

(Publicado en *Ciné-Club*, Décembre 1949, nº 1, p 4-7.)

Encerrado no seu cuarto, só á noite, Gabin rememora a aventura que o levou a cometer este crime estúpido. Lembremos que a acción de *Rompe o día* se desenvolve en dous planos temporais: o presente e o pasado dependen fortemente un do outro. Vexamos agora como o decorado de Trauner contribúe pola súa banda non só á comprensión do drama, senón máis ben á súa constitución. Igual que *Rompe o día* sería impensábel sen a música, o drama ficaría baleiro de toda credibilidade sen o decorado que o autentica.

Achego agora os resultados dunha experiencia que fixen varias dúcias de veces diante dos públicos máis variados e cuxo éxito foi constante. Pido ao público, logo da proxección do filme, que digan en voz alta os móbeis que observaron no cuarto de Gabin. Inevitabelmente, obtemos as respostas seguintes:

Unha cama, unha mesa, un espello, unha poltrona de vime, unha cadeira, un armario normando, unha mesa de noite. Daquela resulta sinxelo facer ver ao público, que tiña a sensación de se lembrar cunha gran precisión do decorado do cuarto, que esqueceu unanimemente un móbel ben importante: a coqueta que se atopa entre a cheminea e o armario.

Este esquecemento é aínda máis curioso posto que vemos a miúdo a coqueta e esta ocupa un cuarto da pantalla na derradeira imaxe do filme.

A única explicación posíbel é esta: todos os móbeis citados teñen un papel nalgún momento dado da acción, só a coqueta non intervén nunca de maneira activa. É como se o decorado virase fosforescente en proporción á súa intervención no drama. Ao remate do filme, só a coqueta ficou escura na nosa memoria.

Se continuarmos co interrogatorio sobre os obxectos, o público vai decatarse de que lembra perfectamente os detalles máis nimios do decorado: o oso de peluche, o pasador, a lámpada eléctrica envolta cun xornal, o cinseiro, o mazo de cigarros, as caixas de mistos baleiras, as fotos deportivas aos dous lados do espello, a bóla de fútbol, a biela de bicicleta...

A conclusión que se pode sacar é dobre:

De primeiras, que o papel que ten o decorado está directamente relacionado coa atención que lle prestamos.

Por outra banda, que a proporción de decorado dramáticamente útil no cuarto de Gabin é excepcionalmente grande, posto que só a coqueta escapa ao remate do filme á nosa memoria consciente. Un 95% do decorado ten un papel aquí.

Isto non significa, no entanto, que a coqueta sexa superflua. É ben polo contrario que a súa ausencia é notábel. É preciso que a esta coqueta estea aí para pasar desapercibida por mor da súa verosimilitude. Pero non constitúe un elemento de decorado dramático, é o que poderíamos chamar un decorado de ambiente.

O estilo decorativo dun filme podería sen dúbida definirse pola proporción entre decorado dramático e decorado de ambiente. Así, Carné pediulle a Wakevitch en *Os visitantes da noite* [*Les visiteurs du soir*, 1942] un decorado con valor pictórico, cunha función dramática practicamente nula: os obxectos son símbolos poéticos como nun tapiz do século XVI. En *As portas da noite* [*Les portes de la nuit*, 1946] o realismo do decorado non é nada dramático malia ás aparencias. O ambiente invade toda a pantalla. Esta constatación non é necesariamente e a priori un reproche. Con todo, a proliferación do decorado en *As portas da noite* implica que este filme esta influenciado por un estilo barroco en contraposición á simplicidade clásica de *Rompe o día*, onde o decorado está practicamente todo reducido á súa función dramática.

“Dramática” é unha palabra vaga, dado que non se podería aplicar con rigor á biela da bicicleta, por exemplo, ou ás fotos deportivas, das que nos lembramos así e todo tan ben como do revólver. É por iso que cómpre, agora, distinguir baixo a rúbrica “dramático” entre o papel propiamente dramático por unha intervención física do decorado (o punto de impacto das balas que determina o ángulo morto onde se acocha Gabin) e funcións máis sutís e menos directas.

