

Un film clásico moderno y de la política de autores godardiana. *Bonjour Tristesse*. Dirección: Otto Preminger. Basada en *Bonjour Tristesse* (1954) de Françoise Sagan. EEUU, 1958. Guión: Arthur Laurents. Elenco: Deborah Kerr, David Niven, Jean Seberg, Mylène Demongeot, Geoffrey Horne. Rodrigo Sebastián: Estudiante de Licenciatura en Investigación y Planificación. Departamento de Artes Audiovisuales, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

*Bonjour Tristesse* de Otto Preminger de 1958, adaptación de la novela homónima de Françoise Sagan es uno de los films de la política de los autores que más marco a Godard: su influencia abarca el período que va desde que este era Jean-Luc hasta después de volverse JLG. Acerca de su primer largometraje *À bout de souffle* (Godard, 1960) dijo a *Cahiers du Cinéma* “(...) el personaje de Jean Seberg es la continuación del de *Buenos días tristeza* (...) Debería haber cogido el último plano de esta película y encadenar con un cartel: tres años después...” (Godard en Chabrol, 2004: 99-100). Godard tomó de esa parte final de la historia del film una cierta errancia en la manera en que la actriz se mueve –y es filmada– por las calles de París. Aunque Cécile, el personaje del film de Preminger dista de ser la joven Patricia en términos socio-económicos (pertenecen respectivamente a la alta y baja burguesía), sí comparten un tono moral y es eso a lo que se refería el autor franco suizo cuando decía que allí había una conexión. La anomia en la que vive Cécile luego de la muerte a la que contribuyo por su conducta irresponsable es la de Patricia, que la supera, puesto que hacia el final del film godardiano permanece impasible ante la muerte de Michel (Jean-Paul Belmondo). Esta muerte es intencional y la joven quizás culpable de una muerte en el primer film traiciona a su amante en el segundo. Ambos films terminan con un primer plano de la joven que representa esa diferencia. No es solo el personaje lo que extrae Godard del film premingeriano, también una geografía y una manera de filmarla aparecerán en sus films del periodo Nouvelle Vague, especialmente en las playas y los exteriores abiertos de *Pierrot le fou* (1965). Sin embargo, el componente moderno, lo más sorprendente del film de Preminger y su influencia cuarenta años después en JLG es su inusual uso del color y del blanco y negro. ¿Color y blanco y negro en una misma película? Sí, y si Preminger no reinventó esta forma rara de ver en el cine sonoro estuvo cerca de hacerlo. Algunos otros films (véase la filiación moderna) que usan la misma combinación de procedimientos aunque de maneras diversas son: *Shock Corridor* (Samuel Fuller, 1963), *En Passion* (Ingmar Bergman, 1969) *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980) y *Eloge de l'amour* (Godard, 2001). En este film Godard ya experto en la imagen de video dejó atrás el estilo premingeriano de puesta en escena en la filmación de las playas pero adopto la combinación del uso del color y del blanco y negro del film de 1958. El presente en blanco y negro, el pasado en color y entre ellos una muerte. La masa azul del agua del mar inunda la imagen e invade progresivamente la habitación, al igual que en el comienzo del film de Preminger.

La filmografía de Hitchcock era la obra que mejor representaba la política de los autores porque según Eric Rohmer “(...) no era el guionista de sus filmes y había otros que hacían

películas menos buenas con las mismas historias (...)” (Rohmer en Chabrol y Rohmer, 2010: 21). Creo que respetando las respectivas creaciones singulares de la novela y el film puede decirse que Preminger hace un gran film con una novela menor. El libro narra la acción en pasado, Cécile recuerda el verano de vacaciones en el que “(...) tenía diecisiete años y era completamente feliz.” Ese marco de tiempo en el que se encuentra la narradora/personaje no es descripto sino brevemente hacia el final del relato y de la historia luego de la muerte de Anne. Sin embargo Cécile vive en un estado mental que caracteriza su presente en relación con ese pasado junto a su padre y la ligereza de su felicidad común:

“A ese sentimiento desconocido cuyo tedio, cuya dulzura me obsesionan, dudo en darle el nombre, el hermoso y grave nombre de tristeza. Es un sentimiento tan total, tan egoísta, que casi me produce vergüenza, cuando la tristeza siempre me ha parecido honrosa. No la conocía, tan sólo el tedio, el pesar, más raramente el remordimiento. Hoy, algo me envuelve como una seda, inquietante y dulce, separándome de los demás.” (Sagan, 1995: 13)

Esa caracterización del personaje en la novela encuentra diferentes formas filmicas en un sublime comienzo: una secuencia en blanco y negro que funciona de marco temporal –el presente de una frivolidad ya no más satisfactoria y marcadamente triste- que ancla la voz *over* de la joven y permite narrar el tiempo pasado y la situación que lleva a la muerte de la mujer, a la madurez y al fin de la felicidad de Cécile. La mirada a cámara de Jean Seberg por encima del hombro de los hombres con los que baila y la aparición en imagen de los fragmentos de Technicolor que materializan sus recuerdos. La genial canción de Georges Auric interpretada por Juliette Greco (cuyo equivalente en la novela podría ser el poema de Paul Eluard al inicio de la misma) y la aparición demorada de la cantante (¿una referencia de David Lynch?). Todo esto es una muestra del arte de la puesta en escena, la dirección de la mirada. Jean Seberg, Cécile alterna entre el tiempo y el espacio presentes y su vida interior “rodeada por un muro de recuerdos”, un giro en su baile y la mirada se ausenta en dirección a la sala. Todo el comienzo es de una formidable potencia, lo que incluye a los títulos de Saul Bass.

Otto Preminger usa la novela, usa la estructura productiva del estudio y se vuelve moderno en un film que vale ser visto una vez más.