatos desaparecen y dejan el pie desnudo. Se agregan imágenes de un policía y las condecoraciones de su vestimenta.

La acción vuelve al balcón donde observamos a las mismas personas bailando y festejando, ahora en ralentí. Se incorporan tomas en contrapicada de trabajadores y obreros riendo, hablando, felices, se intercalan imágenes de las chimeneas de las fábricas que mandan humo al cielo.

Análisis

À propos de Nice fue creada como un arma, concebida por Vigo para cumplir con los compromisos del *Punto de Vista Documental*, mostrar “el último suspiro de una sociedad perdida en el escapismo que te enferma y te hace empático a una solución revolucionaria”⁴⁸.

Esta cinta muda no sólo contiene guiños hacia las vanguardias, sino que también fue construida bajo la esencia de las mismas, en este caso del Surrealismo y del Dadaísmo, pero sobre todo del cine experimental soviético, en específico de la propuesta de Dziga Vertov, hermano del camarógrafo y co-realizador de la cinta, Boris Kaufman.

La teoría de *Kino Glaz* marca una fuerte influencia en la cinta desde el momento en que su camarógrafo recorre, en compañía de Jean, la ciudad y el puerto de Niza; van escondidos para filmar los elementos de la sociedad sin interferencia alguna, aspirando a lograr la máxima objetividad. Recordemos *El hombre de la cámara* (1929) de Vertov.

Gran parte del material filmado en *À propos de Nice* se rige bajo ese concepto de observador total, con la diferencia de que Vigo sí busca un propósito y un sentido en su montaje. Los recorridos en el malecón, en el puerto, las expresiones de las personas, el trayecto de los carros alegóricos, la gente en el carnaval y las tomas realizadas en la Niza profunda muestran una marcada preocupación por registrar los hechos tal como suceden frente a la cámara.

Esa es la parte documental de la que habla Vigo en su tratado sobre *Un punto de vista documental*, pero para llegar a conformar un filme social Vigo se vale del

⁴⁸ ALMEREYDA, Michael, *Jean Vigo, The Complete Jean Vigo* [Movie booklet], 2011 The Criterion Collection, p. 7-8.

montaje para brindar otros significados, mismos que están cargados con una fuerte opinión, una declaración de intereses personales.

Si bien no existe durante la película una estructura narrativa convencional la utilización del montaje en paralelo es la que ofrece una dinámica de expresión frecuentemente utilizada en los círculos surrealistas y dadaístas en su búsqueda de la expresividad del cinematógrafo.

Para este análisis se enlistan algunas de las escenas más representativas donde se puede observar la herencia e influencia del cine de vanguardia dentro de *À propos de Nice*.

La fragmentación del cuerpo humano es una técnica frecuente para los surrealistas en varios ámbitos como la pintura, la escultura y el cine.

La escena en la que se muestra en pantalla una mujer sentada sobre una silla vestida con prendas elegantes y que al abrir y cerrar de ojos las prendas femeninas van cambiando hasta quedarse completamente desnuda, nos hace recordar la ensoñación que tanto fascinaba a los surrealistas, el cambio de ropa hasta llegar a la mujer desnuda en primer plano puede ser visto como una infracción ante las buenas costumbres de la época, un rompimiento con la moral al mejor estilo dadaísta.

En otra escena representativa se observa un hombre en un camastro en la playa tomando el sol, se realiza un corte y vemos al mismo hombre con la cara negra, sufriendo. El último corte nos lleva a una toma con cocodrilos. Este tipo de yuxtaposiciones se presentan durante la cinta y son recursos utilizados tanto por dadaístas como por surrealistas.

Se observa un gran guiño al filme *Entr'acte* (1924), de René Clair y del compositor Erick Satie, ya que en *À propos de Nice* se incorpora una escena con una procesión fúnebre, en donde después de la carroza se forma una multitud de personas que

procede a seguirla. En la cinta de Clair, el proceso se hace bellamente poético *a ralenti*, un recurso muy utilizado en ese periodo.

Sobre el minuto 18 de la cinta, Vigo reutiliza los entrecortes, primero se observan unos zapatos listos para ser lustrados, a continuación una mano comienza a limpiarlos y en el movimiento desaparecen los zapatos dejando al hombre lustrando los pies descalzos de su cliente. La escena puede ser interpretada de la misma forma que el desnudo de la mujer, la integración del boleador como fuerza trabajadora pudiera reforzar la tesis de Vigo en que los trabajadores son el motor del cambio y la fuerza liberadora de la sociedad.

La influencia de los movimientos vanguardistas fue tal que durante la presentación de *À propos de Nice* (1930) Vigo habló más del corto realizado por Buñuel años antes, *Un chien andalou* (1928), que de su propia cinta ya que la consideraba como un claro ejemplo del cine social.

Robert Polito, poeta y crítico estadounidense, inscribe a Jean Vigo en la colección de Sinfonía de ciudades experimentales en la que también incluye a los vanguardistas Walter Ruttmann con *Berlin: Die Symphonie der Grosstadt* (1927) y el brasileño Alberto Cavalcanti con *Rien que les heures* (1926).

La primera obra de Vigo no está considerada como un ejercicio surrealista, ni dadaísta o un filme experimental como los soviéticos, pero sí toma muchos de esos elementos como la no continuidad lineal, el uso de metáforas, asociaciones, visiones provocativas dadaístas y las imágenes de ensoñación surrealistas.

En palabras del director de cine experimental Stan Brakhage, la cinta de Vigo logra “el matrimonio visual entre la fantasía y el realismo como nunca antes visto”⁴⁹

En esa dualidad de cinta documental, satírica, salvaje y honesta, en conjunto con la influencia de las vanguardias dentro de la forma de la realización y el espíritu de

⁴⁹ BRAKHAGE, Stan, *Jean Vigo, The Complete Jean Vigo* [Movie booklet], 2011, The Criterion Collection, p. 20.

rompimiento con el *status quo*, *À propos de Nice* se convierte en la carta de presentación del joven realizador Vigo.

Taris (1931), pequeño documental hecho por encargo de la productora francesa Gaumont, es de corte monográfico sobre el nadador Jean Taris y sobre sus estilos de natación. Será en este cortometraje cuando Vigo comienza a explorar las tomas submarinas que repetirá con elocuencia en *L'Atalante* (1934).

Sinopsis.

Inicia la cinta, se observa el título y los créditos; posteriormente se lee una leyenda agradeciendo al club deportivo por las facilidades para filmar en la piscina. Un hombre comienza a gritar presentando a Jean Taris, el campeón de la natación. Mientras Taris se dispone a entrar a la alberca de un clavado, se escucha un conteo y empieza a nadar, está en una competencia, vemos gestos de su cara, sus brazadas y su cuerpo entero.

Se hace un corte. Vemos personas en la alberca tratando de nadar. Hay un inflable en forma de caballo al que algunos se aferran para no ahogarse.

La película explica los fundamentos básicos de natación mientras se ve a Taris fuera del agua sobre un taburete mostrando los movimientos de pataleo y brazada.

De nuevo en el agua se explica la mejor forma de entrar a la alberca con una toma en reversa de Taris haciendo un clavado. Vemos el movimiento de las piernas salpicando el agua, para ello se observa la técnica de ralentí. Se perciben detalles de los brazos, el torso y las piernas que se difuminan en el agua.

El campeón Taris ejemplifica los tipos de nado y la técnica para cada uno de ellos. Aparecen las tomas submarinas en las que el nadador realiza movimientos. La narración explica la importancia de la respiración; a continuación se observa al

campeón dando vueltas y piruetas debajo del agua, toma impulso, flota, patalea en círculos, se acerca a la cámara, hace burbujas, sonrío y se aleja.

Taris saca el aire de sus pulmones y al llegar al fondo se recuesta sobre su brazo posando. Sale de la piscina en reversa, comenzando por el agua y terminando en el borde de la misma.

Fuera del agua aparece en traje y sombrero, sobreponiendo la imagen de la alberca con el piso, se observa a Taris caminar sobre el agua, saluda a la cámara y vuelve a alejarse.

