

LE TROU / LA EVASIÓN

Una historia verdadera

JOAN PONS

Lo primero que vemos en *La evasión* (1960) es un hombre arreglando un Dos Caballos, la cabeza hundida bajo el capó. Se gira, camina hacia la cámara y habla directamente al espectador: “Hola, mi amigo Jacques Becker ha descrito con todo detalle una historia verdadera: la mía. Todo ocurrió en 1947, en la cárcel de La Santé”. Es el personaje de Roland Dabant, interpretado por Jean Keraudy (seudónimo de uno de los fugados reales, que prefirió no revelar su verdadera identidad ya que hacía años que trabajaba honradamente como mecánico). Esta ruptura de la cuarta pared en los primeros treinta segundos es, más que un truco de modernidad formal, una declaración de principios: todo lo que veréis a continuación pasó de verdad. El *disclaimer* barato de tantos telefilmes posteriores, “Basado en hechos reales”, utilizado aquí como *autoritas* criminal.

Otro de los que intentaron la fuga se llamaba Joseph Damiani. Condenado a muerte en 1948 por su participación en un triple asesinato cometido tras la Liberación, en 1945, la pena le fue conmutada y salió de prisión en 1956, tras once años y medio de cárcel. Al salir, su abogado le sugirió que escribiera sobre su conato de



1960 STUDIOCANAL - MAGIC FILM S.P.A

evasión. Publicó “Le Trou” en 1957 bajo el seudónimo de José Giovanni. La novela narraba desde dentro su intento de fuga de La Santé en 1947, el mismo que el de Jean Keraudy.

Jacques Becker había leído con curiosidad la noticia en los periódicos cuando ocurrió en 1947. Le interesó entonces y no lo olvidó. Así que cuando leyó la novela de Giovanni, se apresuró a contactarle y contratarle

como coguionista para una película sobre el suceso. Se puede decir, pues, que *La evasión* es una obra que nace, primero, de la crónica de sucesos, y después de la literatura de serie negra. Realidad más realismo estilizado. Pero el refinamiento literario del género criminal a menudo pasa por una depuración retórica que elimine todos los artificios. Nada puede parecer “falso” o poco plau-

sible, aunque se utilicen recursos de ficción. En este sentido, *La evasión* parece una verdad desnuda sin serlo. El gran mérito de Giovanni y de Becker es crear, por ejemplo, la ilusión de tiempo real, acaso por comparación con el resto de los filmes carcelarios o sobre fugas. Transmite la idea de que hacer un agujero en el suelo de una celda con una barra de hierro doblada a mano es muy lento, ago-

tador y repetitivo, sin ser el film lento, agotador ni repetitivo.

Aunque *La evasión* genere la impresión de ser un dechado de verismo, hay otros rasgos de estilo muy marcados. Existe una dimensión casi expresionista en las secuencias del túnel. Todo está filmado por Becker en su película póstuma sin adornos ni subrayados emocionales de postproducción (no hay música, por ejemplo) y con una luz que parece extraída del lugar mismo: escasa y sucia. También las caras de los cinco hombres tienen algo de derrotado, de miedo patológico, incluso antes de que todo salga mal. Como si supieran, en algún lugar profundo, lo que va a pasar.

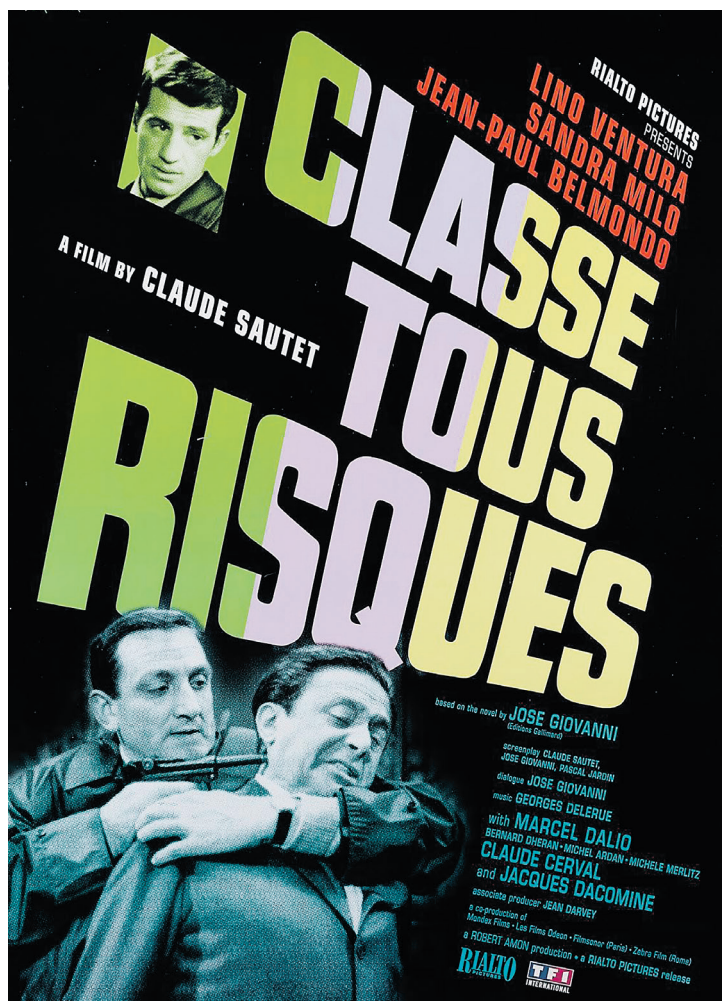
La evasión tiene la credibilidad específica de quien sabe de lo que habla. La misma autoridad que tienen las novelas y los guiones de Edward Bunker, por ejemplo, que también llegó a la literatura desde la prisión. O la misma que tienen los filmes bélicos de Samuel Fuller, con su famoso código de normas sobre qué se podía o no se podía enseñar en la representación fílmica de un campo de batalla. Giovanni sabía exactamente cuánto tiempo tardas en cortar un barrote, cómo suena, qué sientes mientras lo haces, qué pasa por tu cabeza cuando oyes pasos en el pasillo y qué se rompe dentro de ti cuando un compañero te traiciona. Eso no se inventa.