### Realismo e simbolismo do decorado

Se cadra notaron o papel que ten neste filme o cigarro de Gabin. A combustión do mazo de cigarros marca en certo xeito o paso do tempo. A obriga que ten Gabin de acender os cigarros un co outro por falta de mistos condénao a unha atención vixilante e cando, por descoido, esquece manter o seu cigarro acendido, experimentamos unha pena estraña como se esa negligencia marcara un momento decisivo da traxedia que se desenvolve ao tempo. Parece como se Gabin estivese condenado á desesperación cando o mazo de cigarros se esgotase. Só ese último e irrisorio pracer lle permitiría continuar a vivir. Aínda non puido chegar ao remate da súa sorte e a falta de atención que permitiu que o cigarro se extinguisse non pode ser no fondo senón unha renuncia á loita: o acto frustrado revelador.

Quen non vai ver que o simbolismo do cigarro está ligado ao do lume? Mentres a chamiña viva, algo manterá a Gabin ligado á vida. Con ela terá que extinguirse a última esperanza. É significativo que non sexa a falta de cigarros (que esperamos) a que marque a fin da traxedia, senón o feito de que Gabin deixara que se extinguisse o cigarro. Aí, como en todo o filme, o destino vese cumprido na consciencia do heroe antes de que os símbolos exteriores denoten o seu acabamento.

O simbolismo dramático dun elemento do decorado como o cigarro, no que o sentido é claramente percibido polo espectador, é sen dúbida máis sutil no caso do uso do armario. Este famoso armario normando que Gabin empuxa até diante da porta e que dá lugar a un agradábel diálogo

# O DECORADO É UN ACTOR

ANDRÉ BAZIN

no oco das escaleiras entre o comisario e a porteira. Non vemos aí naturalmente senón un detalle da intriga que nos cativa sobre todo polo seu realismo.

Imaxinamos ben, en efecto, ese episodio nunha crónica de sucesos. En realidade, o simbolismo implícito deste armario é tan necesario e rigoroso como o dun símbolo freudiano. Gabin non podería pór diante da porta a coqueta, a mesa ou a cama. Era preciso que fose ese pesado armario normando que empuxa como unha lousa enorme sobre unha tumba. Os xestos cos que fai escorregar o armario, a mesma forma do móbel fai que Gabin non se encerre no cuarto, emparédate. Aínda que o resultado material sexa o mesmo e non vexamos conscientemente ningunha diferenza, o ton dramático é completamente distinto. O símbolo máis claro do decorado é sen dúbida o espertador cuxo mecanismo de reloxaría activa a “máquina infernal” do destino. A metáfora aquí é excepcionalmente afortunada á hora de ligar a precisión á sutileza. Non é o mesmo Gabin o que interrompe o seu sono cando Berry entra, el que de xeito tan inocente fixara a hora da súa morte. Finalmente, a imaxe da máquina infernal suxerida polo espertador atopa o seu complemento na explosión da bomba lacrimóxena que precede nun segundo o seu toque.

Aínda máis delicado, e case indefiníbel, é o papel doutro elemento do decorado: o vidro. Hai moito vidro neste filme: o espello, os cristais da xanela. A escena de amor transcorre nun invernadoiro, un lugar artificial, ficticio, onde as flores que medran son doutra raza que as lilas que se collen na primavera. A escena do café-concerto cos vidros deslustrados do vestiario e o espello do bar, a de Berry e Gabin na taberna cos espellos e os cristais, até o personaxe simbólico do cego cos seus lentes negros... Cando François vai a casa de Françoise, a cámara, no canto de seguilo pola porta, escorrega até a xanela e obsérvao por un momento a través do vidro. Aínda que resulte imposíbel pretender que o vidro teña en ningún momento un simbolismo que supere a súa xustificación realista dentro da intriga, pode semellar que o decorador non amoreou por casualidade tantas ocasións para nolo mostrar. Sen dúbida o vidro, materia transparente e reflectinte, a un tempo leal, posto que deixa ver a través, e enganosa, porque ao mesmo tempo separa, e dramática, porque ao ignorala escacha e promete mala sorte (non esquezamos a crenza popular dos sete anos de mala sorte ligados aos fragmentos dun espello escachado); o vidro parece condensar coa súa presenza todo o drama de François. Como pouco existe unha especie de acordo e complicidade entre o vidro e o drama deste home, como se encontrase unha especie de eco nas cousas.