Análisis

Al ser una película de encargo, *Taris* no le permitió a Vigo realizar todo lo que le hubiera gustado; sin embargo, sí logró dejar su huella y la influencia de las vanguardias que hasta el momento seguían siendo una fuente muy clara de inspiración.

Aquí, Vigo juega con nociones del Surrealismo y del movimiento Dadá, como las ensoñaciones, el manejo del absurdo, el potencial lúdico de la cámara y el latente deseo de libertad pudiendo ser interpretado como la liberación del subconsciente a través de la libertad del cuerpo.

La primera escena representativa que notoriamente hace alusión al absurdo y a la incoherencia es aquélla que señala que no es posible aprender a nadar sin estar sumergido en una alberca; acto seguido Taris explica los movimientos de brazada y pataleo fuera de la piscina.

Secuencias presentadas en reversa muestra la experimentación de trucajes y la expresividad de la cámara. Sucede en varios momentos de la cinta incluyendo el final de la misma cuando al salir de la alberca se incorpora con un traje y sombrero, camina sobre el agua, saluda a la cámara y continúa su recorrido. Vigo superpone la

toma de la alberca y una toma de París andando, haciendo la ilusión de que camina sobre el agua. Este ejercicio presenta al campeón como una figura desafiante de la divinidad, como un semidiós, una puesta irreverente con sentido del humor.

Sin embargo, las escenas más se aproximadas a los conceptos del surrealismo son las tomas submarinas que captan el movimiento en ralentí de París. Esos instantes crean una especie de ensoñación, que puede ser interpretada como el ambiente ideal para la libertad del subconsciente. Menciona Michael Temple que Vigo estaba sobre todo interesado en expresar la libertad del cuerpo y su potencial.

Los dos anteriores filmes de Vigo en esta primera etapa representan la experimentación sobre cómo hacer cine. El joven francés experimentó con técnicas y elementos no narrativos y narrativos de las vanguardias, de los cuales fue apropiándose para conformar su propio estilo.

Estos documentos fílmicos no pertenecen de facto a los movimientos de las vanguardias, aunque algunos integrantes como Breton y Germaine Dulac, en el caso del Surrealismo, hayan visto con buenos ojos los ejercicios de Vigo. Éstos se interpretan como un cambio de estafeta que se transformó en una nueva corriente cinematográfica en Francia.

3.2 Hacia el Realismo poético

En esta segunda división de la corta filmografía de Vigo aún es posible observar en detalle algunos elementos característicos de las vanguardias, mismas que en realidad nunca abandona; sin embargo, ocurre un giro en la construcción narrativa de sus películas orillándolo hacia una veta menos abstracta y más realista.

Zéro de Conduite (1933) es la cinta más personal de Vigo. El argumento se mueve con motivos autobiográficos, además de contener un fuerte discurso anarquista y antiautoritario, herencia de su padre, el anarquista francés Miguel Almereyda. Resultó una película censurada por las autoridades francesas hasta el final de la

Segunda Guerra Mundial. Dicho mediometraje estuvo retirado de las pantallas durante trece años.

Sinopsis argumental

Una leyenda indica que se han acabado las vacaciones escolares y que es momento de regresar a la escuela.

En un vagón del tren conocemos a Caussat (niño aproximadamente de 12 años), sentado mientras espera llegar a su destino. La cámara nos muestra que no está solo, del otro lado del camarote hay una persona dormida con el sombrero tapando su cara, es Huguet, hombre que ronda los treinta años.

El tren hace una escala para recoger a más personas. Al camarote de Caussat sube Bruel (niño aproximadamente de 12 años). Ya en camino, los dos amigos comienzan a jugar y hacer trucos con distintos objetos, una trompeta de juguete, globos que asemejan el pecho de una mujer y plumas que los convierten en una gallina. Sacan unos puros y comienzan a fumar llenando el camarote de humo.

Al llegar a su destino observan con mayor detenimiento al hombre que los acompaña. Al frenar el tren, el hombre cae de su asiento. Los chicos presumen que está muerto. Recogen sus cosas y salen de prisa del vagón.

En la estación miran a uno de los prefectos, hombre alto y con ceño fruncido. Comentan que se acabó la diversión. Encuentran a su amigo Colin (otro chico aproximadamente de 12 años, de baja estatura) y le dicen que con ellos viajaba un muerto.

Tabard, otro escolapio algo afeminado, llega con su madre a la estación. Ella habla con el prefecto y le indica que su hijo no podrá asistir a clases ese día, porque se siente un poco triste y enfermo, pero que lo hará el día siguiente.

Caussat, Bruel y Colin continúan hablando sobre el hombre muerto quien resulta ser Huguet, el nuevo monitor del colegio.

Llega la hora de dormir. El cuidador se dispone a meterse en su cama. Cuando eso sucede, los chicos comienzan a aullar, ladrar y a forcejear en el dormitorio. El cuidador los regaña y llama a uno de los chicos; de inmediato Bruel, Caussat y Colin se incorporan al pie de la cama del cuidador, se mantienen ahí hasta que empiezan a toser para llamar su atención. El cuidador se percató de que no está frente a su cama el chico a quien llamó y regaña a los otros tres amigos.

Mientras continúan de pie a los pies de la cama del cuidador, Bruel comienza a tener un fuerte dolor en el estómago por lo que pide permiso para volver a su cama, sin embargo el cuidador ya está dormido y no les hace caso. Ante esta situación los tres amigos deciden volver sin autorización a su cama.

Al transcurrir la noche, uno de los alumnos se despierta ante la mirada atónita de todos, se percatan que es sonámbulo. Sus compañeros lo observan y tratan de no despertarlo hasta que regresa a su cama.

A la mañana siguiente, el cuidador sale de su cama, ya con traje y sombrero, impecable. Despierta a los chicos a gritos, ellos se resisten y se tapan con las cobijas. De pronto entra el prefecto para hacer su revisión matutina; conforme avanza por las camas todos los niños se levantan como resortes; al salir el prefecto de la habitación, todos regresan a sus camas. El prefecto regresa un vez más y ve a Bruel, Caussat y Colin acostados, les pone cero en conducta y detención el domingo. Ellos lo maldicen. Ya de pie y arreglados, los chicos salen de la habitación en fila ante las amenazas del cuidador.

Se lee “Complot de los niños”.

En el patio de recreo observamos a Bruel, Caussat y Colin con un mapa, uno de ellos explica la situación y dice estar cansado de las detenciones. El joven Tabard, quien ya se incorporó al internado, está escuchando detrás de un árbol.

El nuevo monitor, Huguet, aparece paseando con un bastón y un sombrero al lado de los chicos sin tomarles importancia; ellos confían en él. Huguet los cubre para que puedan salir del patio. Ya en un escondite, dentro del salón de clases los chicos siguen planeando algo y pintan una bandera pirata.

De nuevo en el patio, observamos a dos niños que comparten un cigarro en los baños, sin importarles que el nuevo monitor esté presente. Mientras eso sucede, una pelota rueda a los pies de Huguet quien la agarra y se echa a correr siendo perseguido por los niños. El prefecto se acerca a Huguet, quien suelta la pelota y continúa caminando, hace una reverencia y se aleja con su bastón. Al hacerlo imita a Charlot burlándose del prefecto.

En el interior del salón de clases, el prefecto está husmeando las pertenencias de los chicos y comiéndose los bocadillos que ellos guardan en sus pupitres.

Al comenzar la clase todos vuelven al salón. Ahí dentro los chicos siguen jugando con la pelota, mientras el prefecto mira por la ventana. Uno de los chicos toma el balón y tras varios movimientos lo hace desaparecer ante el asombro de sus compañeros.

Bruel se acerca a su lugar y culpa a Colin de haberse comido su chocolate; éste responde que seguramente fue el prefecto, quien sigue en la ventana mirándolos. Bruel se harta y pide pegamento a todos los del salón; comienza a rociar los muebles y pupitres para que a quien meta la mano se le quede pegajosa.

