

Benoît Jacquot

Este hombre es un aventurero. Ah, pero también es muchas otras cosas, un artista, un intelectual, un seductor, un cineasta y un director de ópera, un viajero, un padre, un académico, un parisino, y un amigo fiel. Pero si echamos un ojo a su carrera y sus decisiones hoy, casi 40 años han pasado desde que empezó como cineasta (*L'Assassin musicien*, 1975), lo que destaca es la idea de la aventura. Una aventura que incluía el apoyar, desde el principio y sin vacilar, lo más atrevido del cine de su adolescencia, la Nouvelle Vague.

Su aventura particular comenzó de manera casi demasiado obvia tras su encuentro y – supuesta- identificación con John Mohune, el joven héroe de *Moonfleet* (1955) de Fritz Lang, una película que Benoît Jacquot descubrió a los catorce años y vio cuatro veces seguidas. La referencia todavía es válida: hoy, Benoît Jacquot mantiene una semejanza alarmante con Jeremy Fox, el brillante y astuto mentor que las puertas a la vida a un joven, y le enseña una manera particular de ser en el mundo.

La aventura, para un adolescente que era un voraz lector y que estaba acostumbrado a las peleas entre bandas, también le suponía lanzarse sin reservas a hacer películas. Le llevó a ser asistente de Robert Bresson a los veinte años, mientras trabajaba al mismo tiempo con cineastas mucho más conformistas, además de involucrarse en los enredos de los jóvenes directores asociados con los *Cahiers du cinema*, que estaban revolucionando el cine mundial. Esta aventura también le llevó –y continúa a llevarle en la actualidad- a reinventar constantemente maneras de desarrollar sus ideas sobre el cine, a veces incluso sin cámara. También fue una exploración de zonas que no habían preocupado al cine, como el psicoanálisis por ejemplo – fue Benoît Jacquot el que filmó a Lacan en 1974.

Benoît Jacquot empezó como director en 1975 con una película, *L'Assassin musicien*, que era parte de manera explícita de lo que se estaba haciendo en ese momento por otros miembros de la segunda generación de la Nouvelle Vague, que incluía a Jean Eustache, Philippe Garrel, André Techiné y Jacques Doillon. La presencia de Anna Karina era una clara señal de su pertenencia a este grupo, así como su segunda película, *Les enfants du placard* (1977) estaría situada bajo el apadrinamiento de otra figura clave para la Nouvelle Vague, Jean Cocteau – y más concretamente sus *Les enfants terribles*-. Jacquot sabía el concepto del cine del que el provenía y, desde ese momento, aquel que buscaba.

Un desviación temprana tuvo lugar, con la elección de usar textos literarios de Henry James (*Les ailes de la colombe*, 1981) y Louis-René des Forêts (*Les mendiants*, 1987), películas que, como *Corps et biens* (1986) buscando desafiar el material literario con una dirección ascética, rozando con la disonancia. Benoît Jacquot tenía talento y era osado, pero no había encontrado aún su verdadera trayectoria. Esos primeros quince años como director también vieron la realización de muchos otros trabajos que fueron igual de decisivos para lo que estaba por venir. En 1972 fue el asistente de Marguerite Duras (con ella colaboraría más tarde, en 1993, para hacer *La mort du jeune aviateur anglais* y *Écrire*) y en esos años, para televisión, filmaría al contratenor Alfred Denner, al coreógrafo Merce Cunningham, el escritor Louis-René des Forêts, el fotógrafo Dominique Isserman y el pintor Robert Motherwell. Sobre todo, cámara en mano, exploró los misterios del trabajo teatral, realizando, por ejemplo, *Elvire Jouvert* 40 (1986), una presentación decisiva sobre el pensamiento que hay detrás de la actuación, así

como *La bête dans la jungle* con Delphine Seyrig y Sami Frey y *Le Voyage au bout de la nuit*, con Fabrice Luchini.

Que estas experiencias le pusieran en contacto con otras artes y con el trabajo en escena de los actores fueron fundamentales para los obvios cambios que se produjeron en la manera de filmar de Benoit Jacquot, comenzando por *La Désenchantée* en 1990. No es que a esas alturas encontrara un “estilo” pues su trabajo, de allí en adelante, se caracterizaría siempre por una enorme variación en términos de materiales y de temas. Incluso podría decirse que evitaba la idea de estilo y las limitaciones que puede implicar. Pero sí que encontró el espíritu con el que dirigiría a partir de entonces. Un “espíritu” que, básicamente, está ligado a carne, cuerpos, rostros y voces, en pocas palabras, a ese extraño milagro que es la presencia de los actores en la pantalla y que denominamos, utilizando una palabra apropiadamente teñida de religión, encarnación.