O papel do espello que está sobre a cheminea é particularmente importante. Non só na posta en escena ao permitir dobrar eventualmente o campo da cámara nun lugar limitado, senón sobre todo ao respecto do escenario. Este espello é como o símbolo da reflexión de Gabin (é que acaso un espello non “reflicte” el mesmo?). Concreta a súa situación moral, o seu desdoblamento. Escachalo sería unha tentativa ridícula de se desembarazar da súa imaxinación, da súa memoria, do seu pasado.

### O verdadeiro sería menos verosímil

Vemos como o realismo de Carné sabe, manténdose con todo minuciosamente fiel á verosimilitude do seu decorado, sublimar este poeticamente, non modificándoo por un desprazamento formal e pictórico, como fixera o expresionismo alemán, senón extraendo a súa poesía inmanente, constrinxíndoa a revelar harmonías secretas co drama. É neste sentido no que podemos falar do “realismo poético” de Marcel Carné, ben diferente do “neorealismo” da posguerra: Ao despojar case totalmente o expresionismo alemán do seu recurso a transposicións visíbeis do decorado, Carné soubo interiorizar completamente a súa ensinanza

poética, aquela que o Fritz Lang de *M: Unha cidade busca un asasino* [*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931] xa soubera levar a cabo sen privarse porén, sempre como Carné, de usar de maneira simbólica a luz e o decorado. A perfección de *Rompe o día* é que o simbólico non precede nunca ao realismo, senón que o executa como incrementándoo.

O termo “simbolismo” é aquí, por outra banda, equívoco, posto que semella implicar unha especie de ruptura entre o signo e a cousa significada. Un trofeo de caza con cornos que se sitúa a propósito sobre o heroe promételle a desgraza de ser cornudo, pero a coartada realista é aquí demasiado visíbel como para equivocarse o espectador: eses cornos de cervo son un símbolo. Pola contra, non hai nada que non sexa normal, ordinario, cotián, no decorado do cuarto; nada que se atope aí precisamente ese día de maneira excepcional se non é por unha coincidencia afortunada.

Máis que de simbolismo cumpriría falar dunha metafísica do decorado. Cada obxecto ten o peso exacto da súa realidade, mais nada. Pero é o instrumento dunha necesidade transcendental que, esa noite, habita o mundo sensíbel que rodea a Gabin. Este universo prosaico da vida cotiá virou hoxe, sen deixar de se parecer a si mesmo, o universo necesario e significativo dos deuses.

Salientemos tamén o lugar do arrabalde, a exactitude do decorado, o edificio erixido contra o ceo. Semella que este recuncho dun barrio infecto debiera ser feo. Pola contra, son sensíbeis á poesía paradoxal que desprende, porque se cadra este decorado se lles presentou á meirande parte de vostedes como real. Pero é un decorado artificial, totalmente construído en estudio.

Chegamos aquí a un problema importante do decorado cinematográfico: dixemos que tiña que ser realista e dunha minuciosidade verosímil. Porén, se se filma directamente un lugar do arrabalde, comparábel ao do filme, verán como parece menos real, como se incorpora menos ao drama, e como non desprendería a poesía amarga do decorado de Trauner. Para ser verosímil, o decorado non debe estar menos concibido en función da historia. Nun decorado real, sería para comezar imposíbel escoller exactamente os ángulos de visión que se necesitan para proyectar no lugar preciso o feixe de luz dun proxector. Estas razóns técnicas serían abondo para xustificar por si mesmas unha reconstrución, pero hai máis.