Huguet ayuda a uno de los chicos a pararse de manos enfrente del salón para posteriormente él intentarlo con éxito ante el aplauso de todos. El prefecto observa

desde la ventana. Mientras sigue estando de manos, ahora sobre el escritorio, pide papel y pluma para dibujar una caricatura del prefecto, quien acto seguido entra al salón de clases y mira que los chicos están jugando, leyendo, fumando, peleando y saltando. Huguet se encoge de hombros. El prefecto ve que el dibujo cobra vida sobre el escritorio.

Comienza el cambio de clases y al salón se incorpora otro monitor por lo que Huguet va al fondo del salón y “confisca” el plan de Bruel, Caussat y Colin, sale del salón junto con el prefecto y los chicos atemorizados se sientan en sus lugares.

El nuevo monitor niega cualquier intento de plática entre los alumnos y pide a Caussat y a Colin sus libros de álgebra. Antes de que ellos obedezcan les pone cero en conducta y detención el domingo.

En otro momento del día, los alumnos se preparan para una excursión de la mano de Huguet. Antes de salir, el prefecto los examina y separa a Tabard de Bruel, después presenta a todo el grupo con el director del instituto (un hombre adulto, enano y barbón). Los chicos hacen un saludo y marchan hacia la calle. Durante el recorrido los chicos cantan mientras continúan la marcha. Tabard y Bruel de nuevo caminan juntos. Huguet va por la calle sin preocupación y toma una ruta distinta dejando atrás a los estudiantes.

El director recibe al prefecto en su oficina, quien primero intenta guardar su sombrero dentro de una tapa de cristal arriba de una repisa, pero dada su baja estatura le es complicado hacerlo. Antes de darse vuelta se mira al espejo y se observa como un hombre alto y atractivo. Comienzan a charlar sobre la conmemoración que se avecina y el director pide al prefecto que se ocupe de que no haya ningún problema.

Volviendo al recorrido por las calles, los chicos se dan cuenta que Huguet se fue por otro lado y deciden correr para seguirlo. De nuevo en la oficina del director, él

menciona su decepción sobre Huguet al pensar que era apto para el trabajo. Los niños alcanzan a Huguet quien va silbando por la calle; una mujer se cruza por el camino y él le hace una reverencia, misma que los chicos complementan. Huguet sigue a la dama y los niños lo siguen a él, que al dar la vuelta en una calle se topa con un sacerdote que al verlo comienza a leer su Biblia.

En la oficina del director se continúa hablando de la relación de Tabard y Bruel, el director siente la responsabilidad moral de separarlos.

Comienza a llover muy fuerte cuando el grupo regresa a las instalaciones del internado. Tabard y Bruel llegan al final y se cubren juntos de la lluvia con el suéter de uno de ellos. El director observa con reprobación el gesto y pide al prefecto que los tenga en la mira.

El director cita a Tabard en su oficina y le explica que él es como un padre para ellos, le menciona que entiende su sensibilidad, pero que Bruel es un chico mucho mayor y que no es correcto lo que hacen; el discurso del director se hace más agresivo comparando lo que sucede con una enfermedad mental.

Ya en el salón de clases, Bruel aparta un lugar para Tabard, pero él lo rechaza y se sienta en otro lado.

Un texto en pantalla indica que ha llegado el domingo y que Caussat está en casa de su guardián. En la sala, Caussat tiene los ojos tapados y está sentado en una silla, mientras su guardián lee el periódico sin hacerle caso. En esa misma habitación aparece una niña pequeña que comienza a realizar “actos de magia”, posándose sobre un piano logra colocar con ayuda de una cuerda una pecera enfrente de Caussat.

Colin está con su madre, la cocinera del internado, sentado mientras la observa preparar los alimentos. Bruel y Tabard le llaman a través de la ventana, mientras

Colin juega con una pelota, su madre lo mira desaprobando, Colin avienta la pelota por la ventana y sale corriendo.

Ya reunidos, Bruel pide a Colin que dé chocolate a Tabard, pero Colin continúa sin confiar en él. Bruel lo convence de incorporarlo al complot, porque tiene un lugar que sirve como escondite, Colin acepta y le da chocolate.

El prefecto entra a la cocina y revisa las ollas de los alimentos. La madre de Colin se queja con él de tener que cocinar frijoles de nuevo, el prefecto la escucha y se va. Colin regresa con su madre y al notar que ella está preparando frijoles se disgusta. La señora le pega y Colin avienta la pelota que cae en el guisado.

Llega el momento de la comida en el internado y los chicos toman su lugar, esperan la orden para sentarse y comer. Poco a poco comienzan a aventar pedazos de comida hasta que eso se convierte en una guerra. Colin no participa y se nota molesto al escuchar los cantos de los niños quejándose de la cocinera, su madre. Caussat se levanta y pide a todos que se callen.

En el salón de clases, Colin se reúne con Caussat para charlar del plan y solicita que se incorpore a Tabard al complot, vuelve a argumentar que tiene un escondite perfecto, Caussat se niega mientras llega un profesor a dar inicio a su clase.

Entra a la clase un profesor gordo, usa lentes, tiene barba y bigote; uno de los chicos le había puesto un esqueleto a su lado para espantarlo, pero el profesor dice no importarle.

Se acerca a Tabard y le acaricia la cabeza, el niño se ve angustiado. El profesor se cambia de saco, se limpia la nariz, escupe en un trapo mientras los niños escriben en un cuaderno.

El profesor de nuevo se acerca a Tabard y le cuestiona el porqué no está tomando notas. Tabard, de mala gana, agarra el cuaderno y comienza a escribir, el profesor lo felicita y le acaricia la mano. Tabard le pide que lo deje en paz y el profesor comienza a amenazarlo, mientras el niño grita que está harto de su mierda.

En otro momento del día, durante la clase de Huguet entran todos los profesores, el prefecto y el director.

Frente al grupo, el director se dirige a Tabard y le informa que el comité disciplinario ha accedido perdonar su comportamiento si se disculpa con el profesor en público. Tabard se pone de pie, dice al director que está lleno de mierda y se sienta.

Es de noche en el dormitorio. Colin, Caussat y Bruel cubren a Tabard con la bandera negra, despiertan a todos los niños y Tabard pronuncia un discurso:

“La guerra está declarada, abajo los monitores y el castigo. Larga vida a la rebelión. Libertad o muerte. Colguemos nuestra bandera en el techo de la escuela. Manténganse firmes con nosotros mañana, los bombardearemos con viejos libros podridos, latas sucias, botas olorosas y todo el arsenal que juntamos en el ático. Lucharemos contra esos viejos en el día de la conmemoración.”

El cuidador se despierta e intenta detenerlos sin éxito. Los chicos marchan y comienzan una guerra de almohadazos en contra del cuidador. En el techo del edificio Tabard logra colgar la bandera pirata, mientras la batalla en el dormitorio continúa, las plumas salen de las almohadas y caen por la habitación como si fuera nieve.

Los chicos ya en formación y en ralenti se acercan a la salida del dormitorio. En la vanguardia, uno de los chicos en bata da vueltas sobre sus manos quedando al desnudo, se sienta sobre una silla que cargan otros chicos. La procesión avanza cubierta de plumas, todos se ven felices, es como un sueño.

Aparece en pantalla el texto: La mañana siguiente, la fatiga es cómplice de los cuatro chicos.

Colin, Tabard, Bruel y Caussat recorren la habitación y encuentran al cuidador en su cama, lo amarran y lo “crucifican” en el dormitorio.

En el patio de la escuela, el director y el prefecto terminan de preparar el acto de conmemoración. Uno de los profesores advierte al director que algunos chicos se atrincheraron en el ático. Con los invitados en sus asientos (un sacerdote, un político y un militar), el director inicia la ceremonia.

Algunos niños avientan flores obligados por el protocolo, mientras un soldado hace ejercicios de gimnasia. En el foro de los invitados se observan marionetas y muñecos.

Huguet está sentado con el resto de los chicos del internado; no deja de mirar el techo, como esperando algo. Colin, Tabard, Bruel y Caussat comienzan la ofensiva y arrojan toda clase de objetos durante la ceremonia.

