

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

El final de las viejas glorias. Entre el fuego y las ascuas

Autor/es:

Fernández, Joxean

Citar como:

Fernández, J. (2005). El final de las viejas glorias. Entre el fuego y las ascuas. Nosferatu. Revista de cine. (48):71-88.

Documento descargado de:

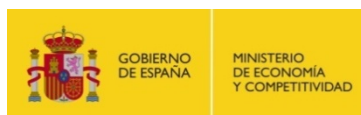
<http://hdl.handle.net/10251/41402>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**

# El final de las viejas glorias

## *Entre el fuego y las ascuas*

*Joxean Fernández*

*Naziek Frantzia okupatu izanak zine frantsesa berritik hastea ekarri zuen ondorioz, lehen eta geroa markatuko zituen banalerroa, alegia. Vichyko gobernuarekin eta armada alemanarekin izandako kolaborazioa muga horren inflexio-puntua izan zen, eta horren aurrean zuzendari frantsesek oso bestelako erreakzioak izan zituzten.*



Napoleón (1955)

**L**a Ocupación nazi de Francia supuso un punto y aparte en la evolución del cine francés, una línea divisoria que marcaría un antes y un después. La colaboración con el gobierno de Vichy y con el ejército alemán es el punto de inflexión de esa frontera, ante la

cual los directores franceses reaccionaron de manera muy distinta.

En junio de 2004 la cadena de televisión francesa France 3 estrenó un documental del periodista, historiador y director Patrick Rotman titulado **Été 44**.

Guiados por la serena locución del gran actor Philippe Torreton, descubrimos imágenes inéditas de algunas de las represalias a las que fueron sometidos franceses acusados de haber colaborado con el invasor nazi durante los cuatro años en que la Wehrmacht se paseaba por París a sus anchas (1940-1944). La ola de linchamientos y ejecuciones sumarias llevó a la muerte a unos nueve mil hombres; a las mujeres, culpables de haber tenido relaciones sentimentales con soldados alemanes, se les rapaba la cabeza al cero en la plaza del pueblo para que el escarnio fuera mayor. Entre los que golpeaban más fuerte a los linchados o se mofaban con mayor delectación de las humilladas no faltaban quienes con su actitud trataban de lavar pecados propios... Francia vivía horas de convulsión en el verano de 1944. La Liberación traía consigo tanto la alegría por la soberanía recuperada como la vergüenza por un pasado poco honroso en muchos casos. Las huellas imborrables de tales excesos, la mala conciencia de la colaboración, el desastre militar de la derrota de 1940 y la participación activa del gobierno de Vichy en la deportación de judíos a campos de concentración son temas que pocos se atreverán a poner encima de la mesa en los próximos años. Una nación se forja tanto por lo que quiere recordar como por lo que prefiere olvidar.

La Segunda Guerra Mundial había afectado de manera directa a los más grandes directores franceses de los años treinta. Asimismo, la continuidad de su carrera tras la Liberación estuvo ligada a su actividad durante el conflicto. Once de ellos van a ocupar estas páginas: Jean Renoir, Julien Duvivier, Max Ophüls, René Clair, Pierre Chenal, Marcel Carné, Christian-Jaque, Jean-Paul Le Chanois, Sacha Guitry, Marcel Pagnol y Abel Gance. Resulta harto difícil tratar de establecer criterios que puedan favorecer un estudio conjunto de sus trayectorias como directores de cine. Se ha tomado aquí como punto de partida la actitud adoptada al declararse la guerra, aunque a menudo ello no permita fijar sendas comunes ni afinidades estéticas sino en muy puntuales aspectos. Se estudiará en primer lugar el trabajo de tres directores que no se mostraron especialmente incómodos con la nueva situación tras la ocupación nazi y el establecimiento del Gobierno de Vichy; son los casos de Sacha Guitry, Marcel Pagnol y Abel Gance. En segundo lugar, se tratará de las distintas trayectorias de quienes, no sintiéndose cómodos en la Francia ocupada o colaboracionista, decidieron seguir ejerciendo su oficio en el que, pese a todo, era su país: Marcel Carné, Jean-Paul Le Chanois y Christian-Jaque ilustran esta postura. Finalmente, se pasará a estudiar a quienes decidieron a causa de la ocupación alemana partir al exilio o permanecer en él si ya habían emigrado: fueron Jean Renoir, Ju-

lien Duvivier, René Clair, Pierre Chenal y Max Ophüls.

