



JOSÉ GIOVANNI RETROSPECTIVA

José Giovanni. No hay vida plena sin piedad

FELIPE CABRERIZO

Cuando a finales de 1957 José Giovanni salió del despacho de Albert Camus, director editorial de Gallimard, con un contrato por su primer borrador bajo el brazo, el escritor Roger Nimier le dio un consejo cara a la revisión del texto: "Ha pensado usted que filosofar es importante. En su lugar, yo suprimiría esas páginas. Su escritura es de acción. Deje filosofar a quienes no tienen nada que contar". Recomendación que sirve como milimétrica definición de estilo de una *summa* que abarcará otras veintiuna novelas y dos libros de memorias.

Giovanni sumó a su condición de clásico de la literatura negra rango en el *polar* cuando el cineasta Jacques Becker intuyera en aquel hombre silencioso y taciturno un aliado perfecto para llevar a la pantalla *La evasión*. Llegado al cine en funciones de guionista, cumplió un sólido aprendizaje tanto en el policíaco de inspiración B como en trabajos para referentes del cine francés: Melville, Verneuil, Deray, Sautet. En todos ellos desbordó la función que le reconocían las cartelas y su implicación en labores de localización, elección de repartos y planificación no tardó en situarlo frente al reto de asumir la responsabilidad última de sus películas. La deslumbrante precisión de

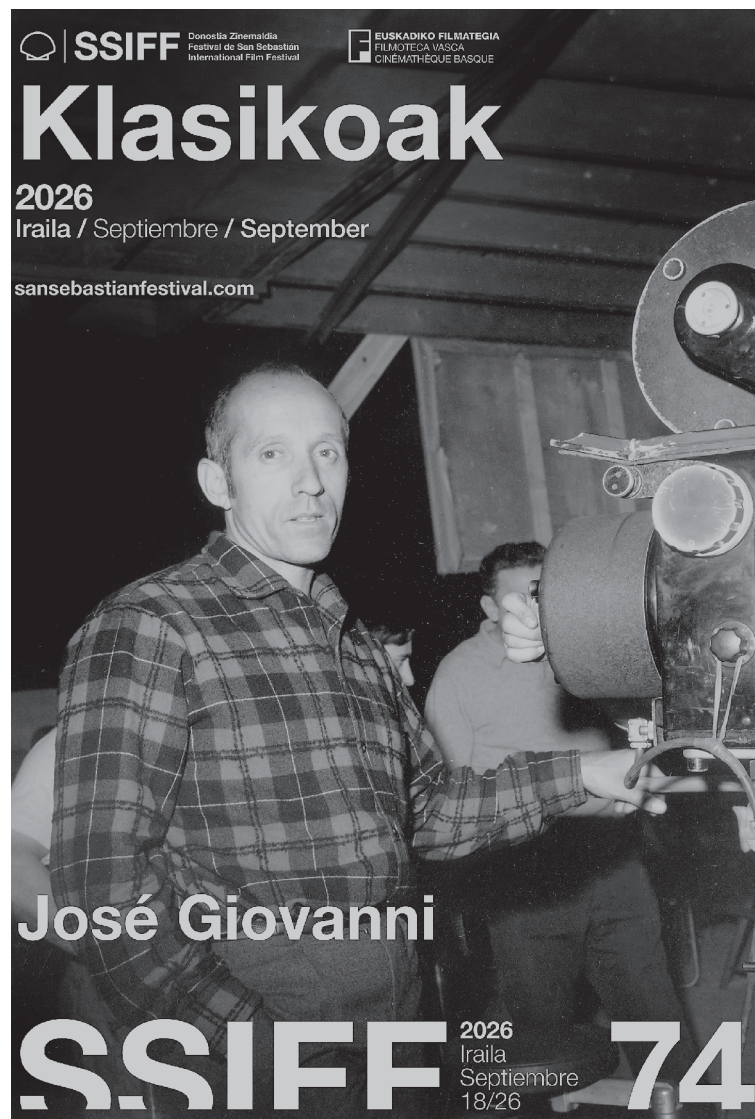
su trabajo en *Ronda de crímenes* y la dimensión de fenómeno popular que alcanzaría *Los rufianes* le impulsarán a dar el paso a finales de la década de los 60.

Lejos de convertirse en un cineasta plegado a convencionalismos, nunca dejó Giovanni de buscar nuevas vías en una filmografía marcada por historias oscuras y personajes esquivos, atentos a códigos de honor que los sitúan fuera del tiempo que les ha tocado vivir. Tuvo para ello la complicidad de la aristocracia del cine europeo: Jean-Paul Belmondo, Alain Delon, Jean Gabin, Claudia Cardinale y principalmente un actor con el que compartiría una amistad que se extenderá toda una vida, Lino Ventura. Así fue hasta 1979, cuando tras recrear el espectacular robo en la cámara de seguridad de la Société Generale de Niza en *Les Égouts du paradis* entendió que Francia había entrado en una dinámica en la que tenía difícil encaje y decidió replegar-se en la literatura, espaciando unas películas que comenzaron a bascular entre el referente obsesivo de Sam Fuller y unas ficciones con las que parecía exorcizar los muchos recodos que escondían sus años su juventud.