El resto de los niños y Huguet celebran mientras las autoridades buscan refugio, los chicos en el techo festejan a un costado de la bandera pirata, la recogen y corren por el techo; mientras en el patio los chicos festejan, uno de ellos ondea la bandera francesa que intercambia por la bandera pirata. Huguet hace una reverencia a los chicos que, victoriosos, recorren el techo del edificio.

Análisis

Zéro de Conduite comienza la transformación del cine de Vigo hacia el Realismo poético, sin perder nunca esa esencia heredada de los locos años veinte. La cinta continúa y aumenta el rugido feroz del Vigo más revolucionario, el que apuesta por las batallas imposibles. Si *À propos de Nice* nos avienta en la cara el postulado ideológico de Jean, *Zéro de Conduite* lo refuerza a través de sus propias vivencias en una especie de relato autobiográfico.

El Realismo poético funciona como una dualidad al mostrar aspectos de la vida de esos personajes pocas veces retratados o considerados interesantes; esas clases olvidadas que sufrieron el golpe más duro de la crisis económica de 1929, y mostrarlos con una estética reivindicativa, poética. Una fórmula que resulta en un dulce fatalismo.

El caso de *Zéro de Conduite* narra la vida de unos chicos en un internado y la rebelión que realizan frente a las autoridades. Podemos apreciar muchos elementos que relacionan tanto la trama y el desarrollo de los personajes con características formales del Realismo poético, así como algunos guiños de las vanguardias.

Los personajes principales de la historia (Bruehl, Tabard, Caussat y Colin) son estudiantes abandonados socialmente por sus familias en ese internado/prisión. Pero ellos no están solos en este mundo, a su alrededor encontramos maestros, empleados, prefectos, la cocinera (madre de Colin) que representan la contraparte de los niños y su libertad, con excepción de Huguet que se conforma como cómplice de los chicos, un intermediario entre la infancia y la adultez, un homenaje a Charlot, de quien Vigo era gran admirador. Todos ellos son personajes que representan parte de la base social de la ciudad; en la cinta se observan caricaturizados y exagerados.

Aunque existen otros personajes secundarios e incidentales que representan estratos altos de la sociedad, como las autoridades y los militares de las últimas secuencias, éstos fungen solamente como un instrumento para mostrar la fortaleza e importancia de la rebelión de los chicos.

Es importante mencionar que para esta cinta de Vigo la mayoría de los intérpretes no eran actores profesionales, fueron personas cercanas a él. El prefecto en realidad era su arrendatario y los niños fueron encontrados en uno de los barrios más desfavorecidos de la ciudad. Esto significa un esfuerzo para dotar de mayor realismo la creación e interpretación de los personajes; sucedió lo mismo con las locaciones. “Vigo puso una atención estricta al detalle realista, su extensivo uso de locaciones y de no-actores, sus composiciones naturales y no adornadas, predicen los métodos del neorrealismo.”⁵⁰

El tratamiento de los personajes fue una de las principales atenciones de Jean en la película, “se sumerge más profundo en sus personajes que cualquier otra persona en un film, no está preocupado por las transiciones entre objetividad, subjetividad, fantasía y subconsciente realidad.”⁵¹

La cinta es realista en el tratamiento de sus locaciones y en el origen de sus personajes, pero también poética en las interacciones humanas de sus personajes y en cómo se cuenta la historia. Nos recuerda Tony Reif, en su publicación *Innovators of the French Cinema*, que *Zéro de Conduite* se conforma por varios elementos estéticos/poéticos que ensalzan a sus personajes a través del sueño o de elementos fantásticos.

La falta de transiciones genera que la historia se perciba como recuerdos o ensoñaciones; existen brincos espaciales y temporales dentro del filme. “Vigo

⁵⁰ REIF, Tony. *Innovators of the French Cinema*. Canadian Film Institute, Ottawa, 1965, p. 15

⁵¹ REIF, Tony. *Íbidem*.

reemplazó la temporalidad y los códigos conservadores del realismo objetivo con referencias personales a su vida y sus sentimientos”,⁵² explicados en gran parte por la necesidad de recortar la cinta hasta hacerla un medimetroraje por motivos de la producción, por lo que muchas escenas que conectaban acciones fueron removidas del corte final.

Elementos poéticos como los actos de magia al interior del tren antes de llegar al internado, hacen un contrapunto entre la realidad de ese mundo triste, humeante y la expresividad, creatividad de los chicos. Otro elemento como los trucajes empleados por Vigo en el salón de clases: el dibujo realizado por Huguet que transforma al prefecto en caricatura y lo ridiculiza, el truco de hacer desaparecer el balón es otro de los ejemplos. El mundo de las acciones en *Zéro de Conduite* se cierne entre la expresividad del deseo de libertad y la ridiculización de la autoridad a través de gestos poéticos.

“La película de Vigo es revolucionaria en su uso de imágenes surrealistas, secuencias de fantasía entrecortadas con localizaciones casi documentales, efectos trucados y animación.”⁵³

Dentro de las escenas fílmicas más transgresoras, que motivaron su censura por más de diez años, encontramos la revuelta en contra de las autoridades, muchas de ellas representadas como muñecos al final de la cinta. Pero también señalamos el escándalo que causa, ante el prefecto y el director del internado, la presunta homosexualidad de Tabard.

Al inicio de la rebelión de los chicos, se aprecia una de las escenas más representativas de la cinta y la más poética: la batalla en el dormitorio. En esta escena, la noche anterior del motín, los chicos se levantan en contra del prefecto y

⁵² FOURNIER, Op. Cit, p. 96.

⁵³ WINSTON, Dixon, FOSTER, Wheeler, FOSTER, Audrey. *A short history of film*. Rutgers University press. 2008, p. 145.

comienzan una guerra de almohadazos generando una lluvia de plumas flotantes en la habitación. Jean Vigo hace uso del ralenti, técnica que al filmar mayor número de cuadros por segundo genera al proyectarse la impresión de cámara lenta. Después de la batalla en el cuarto, los internos realizan un desfile con banderines y una vanguardia, todo continuando el ralenti. La mañana siguiente aparece el cuidador del cuarto “crucificado” a la cama, un acto que seguramente fue bien visto por dadaístas y surrealistas.

Toda esa serie de imágenes en ralenti representa una ensoñación poética, enaltece la revuelta, el escándalo y la liberación de los chicos, “la música erótica de Maurice Jaubert trae a la cinta a su punto culminante artístico y surrealista.”⁵⁴

Las secuencias de la película forman parte de esa dualidad del Realismo poético en la que se utilizan los medios fílmicos fantásticos y poéticos para describir una visión realista, en este caso de situaciones autobiográficas de Vigo. La espontaneidad de las acciones de los estudiantes hace al mismo tiempo otra dualidad entre el mundo casi adolescente en contra de la rigidez autoritaria del mundo de los adultos. Huguet juega en la cinta como un mediador entre estos dos mundos.

L'Atalante (1934). La madurez fílmica de un cineasta cuya vida terminó a los 29 años a causa de la enfermedad, algunas fuentes citan tuberculosis, mientras otras hablan de leucemia, nos ofrece este largometraje cuyo primer montaje y exhibición distó mucho de lo concebido por el autor, debido a que la cinta fue mal manipulada por la distribuidora ante un Vigo ya en su lecho de muerte.

Afortunadamente, años después la cinta fue reconstruida bajo su concepción original y se conforma como el paso definitivo hacia el Realismo poético. Cabe mencionar que Vigo nunca abandonó rasgos de las vanguardias, mismas que se manifiestan como elemento expresivo dentro de su obra.

⁵⁴ GROTTLE. Op. Cit, p. 102.

Sinopsis argumental

Antes de iniciar con la primera secuencia, se lee una nota que explica que la película fue mutilada en el montaje antes de su estreno en 1934 y que la versión que se presenta a continuación pretende ser la versión más cercana a la original.