Como es sabido, pues, los grandes nombres de la dirección cinematográfica en Francia tomaron caminos bien distintos durante aquellos años de convulsiones a nivel mundial. Habían triunfado ya en mayor o menor medida en los años del cine mudo y, más tarde, en lo que se dio en llamar realismo poético francés. Todos ellos, eso sí, rodarán de nuevo en Francia tras la derrota del fascismo. Su continuidad, en el caso de los que no se fueron, y su retorno, en el de los que prefirieron el exilio, dieron una vez más dispares resultados. Hubo quien supo retomar con brío el fuego de la creación y también quien apenas logró vivir de las ascuas de un pasado mejor. Algunos fueron capaces de adaptarse y sacar partido a las nuevas posibilidades que el cine de los años cuarenta y cincuenta ofrecía; otros no pudieron evitar que su cine envejeciera con ellos.

#### Desde la comodidad: Guitry, Pagnol y Gance

Las depuraciones no afectaron de manera severa al mundo del cine. El número uno del Boletín Oficial del Comité de Liberación del Cine Francés reprochaba las actitudes de quienes se habían encerrado durante cuatro años para no escuchar los gritos de dolor del país. No obstante, insistía en la necesidad de unidad ante el reto de hacer grande al cine francés que había conseguido sobrevivir a la ocupación. Poco más de mil inculpaciones de un total de sesenta mil profesionales (1). Pese a las luchas intestinas, cierto corporativismo favoreció una transición menos traumática de lo que el contexto social podría haber hecho pensar.

Fue precisamente Sacha Guitry (1885-1957) uno de los pocos directores que sufrieron represalias. La prensa comunista le acusó de "*haberse arrodillado ante el invasor, haber compartido banquetes con los torturadores, haberse enriquecido durante la Ocupación...*" (2). Los rumores contra él le fueron claramente desfavorables y se le acusó oficialmente de haber ayudado a Alemania, poniendo en peligro la unidad de la nación y la libertad e igualdad de los franceses. No eran tanto sus obras de teatro o sus películas las que iban a estar en el punto de mira, sino sus hábitos sociales en el París ocupado: no se perdonaba cierta colaboración social de artistas e intelectuales con los alemanes. A estos había que exigir, por la repercusión que ello pudiera tener, un comportamiento intachable del que Sacha Guitry no podía presumir. Su caso se agravó además por la realización de la película **De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain** (1944), que sirvió de presentación de un libro del mismo título cuyo

primer y lujoso ejemplar entregó al Mariscal junto a un cheque de 25.000 francos.

Él mismo narró en una memoria redactada en Drancy en octubre de 1944 su propia detención:

*"Detenido en mi casa el 23 de agosto, alrededor de las 10 de la mañana por seis hombres armados hasta los dientes pero desprovistos de orden alguna de detención, fui conducido a pie, vestido con mi pijama, hasta el Ayuntamiento del Distrito VII. Un asesino detenido en flagrante delito no habría sido tratado con mayor dureza. ¿Por qué estoy en prisión? Cuando pregunto de qué se me acusa, se me responde que de ser un notorio colaborador. Cuando pregunto quién me acusa de ello, se me responde que todo el mundo. Pero cuándo pregunto quién me ha denunciado, me dicen que nadie..."*

En efecto, Guitry se lamentaba de que se utilizara la palabra "colaborador" para designar a quienes habían ejercido su actividad profesional entre 1940 y 1944. En su opinión, él había resistido activamente, había demostrado que la cultura francesa se bastaba a sí misma, que no tenía necesidad de nadie, mientras que todos tenían necesidad de ella. En enero de 1946 escribía en *Paris-Matin*:

*"Lo que hoy estoy pagando no es mi actividad durante cuatro años, sino más bien cuarenta años de éxitos y felicidad que no se me perdonan. Si se me preguntara mi opinión respondería que todo lo bueno que he hecho durante estos cuatro años son la causa inicial del singular dolor que ahora me golpea" (3).*

Finalmente todo quedará en agua de borrajas y Guitry relanzará su carrera en 1948 de una forma frenética. Quince películas dirigidas y escritas en apenas diez años. La mayor parte de ellas con él mismo como protagonista. Probablemente el mejor ejemplo de Juan Palomo que el cine francés haya dado nunca. Ya antes de la guerra sus películas habían sido así. Aunque su postura había evolucionado desde su inicial rechazo del cine mudo: *"No me gusta el cine porque es el enemigo del teatro. ¡Sobre todo cuando se inspira en él!" (4)*. En sus inicios Guitry era un autor dramático de incontestable talento pero estaba lejos de ser un cineasta. Sus primeras películas eran ya muy teatrales en el sentido espacial del término: la cámara situada frontalmente, el trabajo de los actores en primer lugar, inexistencia de la cuarta pared... Las acusaciones al cine de Guitry de ser teatro filmado han sido lógicamente constantes. Tal vez sólo en **Le Roman d'un tricheur** (1936) quisieron algunos intuir una posible evolución, un abandono de las más condenables fórmulas de filmar obras teatrales (5).

