

Tras trabajar como asistente principal de Jean Renoir entre 1932 y 1938, Jacques Becker dirigió trece largometrajes entre 1942 y 1960, fecha de su muerte. Aunque muchas de sus películas hoy sean consideradas grandes clásicos del cine francés de los años cincuenta, su obra no es fácil de caracterizar. Aborda temas muy variados –la costura, el mundo rural, la juventud, el hampa...– e incluye numerosas películas de encargo como *Casque d'Or* (1952), *Touchez pas au grisbi* (1954) o *Montparnasse 19* (1958), entre otros muchos. Pese a ello, François Truffaut reivindicó a Becker como autor cuando, aludiendo a una de sus películas más célebres, protagonizada por Fernandel, escribió un texto-manifiesto titulado *Ali-Baba ou la politique des auteurs*. Según Truffaut, “Aunque Ali Baba hubiera sido un fracaso, la habría defendido en virtud de la *Política de Autores* que mis colegas críticos y yo mismo aplicamos. Esa política, basada en la hermosa fórmula de Giraudoux: “no hay obras, sólo hay autores”, consiste en negar el axioma, tan querido por nuestros mayores, según el cual las películas son como la mahonesa, o sale bien, o se corta. A pesar de un guión triturado por diez o doce personas –diez o doce personas que, salvo Becker, sobran–, *Ali Baba et les 40 voleurs* (1954) es la película de un autor; un autor que ha alcanzado un dominio excepcional; un autor de películas. El gran nivel técnico de Ali Baba corrobora la legitimidad de nuestra política, la *Política de los Autores*”. Por ello, tras la presentación de su filmografía, nos preguntaremos en qué consiste el estilo de Becker, o cómo, a pesar de sus serias limitaciones económicas, detectamos opciones estéticas que demuestran que nos encontramos ante un autor.

Jacques Becker nace el 15 de septiembre de 1906 en París. Hijo único de la irlandesa Margaret Burns y de Louis Becker, procedente de la Lorena francesa, recibe una educación que bebe de dos culturas: la anglicana de su madre y la protestante inculcada por su padre. Su madre dirige una casa de costura, mientras que su padre es administrador de la sociedad de acumuladores Fulmen. Su pasión por el cine surge en la infancia.

En 1931, Jacques Becker se casa con Geneviève Boyard y acepta trabajar con su padre en la sociedad Fulmen. Un día, aprovechando la ausencia de su padre, decide dimitir y pocas horas después conoce a Jean Renoir que está rodando la última secuencia de *La Chienne* (1931) en la avenida de Matignon: “Mientras tomábamos una copa le pregunté si me dejaría trabajar con él. Aceptó sin dudar. En una hora, tenía un nuevo trabajo. Esa casualidad me ha hecho soñar muchas veces”. Ambos se conocen desde los años 1920. Habían coincidido en Marlotte, donde los Becker tienen una casa, cerca de la de Paul Cézanne hijo y donde Renoir había rodado los exteriores de *La Fille de l'eau* (1925). Conectan enseguida ya que comparten la misma pasión por el cine. Según Renoir: “Fue inmediato. Ambos abandonamos a nuestros acompañantes [...] y comenzamos a andar en línea recta, sin rumbo, adentrándonos en el bosque. Recorrimos algunos metros en silencio, tanteándonos y sin más preámbulos, empezamos a desgranar nuestras admiraciones cinematográficas. Entre exclamaciones, recordamos juntos tal salida de Fairbanks, tal sonrisa de Mary Pickford, tal actitud de Chaplin, quitándonos la palabra mutuamente, el uno terminando la afirmación iniciada por el otro... en definitiva hablando la misma lengua ya que por nuestras venas corría la misma sangre”. A pesar de la desaprobación paterna – “ ‘Así que su hijo se dedica al cine’ le decían por entonces a mi pobre padre que, incapaz de mentir, asentía con la cabeza con cierta incomodidad”–⁶, Jacques Becker se unió, con *La Nuit du carrefour* (1932) al equipo de Jean Renoir y colaboró en nueve de sus películas del periodo entre guerras: *La Nuit du carrefour*, *Boudu sauvé des eaux* (1932), *Chotard et cie* (1933), *Madame Bovary* (1933), *La Vie est à nous* (1936), *Partie de campagne* (1936), *Les Bas-fonds* (1936), *La Grande illusion* (1937) y *La Marseillaise* (1938). El joven, que ya figuraba en *Le Bled* en 1929, aparece en la pantalla en *Boudu sauvé des eaux*, *Les Bas-fonds*, *La Vie est à nous* y *La Grande Illusion*. Participa activamente en la dirección y a Renoir le gusta escuchar sus propuestas. En *La Nuit du carrefour*, por ejemplo, graba las escenas de persecución en coche, cogiendo la cámara con una mano y el volante con la otra. En *Boudu sauvé des eaux*, escondido en una camioneta, filma el largo trávelin que acompaña el deambular de Michel Simon a orillas del Sena. También rueda los planos en la nieve del final de *La Grande Illusion* y la expedición de los marseilleses en *La Marseillaise*.