Después de los créditos iniciales vemos a Père Jules, (marinero adulto, gordo y desaliñado, interpretado por Michel Simon), corriendo junto al ayudante (joven aproximadamente de 15 años) hacia la embarcación "L'Atalante". Detrás de ellos observamos a una pareja de recién casados, Jean (adulto joven, capitán de la embarcación, interpretado por Jean Dasté) y Juliette (joven y bella mujer, interpretada por Dita Parlo). Algunos metros atrás se observa la caravana de los asistentes a la boda.

Los padres de la novia charlan sobre la partida de su hija y se escuchan comentarios de la gente reunida a los pies de la embarcación sobre la decisión de Juliette de casarse con una persona que no es de su pueblo.

En la embarcación, Père Jules y su ayudante se preparan para la llegada de los recién casados; el chico tiene un ramo de flores como parte de la bienvenida, pero en un movimiento brusco, mientras baila, las flores caen al canal. El ayudante se apresura y las rescata del agua justo antes de que llegue la joven pareja. Frente a la embarcación, Jean se pone un overol y enciende el motor de su barcaza; Juliette se sube a "L'Atalante" ante los sollozos de su madre y los gritos de despedida de su familia. Momentos después la embarcación parte.

La mañana siguiente, la tripulación, comprendida por Jean, Père Jules y el ayudante, decide despertar a Juliette con una canción; al lograrlo Jean deja el control de la nave a Père Jules y gatea hacia Juliette en la cama para cantarle al oído y fundirse en un beso.

Jean se queja de que los gatos de Père Jules ya han ensuciado su cama. Él responde que sus mininos son mucho más limpios que Jean. Juliette retira las sábanas de su cama y se percatan de que una de las gatas ha tenido crías.

Juliette va a un armario en busca de sábanas limpias y al abrirlo brinca hacia fuera otro gato, se voltea y le pregunta a Jean si alguna vez limpian la embarcación, muy segura le comenta que eso va a cambiar a partir de ese momento.

Mientras Juliette lava ropa en la proa del barco, en compañía de Jean, se acerca a su embarcación un vendedor itinerante. Jean menciona a su esposa que es un viejo amigo de Père Jules. Éste sale del barco en compañía del ayudante y se marchan con el vendedor para comprar algunas mercancías. Busca un repuesto para su fonógrafo.

Jean y Juliette continúan lavando ropa y ella, jugando, hunde la cabeza de Jean dentro de una cubeta y le pregunta si es que sabía que al abrir los ojos debajo del agua es posible ver la imagen de su amado o amada. Jean mete la cabeza en la cubeta y menciona que no ve nada. Ella comenta que un año antes de que se conocieran lo vio en el fondo del agua. Jean se sumerge de nuevo y le dice que la ve, pero en realidad no ve nada, la besa y juegan en la barcaza.

Père Jules regresa con el ayudante después de conseguir algunas mercancías y ve jugar a los enamorados. Cree que están practicando luchas e intenta enseñarles algunos movimientos. Los recién casados lo ignoran y mientras Père Jules no los observa desaparecen del lugar.

Dentro del camarote, Juliette se da cuenta que Jean no la vio en el agua y le pide que un día lo intente seriamente y que cuando eso suceda él la verá.

En el transcurso de la noche, Juliette despierta y no ve a Jean a su lado. Él está manejando la embarcación, ella le pide que baje y la acompañe, que todos los días

son iguales y que siempre se aburre mucho. Père Jules lo releva en el timón y Jean baja con su esposa.

Mientras Juliette pone atención a la radio, alcanza a escuchar sobre algunas ventas especiales que se realizarán en París. Pide a Jean vayan pronto a la gran ciudad. El marido responde que están cerca y que pronto pasarán por ahí.

Vemos a Juliette utilizando la máquina de coser mientras Père Jules intrigado la observa y se sienta a su lado. Ella le explica el mecanismo básico del funcionamiento de la máquina, él lo intenta y muestra dote en la utilización del aparato. Père Jules hace énfasis en que es muy bueno para muchas cosas y le cuenta a Juliette cuando mató a un hombre en Shanghai; mientras narra la historia simula cómo ahorcó a la persona apretando el cuello de Juliette. Ella se siente incómoda y se va del lugar.

El joven ayudante avisa a la tripulación que llegaron a París y que necesitan la ayuda de todos para pasar por los canales de entrada. Juliette sale a la cubierta y se queda atónita ante la gran ciudad. Jean, Père Jules y el ayudante utilizan cuerdas para pasar la barcaza por los elevadores de agua.

Juliette entra a la habitación de Père Jules y observa una gran cantidad de artefactos y objetos de muchos lugares. El viejo marinero explica de dónde consiguió tantas cosas, pero pone particular atención en comentar sobre una marioneta que obtuvo en Caracas, antes de la revolución de 1896.

Père Jules muestra los tatuajes que tiene en el cuerpo. Uno de éstos, en forma de rostro humano, lo tiene en el vientre. Para hacer un pequeño chiste, coloca un cigarro prendido en el ombligo y simula que su tatuaje lo está fumando. Ella, divertida, con un peine comienza a peinar a Père Jules. En ese momento entra Jean a la habitación y observa la escena, se enoja y comienza a destruir todo lo que ve en el cuarto de Père Jules. Prohíbe a Juliette volver a entrar ahí y la golpea.

Jean apresura a Juliette porque saldrán a ver la ciudad, mientras el ayudante y Père Jules limpian el desastre que dejó Jean en la habitación. El viejo se da cuenta que está roto uno de sus amuletos. Pide al ayudante que lo acompañe a la ciudad para ver a una médium que lo pueda reparar.

Sin perder tiempo, Père Jules informa a Jean que tiene un problema e irá a la ciudad con el ayudante. Jean regresa con Juliette y le avisa que deberán esperar a que ellos vuelvan. Ella en un ademán molesto se quita la ropa y se deja la pijama puesta.

En el local de la médium, Père Jules, acompañado por el chico, pregunta sobre su suerte y sobre el talismán destruido. La médium explica que las cartas están a su favor y que no debe preocuparse; posteriormente, ella le ofrece sexo como parte del servicio completo. Père Jules pide al chico que se vaya.

Continuando el recorrido por la ciudad, Père Jules entra a un bar; después de unas copas, toma la bocina del fonógrafo del establecimiento y huye corriendo hacia a la embarcación.

En la noche, Juliette observa que los dos tripulantes regresaron, se mete a la cama con Jean, quien se despierta y le dice que tuvo un mal sueño: ella lo dejaba. Juliette lo abraza y lo besa; son interrumpidos por gritos de Père Jules que canta. Jean sale del cuarto, seguido de Juliette, y escolta a Père Jules a su camarote. Ahí, Jean lo recuesta y le dice que al día siguiente partirán a primera hora.

Jean promete a Juliette que volverán pronto y que la llevará a pasear por la ciudad. Ella no le cree por lo que Jean decide invitarla a salir esa misma tarde. Fuera de la embarcación, Jean besa a Juliette mientras un vendedor ambulante en bicicleta casi los atropella.

Al llegar a un salón de baile se percatan que el vendedor en bicicleta está ahí, les da la bienvenida y les intenta vender algunos artículos mientras realiza trucos de

magia. Se acerca a Juliette y a través de una canción le coquetea. Jean no se lo toma nada bien.

El encargado del local pone música de baile mientras comienza a perseguir y a golpear al vendedor para sacarlo de la pista. Juliette siente empatía por el vendedor quien se despide de ella lanzando besos al aire.

Jean, a regañadientes compra a Juliette una mascada, el vendedor menciona que tiene una promoción y que por cada producto que vende le regala un baile a la dama, por lo que saca a Juliette a bailar a la pista. Jean, molesto, los separa, tira al suelo la mascada y se marchan. El encargado del salón ve la escena y amenaza al vendedor. El salón termina en una pelea campal, todos contra todos.

De regreso en “L’Atalante”, Jean regaña a Juliette por lo sucedido y se va a la ciudad en compañía de la tripulación. El vendedor ambulante siguió a la pareja de regreso al barco y al percatarse que Juliette está sola, comienza a dar serenata tocando múltiples instrumentos al mismo tiempo, Juliette baja de la embarcación, él le regresa la mascada que compró Jean y la invita a ver París. Jean regresa y ve al vendedor hablando con Juliette y los separa empujando al vendedor.