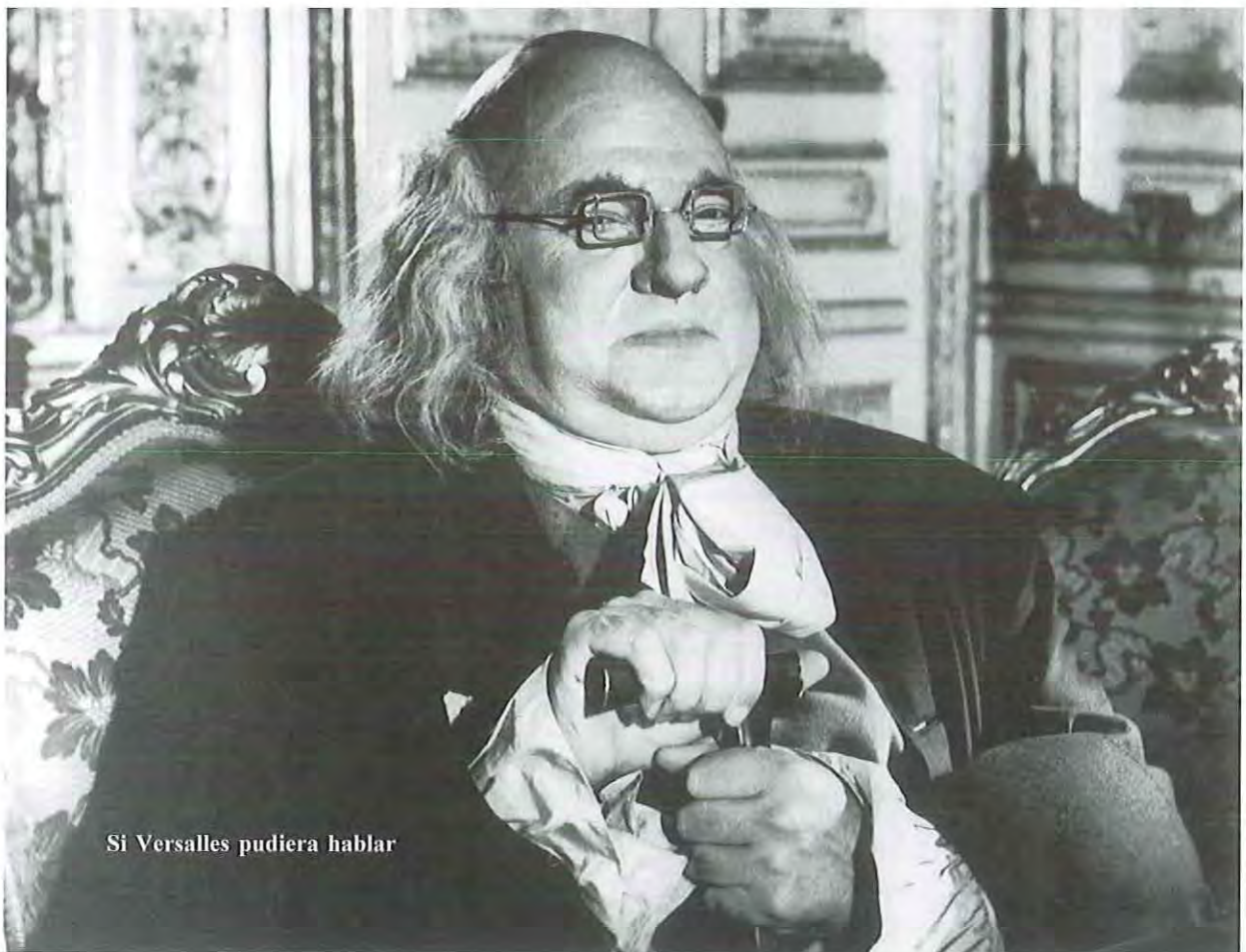
Otro defecto que se suele reprochar a Sacha Guitry es el de su megalomanía. François Truffaut prefirió mirarlo desde otro punto de vista: *"Sacha Guitry es un cineasta sin complejos: tanto mejor para el cine francés"*. Su primera película tras la Liberación fue **Le Comédien** (1948), basada en su obra homónima de 1921. En ella se nos contaba la historia del actor Lucien Guitry (su padre) y sus relaciones con el teatro, las mujeres y su propio hijo, Sacha Guitry. Casi sobra decir que, tanto el papel del padre como el del hijo estaban interpretados por el propio Sacha Guitry. Para su siguiente trabajo, **Le Diable boiteux** (1948), escribió primero un guión para el cine que la censura no aceptó, de modo que lo transformó en obra de teatro. Obtuvo un éxito notable, que hizo finalmente inevitable su traslación al cine. En la elección del héroe de la película y su argumento se encuentran las claves por las que la censura se opuso al rodaje. Guitry nos cuenta la trayectoria política un tanto sinuosa de Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, capaz de servir a Napoleón, a Luis XVIII, a Carlos X y a Luis Felipe. Su fidelidad no tiene que ver con el régimen, con la coyuntura; Talleyrand se nos muestra fiel a Francia y a su grandeza, algo que está por encima del tiempo. La identificación entre Talleyrand y Guitry apenas era disimulada y su alegato a favor de la inteligencia del héroe está en el centro de todo el relato. Un relato que, por cierto, vuelve a menospreciar las posibilidades expresivas del arte cinematográfico. Se trata de nuevo de poco menos que teatro filmado, eso sí, con diálogos ingeniosos y réplicas brillantes en boca del héroe. Es también una prueba más de las constantes de Guitry: su interés por ofrecer relatos históricos grandiosos o biografías de grandes personalidades. Y para él no es estrictamente necesario ser riguroso con la historia; Guitry reivindica su *"derecho absoluto a suponer incidentes secretos o a contar aventuras de cuya inexistencia no haya pruebas" (6)*.