Jacques Becker no tardó en querer dirigir sus propias películas. En 1935 codirigió un primer cortometraje. Con Pierre Castanier lleva a cabo un proyecto de largometraje titulado *Sur la cour*, que describe la vida de los vecinos de un edificio parisino, pero el productor previsto, André Halley des Fontaines, encarga el proyecto a Jean Renoir. El tema que Jacques Prévert desarrolla bajo el título de *Crime de monsieur Lange* provocó un enfado de varios años entre Becker y Renoir que sólo se resolvió en 1936 para el rodaje de *La Vie est à nous*. Para esta película colectiva, Becker, que se había unido al Partido Comunista a raíz de los sucesos del 6 de febrero de 1934, olvida sus agravios. *La Vie est à nous* fue producida gracias a Ciné-Liberté, una cooperativa de artistas y técnicos, y auspiciada por el Partido Comunista ante las elecciones que llevarían a la victoria del Frente Popular. Consta de varias piezas y Becker realiza la de la subasta, en la que dirige a Gaston Modot. Parece especialmente comprometido en Ciné-Liberté ya que es miembro del consejo de administración y, en 1938, rueda *La Grande espérance*, documental sobre el Congreso del Partido Comunista que transcurre en Arles. Con Henri Cartier-Bresson, Pierre Unik y Georges Sadoul, otros miembros de Ciné-Liberté, escriben un guión titulado *L'Araignée noire* que trata de la milicia y la extrema derecha. Una película que tendría que haber dirigido pero que no se llevará a cabo. Así, Jacques Becker colaboró más de ocho años con Jean Renoir.

En 1942 se estrena su primer largometraje en las pantallas de la Francia ocupada. Bajo la ocupación, Becker dirige tres películas: *Dernier atout* (1942), *Goupi mains rouges* (1943) y *Falbalas* (1945). *Dernier atout* es una historia policiaca en tono de parodia, inspirada en el cine americano, entonces prohibido en las pantallas francesas. En su segundo largometraje, Becker adapta el drama rural *Goupi mains rouges* con su autor, Pierre Véry. A pesar de la censura, la película, que transcurre en la región de Charente, cuestiona la directiva petainista del Regreso a la tierra. Becker realiza un retrato sin concesiones de una familia de agricultores obsesiva, mezquina y cruel. La historia, contada con apenas una docena de personajes, muestra cómo la cohesión del clan se basa exclusivamente en cuestiones de patrimonio o herencias. El contraste entre el primer y el segundo tema es intencionado, algo que Becker volverá a hacer con *Falbalas*, su tercera película. *Falbalas* describe el tormento creativo de un modisto parisino que busca la inspiración en el deseo que suscitan en él sus encuentros con mujeres. En aquel momento, la industria de la moda, referente del esplendor francés, era el objeto del deseo de muchos, ya que los alemanes albergaban la intención de trasladar a Berlín las grandes casas de costura parisinas. De hecho, bajo el plató de *Falbalas* se camufló el material que se utilizaría después para la película de la resistencia *La Libération de Paris* (1944), realizada por el Comité de Libération du Cinéma Français al que pertenece Becker. Con estas tres películas aprende a disimular o más bien a sugerir sus intenciones: *Dernier atout* hace referencia al cine americano, *Goupi mains rouges* critica el regreso a la tierra y *Falbalas* habla de los privilegios que genera la Ocupación. También reafirma su gusto por las frases cinematográficas rápidas y móviles. Aunque prefiere los movimientos de cámara anchos y amplios, no duda en fragmentar las situaciones en un gran número de planos. Una escritura que hace posible la complicidad con Marguerite Houllé-Renoir, antigua pareja de Jean Renoir, que desde *Dernier atout* se convertirá en su montadora.