En su habitación, Juliette piensa en el vendedor y en su invitación a París. Jean entra y ella simula estar dormida, él sale del cuarto. Père Jules juega cartas mientras el chico duerme rodeado de gatos.

Juliette se viste y sale de la barcaza, Jean regresa al cuarto y nota que desapareció y que todas sus cosas no están. Jean alarma a la tripulación y les menciona que es momento de partir, Père Jules lo increpa diciendo que Juliette no está, Jean afirma que él no quiere quedarse más tiempo ahí y zarpan.

En París, Juliette visita las tiendas y recorre las calles mirando los escaparates asombrada con los productos; mira la hora y se percata que ya es tarde, comienza el

camino de regreso al canal, al llegar observa que la barcaza ya no está, después de buscarla un tiempo se da cuenta que “L’Atalante” se marchó sin ella. Juliette regresa a la ciudad y revisa su bolso buscando algo, un hombre harapiento la sigue mientras ella entra a la estación de tren. Allí la chica pide un boleto al siguiente puerto, donde “L’Atalante” hará su siguiente parada.

El hombre que la siguió le arrebató el bolso y sale corriendo. Juliette pide ayuda y mucha gente comienza a perseguir al ladrón, quien suelta el bolso mientras huye. La multitud lo alcanza y lo golpean; la policía llega y cargan al ladrón desmayado. Juliette mira la escena horrorizada, sintiendo lástima por el delincuente.

Juliette vaga por la ciudad y se detiene frente a una fábrica. Muchas personas formadas esperan turno y ella lee un letrero que indica que la fábrica no está contratando personal; esta circunstancia se repite algunas veces más.

Dentro de “L’Atalante”, un sucio y desgastado Jean juega fichas con Père Jules mientras el chico los observa, los tres están rodeados de gatos. Jean no continúa el juego por lo que Père Jules decide tomar su turno. Jean se levanta y mete la cabeza en una cubeta con agua y sale de la habitación.

Père Jules se acerca a su fonógrafo descompuesto y comienza a pasar su dedo como si fuera la aguja del aparato, la música comienza a sonar, se sorprende y voltea a ver al chico quien está tocando el acordeón.

Jean en la proa de la barcaza salta al canal y nada hacia la profundidad. El chico le avisa a Père Jules lo sucedido. En el agua, Jean sigue nadando y mantiene los ojos abiertos, comienza a visualizar a Juliette extendida en el agua con el rostro sonriente. Père Jules y el chico tratan de buscar a Jean, hasta que él sale del fondo del canal y sube a la barcaza. El fonógrafo suena rodeado de gatos.

Se intercalan escenas de Juliette en la ciudad y de Jean en la barcaza. Él se prepara para dormir al igual que ella. Los dos se meten a sus respectivas camas y comienzan a soñar el uno con el otro.

La barcaza llega a un nuevo destino, Jean sale del barco sin rumbo en busca de Juliette, corre a la playa, camina sobre la arena, observa las olas y regresa sobre sus pasos, gente comienza a seguir a Jean pensando que es un marinero borracho. Père Jules llega para ayudarlo ahuyentando a las personas que lo rodeaban, al regresar al barco Père Jules le menciona que tienen que visitar al Jefe, que se aliste.

En la oficina de los marineros, el Jefe regaña a uno de ellos mientras lo expulsa del lugar. El primero en entrar a la oficina con él es Père Jules. Jean espera afuera y el marinero, que acaba de salir de la oficina, le menciona que en verdad ellos no son nadie.

Adentro, el Jefe le pregunta a Père Jules si Jean está cumpliendo su trabajo y si sigue siendo la persona al mando, él le da vueltas a la pregunta y no termina por responder concretamente, el Jefe le menciona que ya está cansado de esa barcaza y de su tripulación y que si siguen teniendo problemas se van a ir de ahí.

De regreso a "L'Atalante", Père Jules le informa al chico que en esta ocasión casi despiden a Jean del trabajo, que esa situación no puede continuar de esa forma, que tienen que encontrar y llevar de regreso a Juliette.

Père Jules recorre la ciudad hasta el cansancio y reposa en la banca de un parque al lado de un vagabundo; después de tomar aire continúa su marcha, visita varios hostales, pero no tiene suerte.

Dentro de un local de música, Juliette paga unas monedas para poder escuchar una canción, la misma que escucha Père Jules, quien sigue la melodía hasta dar con Juliette, la toma del brazo y la carga, la gente cree que se la está robando.

Jean charla con el chico sobre el paradero de Père Jules, él le cuenta del plan de recuperar a Juliette. Jean pide una cubeta con agua y comienza a limpiarse. El chico grita que ya volvieron. Juliette entra a la barcaza, encuentra a Jean, se miran y se funden en un abrazo que termina en un prolongado beso que los tira al suelo.

Análisis

Después de que la incendiaria *Zéro de Conduite* fue censurada, a Vigo le quedó poco margen de maniobra para realizar otra cinta, sobre todo una que fuera tan personal y en la que él estuviera a cargo del guión; sin embargo, su productor, el empresario Jacques-Louis Nunez, decidió que no abandonaría al joven y aceptó invertir en una siguiente película, con la condición de que él fuera quien escogiera el proyecto. Éste fue un guión sobre el matrimonio y la vida de recién casados de una joven pareja: él, un incipiente marinero encargado de una barcaza; ella, una bella pueblerina. Así comenzó el proyecto de *L'Atalante* (1934).

Lo que parecía ser otra inofensiva historia de amor fue tratada con la visión de Vigo, que la transformó en un discurso sobre la vida y sus matices, la adaptación al matrimonio de una joven pareja y la realidad en que vivían sus circunstancias.

Con este largometraje, que se convirtió en el único, Vigo logró aterrizar con maestría las pulsaciones del Realismo poético con las influencias soviéticas y surrealistas de sus anteriores ejercicios fílmicos.

L'Atalante terminó por dar el último paso en el que las motivaciones expresivas abstractas no eran suficientes para emitir el mensaje que buscaba. El Realismo poético responde a un momento específico de su tiempo, responde a una sociedad ataviada de pesimismo y desconfianza en el sistema de una época en crisis. Recordemos que esta corriente nace con la debacle económica de 1929 en Estados Unidos, que si bien el mundo no estaba tan interconectado como ahora, sí afectó en

gran parte las economías europeas. En ese contexto cabe pensar que la industria cinematográfica francesa no se encontraba en su mejor momento.

Para Vigo, las condiciones de producción de la cinta fueron complejas respecto al presupuesto, pero precarias en cuanto a su salud. La avanzada enfermedad le obligó a dirigir sus últimas escenas postrado en cama y lamentablemente falleció antes de ver el corte final su película. Como se mencionó en la semblanza biográfica, Gaumont mutiló y modificó la cinta para su exhibición comercial cambiando el título de la misma y añadiendo una canción popular.

Años después se realizó el montaje como lo había pensado el cineasta, de acuerdo con las notas y los colaboradores más cercanos al proyecto; es ese montaje, fidedigno a la visión original, el que se considera en este análisis.

Dentro de *L'Atalante* se observan varios patrones del Realismo poético. El primero que podemos apreciar es el tratamiento del tema. La historia sigue las primeras vivencias de una pareja recién casada, ésta se conforma por un marinero encargado de una barcaza y su joven esposa proveniente de una pequeña localidad a orillas del canal.

El amor, los celos, el abandono y el deseo son sensaciones que se construyen narrativamente en cada una de las etapas de la película; todas se ven unidas por la barcaza, el elemento que desarrolla la historia de forma realista mostrando las instalaciones de la misma, austera y funcional, antigua pero al mismo tiempo bella y acogedora, también nos muestra guiños surrealistas en la cabina de Père Jules, otro de los personajes principales, ese místico marinero parte de la tripulación que engendra en sí un pasado turbio y una actitud cómica infantil, interpretado por Michel Simon, estupendo actor que también trabajó con Jean Renoir y Marcel Carné.