Porque la Ocupación había convertido Francia en un territorio confuso que Giovanni cruzó de la mano de su hermano y su tío, miembros

ambos de la mafia marsellesa. Y los episodios que jalonaron esta etapa que parangonó con un western fueron tan caóticos como lo fueron los propios tiempos. En ellos se confunden la delincuencia organizada, la Resistencia y el pillaje, incluso un oscuro episodio de extorsión a antiguos colaboradores que se saldaría con tres muertos. Todo parece indicar que sin autoría directa de Giovanni, lo que permitió un indulto presidencial que llegó con la guillotina ya instalada en el corredor de la muerte. Había pasado un año en él; aún conocería otros diez en prisión.

De este periplo nutrió Giovanni el cuerpo central de su obra. En un primer momento con episodios vividos o escuchados con los que completó un mosaico del *milieu* delincencial del país; en un segundo, con la reflexión sobre la dimensión más íntima de sus actos: la libertad, la responsabilidad, la culpa, la redención, fueron centro de su obra, como lo fue la guillotina, impronta constante en sus películas que daría en un estremecedor alegato contra la pena capital, *Dos hombres en la ciudad*, pieza mayor de su filmografía y parte fundamental del proceso de auto-redención de una vida que le había deparado mucho más de lo que un antiguo presidiario parecía poder esperar de ella.



DERNIER DOMICILE CONNU / ÚLTIMO DOMICILIO CONOCIDO

Leonetti & Dumas

QUIM CASAS

Como ya ocurriera con su anterior largometraje, *Caza sin cuartel*, Giovanni se basó en una novela anglosajona (de Joseph Harrington) para su tercer film como director, *Último domicilio conocido* (1970), un trabajo de depuración extrema en cuanto a la trama, la definición de personajes y la narrativa. Sin ser para nada Robert Bresson, Giovanni fue aquí más *bressoniano* que nadie.

Veamos por ejemplo la economía de medios para presentar a uno de los dos protagonistas, el encallecido inspector Marceau Leonetti (Lino Ventura), en las tres o cuatro primeras secuencias. Abate con su pistola, de forma inflexible, a un joven ataviado de blanco que disparaba contra la gente en plena calle. Realiza después una redada. En los dos casos viste con un polo negro abotonado hasta el cuello, un pequeño sombrero de fieltro y una americana marrón. Plano breve recibiendo una condecoración, ahora con traje y corbata. Sigue la detención de un joven que conducía borracho, hijo de un eminente abogado. Después,



STUDIOCANAL

en unos billares, Leonetti golpea a un individuo, lo cachea y extrae de su chaqueta una granada. Una presentación esencialista. Solo nos falta saber que Leonetti perdió a su esposa e hija en un accidente de coche, pero eso se dirá una vez y punto.

El caso del hijo pijo del abogado rico le estalla en la cara. Leonetti es

desposeído de sus señas de identidad. Acusado de violencia policial, debe abandonar la brigada criminal. Sigue siendo inspector, aunque sin revólver, y entra inicialmente en el departamento de asuntos particulares para descontentión de trabajo, todo un eufemismo para un policía veterano y callejero como él. Giovan-

ni, como hicieron Clint Eastwood y Don Siegel de manera más abrupta, nunca justifica a su personaje, pero tira con bala—aunque Ventura ya no pueda hacerlo— contra el sistema.

Giovanni instala a su cada vez más descreído personaje en una nueva dimensión que acata por ese mismo agotamiento. Y, contra todo pronóstico para los cánones del policíaco europeo o estadounidense, le pone, en 1970, una compañera femenina. Jeanne Dumas está encarnada por Marlène Jobert, futura madre de la actriz Eva Green. Pelo corto, mirada dulce e intensa, proactiva y nunca reactiva: una nueva feminidad en el seno de un género casi siempre masculinizado en el que las mujeres eran parejas dolientes o *femme fatale*.

Trabajan en la denominada brigada de buenas costumbres: detener a mirones y maniacos sexuales en los cines. Aquí parece evidente la influencia de las escenas de redadas con pantallas partidas de *El estrangulador de Boston*, realizada por Richard Fleischer dos años antes. Pero Giovanni sabe que por ahí el relato se agota. Y Leonetti & Dumas—una clara y lúcida inflexión de las *buddy movies*— pasan a buscar al testigo de un crimen que lleva cinco años

desaparecido. Lo único que tienen válida el título del film: su último domicilio conocido.

En los exteriores, como ya ocurría con otros *polar* de los sesenta con guion de Giovanni, la gente mira sorprendida a la cámara. El director pulsa el acento documental del género, la realidad capturada al instante. Es una película seca y naturalista. Solo se permite alguna leve fuga entre los personajes. No hay, no puede haberla, atracción sexual o enamoramiento romántico. Leonetti es más paternal que otra cosa con Dumas. Dumas actúa a veces como la hija que desea aprender. Hablan de Proust, en un diálogo con muchísimo sentido. Giovanni está con la ingenuidad de Dumas antes que con la hipocresía del sistema y el escepticismo de Leonetti. La cita final del poeta Mihai Eminescu le afecta a él.

El cineasta continuaba su estrecha relación con el clan Becker. Uno de los hijos del director de *La evasión*, Etienne, es el responsable de la fotografía. Iluminó varios films de su hermano Jean y algunos de Rivette, Malle y Ferreri. Solo éste de Giovanni. Fotografía sin colores saturados o brillantes, directa y ecuánime como lo son el relato y las relaciones de la pareja protagonista.