Se suceden una tras otra sus películas: **Aux deux colombes** (1949), **Toâ** (1949), **Le Trésor de Cantenac** (1950), **Tu m'as sauvé la vie** (1950) y **Deburau** (1951), todas ellas escritas y protagonizadas por Guitry *lui-même*. Por una vez, en 1951, no protagonizará su película: en **La Poison** (1951) cede ese papel a Michel Simon, magnífico en su interpretación de un campesino que no soporta a su mujer tras treinta años de matrimonio y planea asesinarla solicitando para ello información a un abogado competente. Incluso *Cahiers du cinéma* admitía la originalidad del guión, no sin constatar una vez más la realización plana del autor de **Le Roman d'un tricheur** (7). Tras **Je l'ai été trois fois** (1952), rodada en tiempo récord, volvió a confiar en Michel Simon para **La Vie d'un honnête homme** (1953), antes de dar paso a una de sus superproducciones más céle-



bres: **Si Versailles pudiera hablar** (*Si Versailles m'était conté*, 1954). Fue un auténtico éxito de público, una de las películas francesas más taquilleras de la década con cerca de 700.000 entradas sólo en París. Y eso era mucho decir, porque el cine francés atravesaba en ese momento un buen estado de salud en general (8). No es fácil hablar de **Si Versailles pudiera hablar**, porque es un film desbordante, excesivo en demasiados aspectos. Para empezar por su reparto, capaz de congregarse al más espectacular elenco internacional del momento; la lista sería inter-

minable pero no podemos dejar de citar a: Jean-Louis Barrault, Claudette Colbert, Jean Marais, Lana Marconi, Gérard Philipe, Édith Piaf, Charles Vanel, Orson Welles, Brigitte Bardot... y, a la cabeza de todos ellos, por supuesto, Sacha Guitry. Los interminables títulos de crédito iniciales buscaban dar mayor realce todavía al apabullante listado. También reiterativo y estomagante resulta su patriotismo, un nacionalismo nada sutil que en la secuencia final se mezcla además con un homenaje al gremio de los actores. Y por otro lado, ¿novedades? Ninguna. Nos encontramos de nuevo ante otro de los ejercicios de teatro filmado de Guitry, en este caso en ambiente palaciego, no en vano se "resumen" en 165 minutos las intrigas reales o inventadas habidas en el Palacio de Versalles desde su construcción. Aprovechando el filón abierto, Guitry volverá a ser fiel a sí mismo rodando *Napoleón* (*Napoléon*, 1955), otro "fresco" histórico en el que se incorporaron a la lluvia de estrellas habitual Jean Gabin, Luis Mariano, Pierre Brasseur, Michèle Morgan, Micheline Presle, Serge Reggiani, Yves Montand y un larguísimo etcétera. Guitry se reservó el papel de Talleyrand como ya había hecho en **Le Diable boîteux**; es conocida su antipatía por el Emperador, razón por la que tal vez el éxito de *Napoleón* fue mucho más mitigado. La reseña de *Cahiers du cinéma* era especialmente escueta: "*Sin comentarios*" (9). **Si Paris nous était conté** (1955) insiste en la fórmula ya sabida con alguna referencia a los tiempos de la Ocupación tratando de saldar viejas deudas. Guitry, con 72 años y enfermo, terminará su carrera con **Assassins et voleurs** (1957) y **Les Trois font la paire** (1957),



Si Versailles pudiera hablar

dirigidas ambas desde su silla de ruedas. Lo mejor de sus últimas películas fue siempre su ironía y brillantez por momentos. Lo peor, su empeñamiento en no servirse de las armas del cine y rodar en tan poco tiempo que a menudo múltiples aspectos de sus películas mostraban negligencias no dignas de su talento.