El tratamiento realista de la cinta, como parte del Realismo poético, fue una de las vetas de un movimiento en Francia que empapó también a la música cuyos temas

principales fueron el crimen, la prostitución, la vida en las calles, el desempleo y el miedo. En el cine, “se combinó una perspectiva romántica –a los personajes y escenarios- y una propensión a la reflexión soñadora con una visión sin pestañear del tejido social”⁵⁵.

Estos temas se notan en la construcción de las escenas que conforman la cinta; por ejemplo, cuando Juliette está perdida en la ciudad, después de que Jean la abandona es posible encontrar varios momentos que reflejan esta realidad. Ella recorre las calles y en más de una ocasión observa gente formada a las afueras de las fábricas buscando trabajo, junto con letreros que informan que no hay vacantes. De igual forma durante el incidente en que Juliette intenta comprar un boleto de tren y a las afueras de la estación es asaltada por un hombre que le quita el bolso y al pedir ayuda una multitud enardecida se vuelca contra el ladrón provocando la mirada compasiva de Juliette.

Estas escenas, además de funcionar como parte del recorrido de Juliette y la evolución de su personaje, Vigo las muestra para dar contexto, situar al espectador en un momento específico en Francia, donde “la trama se enfoca en los individuos de la clase trabajadora –tanto en sus personajes principales como en los secundarios y terciarios- cuya existencia corresponde a una serie de pérdida de ilusión, decepción amorosa y desencanto existencial”⁵⁶

Los escenarios y las locaciones también desempeñan un papel importante dentro de la cinta y son uno de los elementos representativos del Realismo poético. Para empezar, la barcaza es un elemento unificador de todas las secuencias de la película; es el lugar de trabajo de los personajes y al mismo tiempo su vivienda. Allí logra mezclar el mundo gris de la realidad con el colorido de la fantasía y el surrealismo,

⁵⁵ SANTE, Luc. *Jean Vigo. The Complete Jean Vigo* [Movie booklet], 2011, The Criterion Collection, p. 36.

⁵⁶ FOURNIER, Op. Cit, p. 74.

en particular en la cabina de Père Jules. “La colección de Père Jules podría haber sido prestada del departamento de André Breton”⁵⁷.

Más allá del canal y la barcaza, la cinta nos regala en otras locaciones esa urbanidad de la clase trabajadora, las visitas que hacen los personajes a la ciudad nos muestran, por un lado, una inmensidad, de la cual se sorprende Juliette al querer conocer París y sus luces, y por el otro la vida cotidiana de la gente común. Las fábricas, las calles de la clase trabajadora, sus restaurantes y salones muestran otra cara de la ciudad, lejana del glamour de las grandes producciones fílmicas. Vigo intenta hablar con veracidad sobre la sociedad a la que pertenece.

Son visibles, dentro de la construcción y selección de los personajes, características formales del Realismo poético, los personajes principales, Jean, Juliette, Père Jules y el ayudante, representan la clase trabajadora francesa y la cinta se sumerge en los problemas y las complicaciones de ese estrato social. Los personajes secundarios también gozan de esas características, el vendedor de artículos que seduce a Juliette, la médium/prostituta que atiende a Père Jules, los compañeros marineros de Jean, el ladrón que asalta a Juliette, etcétera.

En este largometraje de Vigo también encontramos poderosos guiños surrealistas. Además del gabinete de Père Jules, está por ejemplo la secuencia de ensoñación que muestra tanto a Jean como a Juliette soñando el uno con el otro, mientras están distanciados. La escena submarina que Vigo perfeccionó en *Taris* nos ilustra poéticamente una ilusión de ensoñación mística, una especie de pintura en movimiento. El director hace suyos ciertos elementos de las vanguardias en su filmografía y, al hacerlo, crea un estilo único; además de aplicarlos como recursos estéticos, cada uno lleva una carga simbólica transgresora.

⁵⁷ SANTE. Op. Cit, p. 38.

L'Atalante, de Jean Vigo, muestra una madurez digna de un director con una amplia carrera cinematográfica; sin embargo, fue el primer y único largometraje de este cineasta maldito. Este filme lo contiene todo, “toda la vida en miniatura: trabajo, amor y juego, sueños, lujuria y aventura, ruptura y corazones rotos, reconciliación, nacimiento y muerte por implicación”⁵⁸.

⁵⁸ SANTE. Op. Cit, p. 40.

Conclusiones

“Vigo fue un rebelde en dos frentes: contra las fórmulas en pantalla y más intensamente contra el orden establecido de las cosas. El usó la cámara como un arma, no como anestesia” Elizabeth Grottle

La filmografía de Jean Vigo, aunque corta, denota su preocupación por mostrar la realidad a través de su punto de vista, un punto de vista documental, el cual obliga al espectador a tomar una postura. Partió, como primer paso, de sus experiencias personales y las transformó en historias en las que cualquiera se puede sentir identificado; utilizó recursos técnicos, estéticos y narrativos para dotar de fuerza su discurso haciendo temblar incluso a ministros del gobierno francés.

Sus cuatro cintas, muy diferentes entre sí, conforman la obra de un hombre con un mensaje y una visión clara: la libertad y la verdad. Estos valores son el hilo conductor de sus filmes, realizados a pesar de las dificultades presupuestarias y técnicas, sobre todo en el uso del sonido. Ese hilo conductor entre las vanguardias y el Realismo poético también funciona como un puente en el cine francés de la época.

Su voz cinematográfica sacrifica por momentos temporalidad fílmica para reemplazarlos con unidades de estilo; éstas convierten en toda una experiencia de inmersión las cuatro cintas de Vigo.

Con su trabajo fílmico, Vigo capta la dinámica de Vertov y el montaje de Eisenstein, combina con la energía y las técnicas de surrealistas y dadaístas en una amalgama que deriva en el Realismo poético llegada la necesidad de configurar las abstracciones en mensajes más claros y directos. “El cine de Vigo puede ser definido como el punto de encuentro entre el cine social y la experiencia poética de las vanguardias”.⁵⁹

⁵⁹ FOURNIER. Op. Cit, p. 97

Las películas de Vigo mantienen un pulso que lo convierten en uno de los puentes que une la realidad documental subjetiva con los trazos vanguardistas. Aunque en conjunto su obra conforma un discurso único, al separar cada película encontramos los cimientos de cada extremo del puente. La primera parte de su filmografía, “Desde la vanguardia”, retoma con agresividad los remanentes del espíritu de transgresión abstracta y “Hacia el Realismo poético” afianza lo aprendido y continúa por un camino en el que prioriza la concepción realista de las historias y las ilustra poéticamente.

Durante muchos años, la obra de Vigo fue marginada por la censura y por los efectos de la Segunda Guerra Mundial. Tiempo después se redescubrió gracias a una nueva generación de críticos y teóricos de cine, estudiosos que supieron apreciar la construcción de la obra del cineasta francés. Siegfried Kracauer, teórico del cine alemán, escribió en el *National Zeitung* de Basilea una comparación entre Vigo y Clair. Según él, Vigo no tiene la maravillosa ligereza de René Clair, pero le supera por su profundo apego a la verdad. Además tuvo enorme trascendencia en la siguiente generación de cineastas galos, en concreto para la Nueva Ola Francesa. Algunos rindieron tributos a Vigo dentro de sus propias obras: François Truffaut (*Les quatre cents coups*, 1959) y Jean-Luc Godard (*Les carabiniers*, 1963).

Otros cineastas también homenajearon la producción fílmica de Vigo y muestran su influencia en películas como: *El joven Törless* (1966), del alemán Volker Schlöendorff; *Adiós a los niños* (1987), de Louis Malle; *Los coristas* (2004), del francés Christophe Barratier, *If* (1968), del británico Lindsay Anderson, entre otros filmes que emularon, sobre todo, al medimetroaje *Zéro de Conduite*.

Hoy en día, el festival de documentales *Punto de Vista*, con sede en Navarra, España, otorga el premio “Jean Vigo” al mejor director; según el sitio *web* del festival, su propósito es reconocer aquellos creadores audiovisuales que hacen de su obra una propuesta arriesgada y de búsqueda.