El propio Jacquot transformó sin inconveniente alguno su sexto largometraje en una segunda primera película. Con la jovencísima actriz Judith Godrèche inventó ese estilo de dirigir caracterizado por una presencia en movimiento –movimientos internos que pueden ser violentamente contradictorios, así como movimientos físicos– humana, sensual e inquieta y que, a partir de entonces, bajo incontables formas, constituiría la sustancia de su cine. En ello reside uno de los principales aspectos de su aventura: en la capacidad de apoyarse en lo que vibra, lo que arde ante la presencia de un ser humano y lo que emana de esa presencia, por lo general una mujer: Virginie Ledoyen, Sandrine Kiberlain, Isabelle Huppert, Isabelle Adjani, Isild Le Besco y Léa Seydoux serían sus encarnaciones, todas distintas, todas intensas y ricas. Pero también, ocasionalmente, Fabrice Luchini, Vincent Lindon y Daniel Auteuil. Ello brota de la apuesta según la cual, con objetivos muy variados y en escenarios muy diversos, siempre se puede hallar la materia y la energía de una película, pero también de que, fundamentalmente, no hay nada en el cine más rico, más profundo ni más complejo en donde beber que de esa fuente. Este tipo de elección, como atestiguan ampliamente las propias películas, no tiene nada que ver con apartarse ni con limitarse a girar alrededor de un solo personaje. Por el contrario, es una forma de abrirse al mundo, a las profundidades de la realidad y la intimidad, por caminos perceptibles que hacen posible que se construya esa presencia humana, esa seducción que estimula y cuestiona a un tiempo.

La aventura también reside en la selección de proyectos. Es menos difícil rodar una película en Francia que en ningún otro sitio; el entorno económico, administrativo y simbólico en este país se amolda mejor al deseo de cine que cualquier otro lugar del mundo. El reverso de este ambiente favorable es que, por norma, para aprovecharlo al máximo, lo mejor es que te sitúes, que ocupes un lugar, que te dotes, o dejes que te doten, de un “perfil”; el sistema es lo bastante benevolente, o lo bastante eficiente, como para ofrecer una gran variedad de nichos para que todos pueda encontrar el que más les convenga. Esto no es lo que ha hecho, ni de lejos, Benoit Jacquot. Ningún otro cineasta francés ha empleado su tiempo en cambiar de estilo y de género como lo ha hecho él. Y sin tan siquiera entrar en su reciente transición (que ha sido un triunfo) a la dirección de ópera con el *Werther* del Covent Garden y la *Opéra Bastille*, que tendría que ir seguida por *La Traviata*, desde 1990 ha ido planteando un número creciente de propuestas. Así pues, en 21 años, ha realizado 15 largometrajes para el cine y 12 películas para televisión. Una de estas últimas, *La Vie de Marianne*, es también un

largometraje para el cine que fue bloqueado por razones burocráticas, pero otras, –*Princesse Marie*, con Catherine Deneuve, *Gaspard le bandit* y *Les Faux-monnayeurs*– son importantes obras de ficción rodadas para la televisión, hasta el punto que su autor no permitió que fueran exhibidas en cines, y hay pocos ejemplos de una actitud así entre los demás directores franceses.

No es sólo cuestión de contraste y variedad, sino de brío y de entusiasmo apasionado. El que haya trabajado en el seno de la engorrosa industria cinematográfica francesa, rodando tres producciones de época seguidas inspiradas en importantes obras y figuras de la cultura europea –*Sade*, con Daniel Auteuil, la adaptación de *Tosca* de Puccini y de *Adolphe*, de Benjamin Constant, con Isabelle Adjani– y luego se haya lanzado a empresas muy ligeras como *À tout de suite* y *L'Intouchable* no atestigua únicamente su gran flexibilidad de espíritu y tono. Lo que importa es la continuidad oculta, subterránea, de esas empresas. En ello radica, por encima de todo, la aventura. En el movimiento, de productores, canales de televisión, estrellas y los técnicos más renombrados, pero también en la energía de una película apresurada, sin financiación y apenas guión, en la pura dinámica de la invención de un de una película que va adquiriendo entidad con cada movimiento de su realización. Porque, para aquellos de mirada aguda, esta energía particular es también activa, aunque de distinta manera, en el contexto más estructurado de las producciones engorrosas, igual que la precisión y las exigencias visuales encuentran su camino, de otras formas, en las películas más ligeras.

Este espíritu de aventura está relacionado también con la audacia de explorar los abismos de la mente humana, que poca gente aborda. *Le Septième Ciel* e incluso en mayor medida la admirable y salvaje *Au fond des bois* son por tal motivo retos desconcertantes. Por encima del tono, que puede ser muy sombrío, de esta o aquella película, este espíritu de aventura confiere a la obra de Benoit Jacquot en su conjunto un aspecto singularmente gozoso. Algo semejante al significado de la vida.

Jean-Michel Frodon