Las películas realizadas durante la posguerra forman una serie “neorrealista” a la francesa. Efectivamente, podemos asociar en un mismo conjunto *Antoine et Antoinette* (1947), *Rendez-vous de juillet* (1949), *Édouard et Caroline* (1951) y *Rue de l'Estrapade* (1953). Todas estas películas que se desarrollan en París reciben un tratamiento de guión comparable. Adoptan el tono de la crónica para realizar un seguimiento cotidiano de situaciones que ponen a prueba los sentimientos amorosos de parejas ya establecidas. *Antoine et Antoinette*, que escribe con Françoise Giroud, presenta dos personajes surgidos de las clases populares y enfrentados a las dificultades materiales de la posguerra. Antoine trabaja en una imprenta y Antoinette es dependienta en los almacenes Prisunic de los Campos Elíseos. Un billete de lotería premiado, extraviado y encontrado, nos brinda la oportunidad de descubrir sus sueños y desilusiones. Les seguimos durante un fin de semana de tres días que les lleva desde su exiguo apartamento en la

buhardilla de un edificio del distrito XIX de París, hasta el Parc des Princes o el Bois de Boulogne. *Rendez-vous de juillet* relata los deseos y temores de una juventud amante del jazz, el teatro y el cine, enfrentada a las dificultades morales y económicas de la posguerra. Basándose en la historia real de una expedición a África ecuatorial que unos alumnos de la escuela de cine IDHEC organizaron para conseguir imágenes de pigmeos, Jacques Becker dibuja el retrato de una juventud de la “rive gauche” que “se parece a la suya”. Opone a los idealistas entusiastas frente a los veleidosos venales y combina las secuencias grabadas en estudio con imágenes documentales rodadas en los exteriores de París. *Rue de l’Estrapade* también es una comedia de pareja escrita con Annette Wademant y parece continuar con las aventuras de Édouard y Caroline, ya que en ella reconocemos a los mismos actores. Mientras que Anne Vernon, la que fuera Caroline, hace aquí el papel de Françoise. Tras descubrir la infidelidad de su marido Henri, Françoise decide buscar trabajo y abandonar el domicilio conyugal. Responde a un anuncio que la lleva hasta un modisto y alquila una habitación en una buhardilla. Su esposo, preocupado y celoso, vuelve a ella atraído por esta nueva independencia.

Casque d’Or puede vincularse a *Touchez pas au grisbi*, *Montparnasse 19* o *Le Trou* (1960). En estas películas de tono trágico, Becker utiliza los estereotipos típicos del género *negro* en claroscuros muy estilizados. A diferencia de las anteriores, protagonizadas por caras poco conocidas, estas películas suelen estar interpretadas por actores reconocidos.