La presente investigación ha puesto sobre la mesa la importancia y trascendencia de la obra fílmica de Jean Vigo en el cine francés. Sus películas, su biografía o su influencia en el cine mundial no han sido estudiadas a profundidad en nuestra Universidad. Por eso, este trabajo quiere representar un primer paso de análisis monográfico y quiere abrir la puerta a nuevos estudios sobre Jean Vigo, por ejemplo, queda abierta la puerta a investigar a fondo el papel de su ideología dentro de sus cintas, la conjetura de este análisis monográfico es que el papel de su padre como un referente de la historia anarquista en Francia permeó al mismo Jean, ideología que expresó en distintos grados a través de su filmografía.

Rescatar la memoria biofilmográfica de Vigo permite contemplar la esencia plasmada en su obra, sobre todo en un caso específico como el de este realizador que cubrió su cine con referencias personales que redondean su discurso.

No cabe ninguna duda de la grandeza de la obra de Vigo, una trayectoria que por momentos parece contener una técnica primitiva, pero también luce escenas con energía e intensidad poéticas; sus secuencias cautivan al espectador, despiertan la conciencia con fuerza de acción poética. Vigo brindó visiones de realismo y de vanguardia. Cintas rebeldes, cintas subversivas, comprometidas con la verdad. Ése fue su cine y su legado.

FUENTES DE CONSULTA

- SALÈS, Gomès, Paulo. *Jean Vigo*. Editorial Cirse, España, 1999, 325 pp.
- SERRALLER, José Antonio. *Panorama histórico del cine*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1976, 274 pp.
- GROTTLE, Elizabeth. *French Social Cinema of the nineteen thirties: a cinematographic expression of popular front consciousness*. Editorial Arno Press, New York, 1980 318 pp.
- ZUBIAUR, Francisco Javier. *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Ediciones Universidad de Navarra, España, 2005, 640 pp.
- ROSSETI, Laura. *Videoarte. Del cine experimental al arte total*. Editorial Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2011. 149 pp.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2004, 272 pp.
- GUBERN, Roman. *Historia del cine*. Ediciones Danae, España, 1977, 736 pp.
- FOURNIER, Rémi. *French Cinema: From It's beginnings to the present*. The Continuum International Publishing Group Inc. 2002, 400 pp.
- CAPARRÓS, José María. *Introducción a la historia del arte cinematográfico*. Ediciones RIALP, S.A. Madrid, 1990, 282 pp.
- REIF, Tony. *Innovators of the French Cinema*. Canadian Film Institute, Ottawa, 1965, 75 pp.
- ALMEREYDA, Michael, *Jean Vigo, The Complete Jean Vigo* [Movie booklet], 2011 The Criterion Collection, 45 pp.
- WINSTON, Wheeler, AUDREY, Gwendolyn. *A short history of film*. Rutgers University press, 2008, 496 pp.
- MÜLLER, Jürgen. *Cine de los 30*. Editorial Taschen. Madrid, 2008, 576 pp.
- GONZÁLEZ, Susana. *Manual de redacción e investigación documental*. Trillas, México, 1980, 181 pp.
- FOFI, Goffredo, PETAZZI, Paolo, SANTI, Piero. *La cultura del 900*. Tomo 6 cine y música. Siglo Veintiuno editores. México, 1985, 306 pp.

- AUMONT, Jaques, MICHEL, Marie. *Análisis del film*. Paidós comunicación. España, 1990, 316 pp.
- GARCÍA, Rosendo. *Metodología de investigación: Ciencias Sociales*. Editorial Trillas, México, 2014, 135 pp.
- ROMAGUERA, Joaquim. *Textos y manifiestos del cine*. Editorial Cátedra. 2007, 592 pp.
- ROJAS, Raúl. *Guía para realizar investigaciones sociales*. UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 1977, 222 pp.
- BETTETINI, Gianfranco. *Cine: Lengua y escritura*. FCE, México, 1968, 301 pp.
- Ortega Vaca, Iliana del Carmen. *Aproximación hermenéutica a la vida y obra de Jean Vigo*. Universidad Autónoma de Madrid. Fac. de Filosofía y Letras. Tesis Doctoral. España, 2011.

Filmografía de Jean Vigo.

- À propos de Nice

Director: Jean Vigo, Boris Kaufman. Fotografía: Boris Kaufman. Montaje: Boris Kaufman, Jean Vigo. Guión: Jean Vigo. Año: 1930. Duración: 45 minutos. (CM).

- Taris

Director: Jean Vigo. Fotografía: G. Lafont, Lucas Procédé. Productor: Gaumont-Franco-Film Aubert. Guión: Jean Vigo. Año: 1931. Con: Jean Taris. Duración: 10 minutos. (CM).

- Zéro de Conduite

Director: Jean Vigo. Fotografía: Boris Kaufman. Productor: Jacques Louis-Nounez Guión: Jean Vigo. Música: Maurice Jaubert. Montaje: Jean Vigo. Año: 1933. Con: Jean Dasté, Robert Le Flon, Delphin, Louis Lefebvre, Gilbert Pruchon. Duración: 47 minutos. (MM).

- L'Atalante

Director: Jean Vigo. Fotografía: Boris Kaufman, Louis Berger, Jean Paul Alphen.
Productor: Jaques Louis-Nounez Guión: Jean Vigo. Música: Maurice Jaubert.
Montaje: Louis Chavance. Año: 1934. Con: Jean Dasté, Dita Parlo, Michel Simon,
Louis Lefebvre. Duración: 1 hora 29 minutos. (LM).

Filmografía complementaria.

- Les 400 cents coups

Director: François Truffaut. Fotografía: Henri Decae. Guión: Marcel Moussy,
François Truffaut. Música: Jean Constantin. Reparto: Jean-Pierre Léaud, Claire
Maurier, Albert Rémy, Guy Decomble, Georges Flamant, Patrick Auffay, Jeanne
Moreau. Año: 1959. Duración: 1 hora 39 minutos. (LM).

- Les carabiniers

Director: Jean-Luc Godard. Fotografía: Raoul Coutard. Guión: Jean-Luc Godard,
Jean Gruault, Roberto Rossellini. Música: Philippe Arthuys. Reparto: Marino
Masé, Patrice Moullet, Geneviève, Gálea, Catherine Ribeiro. Año: 1963. Duración:
1 hora 25 minutos. (LM).

- Der junge Törless

Director: Volker Schlöndorff, Fotografía: Franz Rath. Guión: Volker Schlöndorff.
Música: Hans Werner Hense. Reparto: Mathieu Carrière, Marian Seidowsky,
Barbara Steele, Bernd Tischer, Alfred Dietz. Año: 1966. Duración: 1 hora 30
minutos. (LM).

- If....

Director: Lindsay Anderson. Fotografía: Miroslav Ondriek. Guión: David
Sherwin. Música: Marc Wilkinson. Reparto: Malcolm McDowell, David Wood,
Richard Warwick, Robert Swann, Christine Noonan, Hugh Thomas, Rupert

Webster, Peter Jeffrey, Anthony Nicholls, Arthur Lowe, Mona Washbourne, Sean Bury. Año: 1968. Duración: 1 hora 52 minutos. (LM).

• Au revoir les Enfants

Director: Louis Malle. Fotografía: Renato Berta. Guión: Louis Malle. Música: Franz Schubert. Reparto: Gaspard Manesse, Raphaël Fetjo, Francine Racette, Stanislas Carré de Malberg, Philippe Morier-Genoud, François Berléand, François Négret, Peter Fitz, Pascal Rivet, Bendit Henriet, Xavier Legrand, Irène Jacob. Año: 1987. Duración: 1 hora 44 minutos. (LM).

• Les choristes

Director: Christophe Barratier. Fotografía: Jean-Jacques Bouhon. Guión: Christophe Barratier. Música: Bruno Coulais. Reparto: Gérard Jugnot, François Berléand, Kad Merad, Marie Bunuel. Producción: François Chauvad Año: 2004. Duración: 1 hora 37 minutos. (LM).