El caso de Marcel Pagnol (1895-1974) tiene puntos en común con el de Sacha Guitry. En primer lugar porque ambos procedían del mundo del teatro. Su llegada al territorio cinematográfico se debe más a la ambición de que sus obras alcanzaran a mucho más público que a una verdadera confianza en el nuevo medio de expresión artística. Pagnol creyó que no le hacían falta intermediarios para "poner en conserva" sus obras y que él mismo era capaz de servirse de esa nueva forma de arte dramático que era el cine hablado. Incluso entre quienes han considerado su obra cinematográfica básicamente genial, no ha dejado de haber reproches a sus atrevimientos técnicos, que en no pocas ocasiones echaban a perder trabajos que merecían un mayor cuidado (10). Otra de las desgraciadas coincidencias con Guitry reside en su adhesión explícita al régimen de Vichy, al rendir homenaje al Mariscal Pétain en *La Fille du puisatier* (1940) (11). Y hasta aquí llegan las similitudes y comienzan los caminos separados. Curiosamente, Pagnol ha sido estudiado a menudo por los especialistas como "el caso Pagnol" (12) para desesperación de algunos de sus hagiógrafos. Bazin estimaba que la principal peculiaridad de su cine, lo que paradójicamente le había dado popularidad internacional, era el regionalismo de su obra. Ciertamente, el marcado acento en francés en que sus personajes pronuncian el auténtico "molino de palabras" que son sus guiones define en buena parte su obra. Una obra que, tras la guerra, no fue ni mucho menos abundante: *Naïs* (1945), *La Belle meunière* (1948), *Topaze* (1951), *Manon des sources* (1953) y *Les Lettres de mon moulin* (1954). Tras esto y hasta su muerte en 1974 apenas algún proyecto inacabado y dedicación casi exclusiva a su obra literaria. ¿Qué se puede decir del autor de *El pan y el perdón* (*La Femme du boulanger*, 1938) a partir de 1945? Para empezar, que no había rodado desde 1942, en que se suspendió el rodaje de "La Prière aux étoiles" (13) y que ello provocó una ruptura con el cine hasta que en 1945 se decidió a adaptar *Naïs Micoulin*, de Zola, una novela que le permitiría reencontrarse con su universo. En *Naïs* Fernandel interpreta el papel de un jorobado que vela por la virtud de una joven angelical de la Provenza a la que la ciudad ha contaminado y dejado embarazada. Para *La Belle meunière*, Pagnol se lanza a una aventura largamente meditada que se convertirá en una experiencia tan novedosa como insatisfactoria: una comedia musical rodada con el sistema Rouxcolor, que requería complejos aparatos de proyección. El fracaso le lleva a un *remake* de su



*Topaze*, que ya había llevado a la pantalla Louis Gasnier en 1932 y el propio Pagnol en 1936. Pues bien, ninguna de las tres adaptaciones ha sido considerada irreprochable. En la que aquí nos ocupa, la de 1950, Fernandel interpreta con corrección el papel de Topaze; sin embargo cierta opulencia y lujo de la puesta en escena restaron credibilidad al conjunto.

La película más importante de esta época para Pagnol será *Manon des sources*. El proyecto proviene de la novela *L'eau des collines*, una gran epopeya dividida en dos partes, *Jean de Florete* y *Manon des sources*, que sólo verá la luz como tal en 1963. La razón por la que *Manon des sources* se convierte antes en película que en novela podría haber sido la voluntad de su director de otorgar el papel protagonista a su mujer, Jacqueline Pagnol. El hecho de que se rodara la segunda parte de la novela concebida por Pagnol y no la primera también obedecería a este mismo motivo (14). Si en otras ocasiones se ha hablado de teatro y cine, aquí hay que hablar de novela y cine. En el origen de todo está la historia que un campesino le contó a Marcel Pagnol cuando este apenas tenía trece o catorce años: una "historia de agua" sucedida en Aubagne, su tierra natal. En una zona de sequía como esta la importancia de conocer fuentes subterráneas de agua era primordial. Con este punto de partida, Pagnol desarrolla una

intriga en donde una joven y bella pastora, Manon (Jacqueline Pagnol), venga afrentas del pasado obstruyendo la fuente de agua de la que se sirven habitualmente todos en el pueblo. Esto nos dará la oportunidad de conocer a las gentes del pueblo, sus pequeñas y grandes querellas, su socarronería. Todo ello bañado de un lirismo al que algunos han encontrado parentesco con Homero y Virgilio, y de un humanismo muy meridional que era marca de la casa en Pagnol. André Bazin insistía en que el acento provenzal de los lugareños estaba lejos de ser una nota pintoresca más, sino que era consustancial al texto y aportaba un enorme y necesario realismo a sus personajes.