Víctimas de un flechazo que les encadena, *Casque d’Or* y *Manda* no pueden vivir su pasión, que sus respectivos entornos impiden. *Manda* es conducido a la muerte por amor y por amistad terminará guillotinado. Muchos personajes secundarios que rodean a la pareja aportan autenticidad a la descripción del entorno, estilizándola con un solo trazo: un traje, una expresión o un diálogo. En *Touchez pas au grisbi*, interpretada por Jean Gabin, Becker aplica el mismo proceso. *Montparnasse 19*, basada en la vida de Modigliani y protagonizada por Gérard Philipe, debería haber sido dirigida por Max Ophüls. Viéndose incapacitado por la enfermedad, y posteriormente por la muerte, éste quiso que Becker retomara un proyecto para el que los contratos ya estaban firmados. Becker, incómodo ante esta situación, probablemente por la leyenda que rodea al artista, consigue que la película, a base de privaciones, reconstruya las dificultades reales —es decir, sociales— de la creación. *Le Trou* es concebida por el autor como una “respuesta beckeriana” a *Un condamné à mort s’est échappé* (1956) de Robert Bresson y relata un suceso que se produjo poco después de la guerra. Cinco reclusos encerrados en la cárcel de la Santé cavaron un túnel que debía conducirlos a la libertad, pero son traicionados por uno de ellos. El tema, novelado por uno de los protagonistas en un libro homónimo, fue adaptado por Becker y su autor, José Giovanni. Cuatro películas oscuras, tanto por su narrativa como por su factura. Dramáticamente, están estructuradas según una oposición entre el día y la noche, respetan una cronología precisa y perpetúan de esa manera el tono de crónica preponderante en las obras anteriores. Una temporalidad que es el fundamento de la dramaturgia, en el sentido en el que legitima la oposición entre unos espacios naturales dominados por la luz y unos lugares cerrados y oscuros, a menudo urbanos y recreados en estudio, que acechan como las tinieblas sobre la esperanza o el ánimo de los personajes.

Entre estos dos conjuntos, comedia o tragedia, se cuelan dos parodias de época y en color: *Ali Baba et les 40 voleurs* y *Les Aventures d’Arsène Lupin* (1957), dos películas originariamente personales, pero que por razones económicas (producidas en el marco de coproducciones francoitalianas) se transformaron en películas de encargo

Una obra singular, especialmente por su eclecticismo, aunque relacionada con la de sus contemporáneos. El propio Becker lo subrayaba cuando decía: “Recibo la influencia del estilo de los demás, como un escritor o un pintor puede serlo por el estilo de sus colegas. Soy del edificio y de la tribu”. De hecho, la descripción realista, e incluso naturalista, de ciertas situaciones y la elección de decorados naturales subrayan la filiación con Jean Renoir. La composición de los retratos, en los que la elegancia de los cuerpos y de los decorados nos permite desentrañar la psicología de los personajes, recuerda a René Clair. La movilidad de la

cámara y el virtuosismo de los desplazamientos, a pesar de lo pesado del material técnico, lo asocian a Max Ophüls. Con Henri-Georges Clouzot comparte una atracción evidente por la luz y las situaciones expresionistas. Y el moralismo de las intrigas, en las que los individuos se ven abocados a tomar decisiones que implican al ser en su conjunto, le acerca a Robert Bresson. Así, Becker pertenece a una familia de cineastas, más por la dirección que por los temas: los parentescos son visuales y provienen de un saber hacer o unos rostros compartidos. La presencia en la pantalla de actores prestigiosos como Jean Gabin, Simone Signoret, Fernandel o Gérard Philipe crea un ambiente familiar, mientras que la colaboración de artistas como el decorador Jean d'Eaubonne, por ejemplo, aunque también Jean Cocteau o Max Ophüls, confirma las semejanzas. Una serie de elementos a partir de los cuales, despliega, película a película, la coherencia de una obra, la de un autor profundamente implicado con su arte y que por lo tanto también participa plenamente en la historia de un determinado cine francés. Valérie Vignaux, Jacques Becker: de la obra al autor,