Ao deseñar este pequeno lugar de arrabalde, Trauner compúxoo como un pintor o seu cadro. Sometendo todo ás esixencias da realidade, soubo dar a lixeira interpretación poética que o converte non nunha reprodución, senón nunha obra de arte sometida á economía artística do filme. É de lamentar que Marcel Carné non lle dea hoxe a mesma importancia. Xa en *Os visitantes da noite* podíamos salientar a importancia máis pictórica que dramática do decorado de Wakevitch. En *As portas da noite*, o desenvolvemento do decorado prolifera como un cancro. A penas podemos dicir que se trate de ambiente, case en ningún caso de decorado dramático. Marcel Carné pediulle a Trauner para *As portas da noite* unha especie de cadro poético e realista a un tempo no que se desenvolve a acción, ela mesma xa debilmente dramática. Non existen alí os mesmos vínculos rigorosos e precisos que podemos constatar en *Rompe o día*.

### O decorado, documento psicolóxico e social

Falamos de papel dramático do decorado, pero en función do que poderíamos chamar a psicoloxía do decorado. O decorado serve para constituír as personaxes tanto como a propia interpretación dos actores. O decorado de *Rompe o día* constitúe un sorprendente documentario social. Por exemplo, cando vemos a Berry morto na cama da porteira,

está deitado sobre xornais. Imaxinamos por que a porteira non quixo por este tipo que non coñecía enriba da súa cama. Ademais, o sangue podería tela manchado. Foi buscar xornais vellos ao armario para estendelos de antemán. Este sinxelo detalle do decorado di máis sobre a psicoloxía da porteira que un longo diálogo. É con estes detalles, tanto como coa propia acción, que se constrúe unha personaxe. Mais é sobre todo en relación a Gabin que o decorado nos interesa. Este cuarto, malia a todo practicamente nu, permítenos reconstruír non só a vida, senón os gustos e o carácter de François. A súa única distracción é o deporte: ciclismo e fútbol. A bicicleta é de feito un luxo supremo para el. Coida moito dos seus compoñentes (a biela, as rodas). É unha fermosa bicicleta de ruta, niquelada, ben mantida. Posúe tamén unha bóla, e as únicas fotos da parede son de recordos deportivos. Os obxectos deportivos son, pouco máis ou menos, a única desorde autorizada no seu cuarto, porque non os considera como desorde. Trátase, pola contra, dunha especie de privilexio que lles concede sobre os outros obxectos.

Porque este cuarto está meticulosamente arrombado. O seu mobiliario de estilo heteróclito non é a pesar diso completamente feo: o armario normando é ben fermoso. É ben característico deste tipo de *hôtel meublé*<sup>1</sup>, onde os cuartos son máis ben pequenos apartamentos (Gabin mora en verdade nun dos máis baratos, unha bufarda): o mobiliario e a decoración non teñen o anonimato dos hoteis de paso que os clientes alugan por días, como ese cuarto que ocupa Arletty, da outra banda do lugar, coa súa cama de cobre, o seu diván de felpa e o *Angelus* de Millet na parede. Nese tipo de cuartos sentimos que a xente nunca desfaí de todo as maletas (o que corresponde á situación de Arletty). Na vivenda de François, pola contra, os inquilinos fican anos. O mobiliario, constituído de calquera maneira, consta, porén, de elementos sólidos, de vellas cousas confortábeis. Serviu a outros, pero todas as veces tivo tempo para se adaptar a eles. Neste apartamento semella terse depositado un sedimento humano pobre pero auténtico. François mora aí, sen dúbida desde hai tempo. Impuxo a súa propia orde, moi simple, pero moi rigorosa ao seu xeito. Fixo reinar unha pulcritude minuciosa, como proba ese reflexo mecánico que o fai realizar, tras a morte de Berry, o xesto ritual de facer caer da man a cinsa do cigarro no cinseiro (xesto que consuma mesmo despois dos disparos) e arranxar coidadosamente a gravata logo de ter tirado a etiqueta. Eses xestos, realizados nese instante, teñen un valor dramático, mais ao tempo definen a psicoloxía de François. Porque François é un solteirón. Habitado desde a súa infancia á soidade, aprendeu a amañarse só. O que saiba sobre as mulleres non lle impediu con certeza aprender a levar a

súa casa e coser os seus botóns.