La película fue presentada en enero de 1953 y las críticas fueron mayoritariamente positivas aunque no faltó quien acusó a Pagnol de seguir siendo un cineasta *amateur* o de haber construido una historia que, pese a todo, sonaba a falso. Alguno, jugando con las palabras, dijo que se trataba de un simple *mets-l'eau-drame*. El más ferviente defensor de Pagnol y de su **Manon des sources** fue siempre André Bazin, que llegó a concluir:

*"Hay en este cuento magnífico la grandeza antigua del Mediterráneo, algo homérico y bíblico al mismo tiempo. Pero Pagnol lo aborda en el más familiar de los tonos... Ha dado a la Provenza su epopeya universal"* (15).

En todo caso, esta fue su última gran película puesto que **Les Lettres de mon moulin** no logró convencer ni a quienes más fielmente han defendido la obra cinematográfica de Pagnol.

De todos los directores estudiados aquí someramente tal vez sea Abel Gance (1889-1981) el que tenga una producción menos importante a partir de 1945, sobre todo si la comparamos con lo que había sido capaz de hacer en el período de los años veinte. Básicamente por las películas que fue capaz de rodar en aquellos últimos años del cine mudo es por lo que muchos han visto en él un auténtico genio a nivel mundial, un poeta de imaginación febril, un visionario brillante. Ciertamente, Gance nació en 1889, de modo que ya antes del final de la Primera Guerra Mundial era considerado un director prestigioso. Sus grandes trabajos de aquella época fueron: **Yo acuso** (*J'accuse*, 1919), **La rueda** (*La Roue*, 1920) y, sobre todo, **Napoleón** (*Napoléon*, 1927). También ha pasado a la historia por ser un inventor de nuevas técnicas: la Polyvision o triple pantalla, el Pictógrafo y la perspectiva sonora. Siempre a la búsqueda de una nueva estética para el cine, Gance deseaba, según sus propias palabras, *"crear nuevas letras para este alfabeto de luz"* (16). No dejó de rodar durante la Segunda Guerra Mundial y, gracias a la adúladora

dedicatoria a Pétain de **La Venus ciega** (*La Vénus aveugle*, 1940), emparenta con Guitry y Pagnol formando el trío de cineastas franceses clásicos que más abiertamente partidarios de Vichy se mostraron. Gance fue muy admirado por los jóvenes turcos de la revista *Cahiers du cinéma* de los primeros momentos. Saludaron la llegada de su **La Tour de Nesle** (1954) con una auténtica lluvia de elogios, entrevistas y repaso a su filmografía. Insistían sobre todo en el hecho de que la carrera de Abel Gance, que tenía por entonces 65 años, estaba cargada de futuro. No fue así, empero. Ni **Austerlitz** (*Austerlitz*, 1960) ni **Cyrano y D'Artagnan** (*Cyrano et D'Artagnan*, 1964) alcanzaron la notoriedad de sus obras de antaño, aunque, eso sí, ambas mostraron una vez más que Gance no era hombre de proyectos ni pequeños ni sencillos. Para la primera se embarcó en una superproducción con grandes estrellas como Orson Welles, Claudia Cardinale, Vittorio De Sica, Michel Simon o Leslie Caron, en la que se nos presentaba a un Napoleón un tanto colérico y megalómano pero cuyo talento militar le conducía a la victoria hasta llegar a un final en el que aclama a los héroes de Austerlitz al son de La Marsellesa. La segunda partía de un guión que Gance había escrito en verso para cumplir un sueño de juventud. El director parisino murió en 1981. De él cabe decir, como mínimo, que ha sido un cineasta extraordinario cuyos proyectos han quedado siempre por debajo de las expectativas que su desaforada imaginación había diseñado.

#### **Desde la Ocupación: Jean-Paul Le Chanois, Christian-Jaque y Marcel Carné**

Entre los nombres confirmados del cine francés al abrirse la década de los años cuarenta, hubo quienes encontraron un lugar entre los que partieron al exilio y los que voluntariamente no encontraron problemas con la nueva situación. Es el caso de quienes, por diversas circunstancias, continuaron haciendo cine en Francia durante la Ocupación, cuidando de no comprometerse con los invasores.