QUIM CASAS

La tradición del guionista que, harto o no de que los directores destrocen sus guiones, decide pasar a la dirección es notoria en el cine estadounidense, de Billy Wilder o John Huston a Paul Schrader y Francis Ford Coppola pasando por otros y muy notorios nombres. José Giovanni siguió ese proceso, al que debe sumársele un paso anterior, el de novelista. Primero escribió libros policíacos o colindantes con el género —el relato de fuga carcelaria, por ejemplo—, después adaptó la mayoría de ellos al cine aprendiendo paso a paso el oficio de guionista y, finalmente, dirigió sus propias películas, algunas a partir de sus textos, otras a partir de novelas ajenas.

Pero el tránsito del guion a la dirección no fue fruto del descontento, ya que tanto el trabajo que había hecho Jacques Becker en *La evasión* como el de Claude Sautet en *A todo riesgo* le parecían formidables. Lo mismo podríamos decir de su buena relación con Jacques Deray, para quien escribió cuatro películas, y con Robert Enrico, con el que colaboró en tres. Giovanni se formó de manera natural con ellos y enseguida todos se dieron cuenta de que en él había también madera de director. No solo escribía los

¿El guionista es el autor?



guiones y dialogaba con admirable precisión y naturalismo fruto de la propia experiencia —esa es una de sus características básicas—, sino que aconsejaba en detalles técnicos, localizaciones y repartos. Se integraba en el proyecto no como el guionista profesional que termina su texto, lo entrega y se desentiende, sino como alguien curioso que quizá de forma inconsciente estaba aprendiendo el otro oficio, el de dirigir.

De modo que Giovanni no fue un guionista hastiado de que le eliminaran escenas que él consideraba importantes y le alargaran o añadieran otras que le parecían innecesarias. Simplemente la curiosidad, el éxito de buena parte de sus películas como guionista y el apoyo de sus amigos en la industria hizo viable su paso a la realización en 1967. Después de su debut tras la cámara solo escribió una película para otro director, *El clan de los sicilianos*, aunque, por supuesto, continuó escribiendo todas las suyas.

Después de la política de los autores promulgada por “Cahiers du cinéma” en los años cincuenta, y de la política de los actores que

se inventó la misma revista en los noventa, no estaría de más una política de los guionistas, algo que se dio en Estados Unidos —tímidamente— con la irrupción a principios de este siglo de Charlie Kaufman, otro guionista, por cierto, que pasó a la dirección. Él era tan responsable de los filmes que escribía como Michel Gondry, Spike Jonze o George Clooney. Algo parecido podría decirse de Giovanni: la métrica de *La evasión* la proporciona la escritura realista de Giovanni, aunque Becker sabe ponerla en escena con gran precisión; el tono de *A todo riesgo* surge de la definición de personajes de Giovanni tanto como de la estilización *noir* de Sautet; la densidad dramática de *Ronda de crímenes* la proporciona por igual la arrítmica estructura coral del guion como la orfebrería de la puesta en escena de Jacques Deray; la atmósfera de *Hasta el último aliento* es muy propia de Jean-Pierre Melville, pero su nihilismo es de Giovanni. Incluso en los encargos sumaba más que restaba, caso del relato de espionaje *Red siniestra*, otra de sus colaboraciones con Deray, y en grandes producciones como *El clan de los sicilianos* se convirtió en una especie de mediador entre el director, Henri Verneuil, y el novelista adaptado, Auguste Le Breton, buscando la intersección perfecta entre lo que propone el libro y lo que define la película.