Nese sentido, podemos sospeitar en François un punto, se non de misoxinia, polo menos de desconfianza cara as mulleres: viviu até ese momento sen contar con elas. Isto é debido á súa orixe social (os servizos sociais), mais tamén ao seu carácter. Nunca tivo boa andanza, el mesmo o di, nunca precisou outra cousa que perseveranza, vontade e orde na súa vida para manterse en pé, para non afundir. Sentimos en François unha especie de estoicismo paciente ou máis ben de austeridade consciente. Non debe beber, a súa vida é ordenada, non sae moito, o seu pouco tempo de lecer está consagrado ao ciclismo e ao fútbol. A súa cultura artística é escasa, se non nula (só hai un elemento pictórico no cuarto: un bosquejo de Gabin sobre a cama, sen dúbida recordo dun compañeiro que sabía debuxar ou dalgún debuxante festivo que lle fixera por uns pesos un deseño rápido). Onde ia adquirila? Pero posúe un sentido moi popular da elegancia que non é incompatíbel co mal gusto dos obxectos. A gravata non é bonita, pero non a escolleu ao chou. A pucha vai coa súa personalidade. Fai unha especie de cuestión de honra ao non quitala nunca, nin sequera coas mulleres (a escena de amor). Do mesmo xeito que os elementos positivos do decorado, algunhas ausencias son significativas. François non parece que se meta en política: mentres que o deporte e a camaradaría dos compañeiros do fútbol ou do ciclismo deixan trazas visíbeis no seu cuarto, non temos ningún indicio de calquera tipo de opinión política, nada tampouco que indique, por exemplo, unha militancia sindical á que o debera, porén, levar o seu oficio. Sen dúbida debemos ter en conta nesta precisa cuestión as servidumes cinematográficas e a preocupación do produtor de ficar na máis benigna neutralidade política. Facemos o mesmo reproche a *Antoine* e *Antoinette* [*Antoine et Antoinette*, 1947], de Jacques Becker. Pero, a dicir verdade, non imaxinamos a François como militante político. Mesmo se estiver "sindicado" hai nel un elemento anarquista que debera facerlle desconfiar da política igual que das mulleres. A solidariedade directa dos compañeiros do taller ou dos deportes está sen dúbida feita máis á súa medida. Cómpre ter conta tamén da achega do anarquismo individualista de Prévert na composición do personaxe.

Vemos como o decorado coopera tanto como a interpretación do actor á hora de xustificar as situacións, explicar as personaxes e cimentar a credibilidade da acción.

<sup>1</sup> Tipo de establecemento francés que ofrece algunhas prestacións de hostalaría, pero que serve polo xeral de domicilio para os inquilinos. (Nota do tradutor)

## CINECLUBE DE COMPOSTELA

### ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) [cineclubedecompostela.wordpress.com](http://cineclubedecompostela.wordpress.com) [facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela) @cineclubedecompostela@gmail.com

### PROYECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€



### 8 DE XANEIRO

*Rompe o día*  
(Le jour se lève, Marcel Carné, Francia, 1939, 93', VOSG)  
Presentada por Nuno Pico

### 15 DE XANEIRO

*A señorita Ogin*  
(お吟さま [Ogin-sama], Kinuyo Tanaka, Xapón, 1962, 101', VOSG)

### 22 DE XANEIRO

*Mikey e Nicky*  
(Mikey and Nicky, Elaine May, EUA, 1976, 106', VOSG)

### 29 DE XANEIRO

NOITES BRANCAS, DIAS PRETOS. PASSEIO POLO CINEMA FINÉS  
Programada e presentada por Alberte Pagán