Comenzaremos por Jean-Paul Le Chanois (1909-1985), al que la Segunda Guerra Mundial afectó hasta el punto de obligarle a mudar su nombre para librarse de acusaciones de pertenencia a la raza judía (17). Le Chanois fue, al menos durante los años cincuenta, lo que comúnmente llamaríamos un director popular, uno de esos artesanos cuyas películas suelen ser recordadas a menudo pero cuyo nombre es a veces confundido. Con su nombre real, Dreyfus, fue un director marcado por su filiación comunista. Se interesó sobremanera por la Guerra Civil española rodando varios documentales para servir a la causa republicana contra el fascismo. Con menos de treinta años, y profundamente contrariado

por lo que sucedía al sur de los Pirineos, quiso ofrecer su testimonio al respecto. Siempre ha tenido claro que somos fugaces testigos de nuestro tiempo y que el cine es un arma útil entre las manos de un director. Hay que hacer uso de él (18). Antes de la Ocupación alemana, Dreyfus ya se había estrenado tanto delante como detrás de la cámara: actor a las órdenes de Pierre Prévert y Max Ophüls, ayudante de Maurice Tourneur y Jean Renoir, montador de Luis Buñuel y Anatole Litvak y colaborador de Alexander Korda, Julien Duvivier o Jean Epstein. Como director en solitario rodó dos largometrajes: **Le Temps des cerises** (1938) y **Une idée à l'eau** (1939). Tras la *drôle de guerre* Dreyfus pasa a llamarse Le Chanois y no es difícil imaginar que busca sobrevivir en unos tiempos en que ser comunista y judío eran ingredientes de una receta que fácilmente podía conducir a la muerte.

La Continental fue la sociedad de producción alemana instalada en París entre 1941 y 1944. Su objetivo no era otro que el de aprovechar todos los recursos del cine francés para producir películas bajo vigilancia que produjeran beneficios económicos para Alemania. Su patrón, el Dr. Alfred Greven, no pretendió por tanto crear un cine de fines propagandísticos sino un cine francés básicamente rentable. Le Chanois no dirigirá para la Continental pero sí escribirá cuatro guiones para ellos. Antes, y según sus propias palabras, había consultado a sus responsables directos en el seno de la Resistencia. La respuesta obtenida fue que no era una cuestión de trabajar o no en una firma alemana sino de trabajar o no en beneficio de los alemanes; dependía de él mismo juzgar si lo que iba a hacer o escribir podía favorecer al enemigo. Lo cierto es que no quiso dirigir porque estimó que no era conveniente ocupar un lugar sobresaliente en la empresa y que probablemente no habría querido aceptar hacer cosas que sí hicieron algunos como Clouzot (19).

Una vez acabada la guerra se iniciará para Le Chanois lo que generalmente ha sido considerado su período más creativo y valioso. Para empezar **Au coeur de l'orage** (1947), un documental sobre los maquis de Vercours que responde una vez más a su voluntad de ser testigo de una época. **L'École buissonnière** (1948) fue quizás su largometraje más importante, estimado incluso por Truffaut. Se trataba de una defensa de la escuela de Célestin Freinet, un profesor que aplicaba un método de educación revolucionaria basado en la iniciativa del propio alumno. Le Chanois se había entrevistado con él y había quedado maravillado, de modo que se decidió a escribir un guión. Lo increíble fue que la película funcionó extraordinariamente bien y el prestigio de su director creció considerablemente. Había logrado dar credibilidad y dinamismo a la historia, al tiempo que

bañar el conjunto de un humanismo emocionante. Iniciada la década de los cincuenta, Le Chanois va confirmando con filmes como **Sans laisser d'adresse** (1950) y **Agence matrimoniale** (1952) su vena popular de simpatía por los necesitados. Su mayor éxito en este terreno fue sin duda **Papá, mamá, la muchacha y yo** (*Papa, maman, la bonne et moi*, 1954), que generó incluso una continuación con **Papa, maman, ma femme et moi** (1955). Se trataba de mostrar la vida cotidiana de una familia de clase media en París. La amante del hijo único de la casa, un joven abogado (Robert Lamoureux), terminará convirtiéndose en la sirvienta de la casa para ganar poco a poco la confianza de unos padres reticentes. Para colmo, ella se ocupa de su sobrina, un bebé que quedó huérfano tras la muerte en el parto de su hermana. En fin, ingredientes sobrados para construir una historia eficaz y simple pero no indigna. Algo en **Historias de la radio** (Jose Luis Sáenz de Heredia, 1955) nos recuerda a esta saga.



**Papá, mamá, la muchacha y yo**





Tras *Le Cas du docteur Laurent* (1956), su primera película con Jean Gabin como protagonista, Le Chanois recibe el encargo de Pathé para llevar al cine *Los miserables* de Victor Hugo, en un proyecto que el director considerará la culminación de su carrera. Acepta pues las condiciones habituales de una superproducción: rodaje en los estudios DEFA de Berlín Este (RDA), en color y, por supuesto, con grandes estrellas entre sus protagonistas. Jean Gabin será Jean Valjean y Bernard Blier encarnará a Javert... La primera versión de **Los miserables** (*Les Misérables*, 1958) duraba cinco horas y cuarto que, evidentemente, hubo que cortar hasta dejarla en cuatro. La crítica fue en general muy cruel con esta cuarta adaptación cinematográfica de la obra maestra de Hugo (20).

Nada reseñable de aquí al final de su carrera en 1966 con *Le Jardinier d'Argenteuil*, su última película de nuevo con Gabin a la cabeza por cuarta vez. Este solía decirle a Le Chanois: "Duvivier se ocupa de la técnica y con el 'gordo' (siempre llamaba así a Jean Renoir) nunca se sabe. Hasta que, de pronto, tiene una idea y es buena. Usted es una mezcla de los dos. Habría sido preferible que fuera uno u otro" (21).

La filmografía de Le Chanois ha recibido numerosos reproches entre los que no faltan el de haberse acercado, sobre todo tras **Los miserables**, a eso que dio

en llamarse *qualité française* y que tan odiada fue después por los jóvenes de *Cahiers du cinéma*. Concretamente Truffaut fue durísimo con el cine de los años cincuenta de Le Chanois, hasta el punto de que este le envió una carta tras haber visto **Los cuatrocientos golpes** (*Les Quatre cents coups*; François Truffaut, 1959). En ella Le Chanois defiende mejor que nadie su propio cine:

*"Esta carta le sorprenderá sin duda y le parecerá probablemente inútil. Para mí es necesaria. Le conozco desde hace mucho tiempo por las críticas que usted hacía de mis películas. Estas eran siempre en extremo desagradables y estaría usted en su derecho si no fuera porque además a menudo conllevaban una agresividad personalizada más cercana a la injuria que a la crítica. En fin, me había prometido a mí mismo expresarle físicamente el ardor de mi reacción si algún día nos encontráramos. Creo intuir por qué detesta usted tanto mi cine, por qué le hace entrar en estado de trance. Debía de angustiarle mucho mi optimismo, mi creencia en ciertas virtudes humanas, mi constatación de ciertas amabilidades de la vida. Sin embargo, no crea que he vivido en un mundo rosa y fácil. Tal vez algunos caracteres soportan mejor que otros los malos golpes, aunque sean más de cuatrocientos... Quiero decirle únicamente que me complace saber que tenía usted algo que decir y que lo ha dicho. Y que no es ya para mí un adversario desconocido cuya agresividad no lo-*

*graba explicarme, sino un colega con el que tal vez pueda intercambiar un día puntos de vista -incluso opuestos- en el nombre de un medio de expresión que me es querido" (22).*

Christian-Jaque (1904-1994) ha pasado a la historia del cine francés como un director extraordinariamente prolífico, ecléctico en la elección de sus temas y generalmente hábil en la puesta en escena. El reverso de estos elogios vendría dado por las prisas con las que fueron rodadas muchas de sus películas y la imposibilidad de considerarle un autor en el sentido que esa palabra iba a tener en los años sesenta. Rodó para la Continental uno de sus primeros filmes, **L'Assassinat du Père Noël** (1941), adentrándose en el terreno policíaco y en absoluto pretendiendo intenciones propagandísticas pese al control alemán de la producción. Es más, otra de sus películas de esta etapa, **Sinfonía fantástica** (*La Symphonie fantastique*, 1942), fue acusada por el propio Goebbels de propaganda profrancesa: llamó a Greven a Berlín para explicarle que las películas de la Continental habían de ser ligeras, superficiales, divertidas, pero en ningún caso cultivadoras del nacionalismo francés. Lo que queda claro es que ni para Goebbels ni para Greven el objetivo era hacer propaganda nazi en Francia con los filmes de ficción de su productora.

Con **Boule de suif** (1945) alcanza Christian-Jaque una de las más altas cotas de calidad de toda su filmografía. Adaptar la obra de Maupassant le permitió hablar de la realidad inmediatamente anterior en Francia y denunciar cobardías, arribismos e hipocresías varias. Los héroes son una prostituta cuyo papel catapultó a la actriz Micheline Presle y un demócrata sarcástico, capaz de ver la mezquindad de quienes son considerados habitualmente buenos ciudadanos. Su siguiente trabajo fue **El espectro del pasado** (*Un revenant*, 1946), con el retorno a las pantallas de Louis Jouvet y diálogos de Henri Jeanson. También merece la pena destacar **El prisionero de Parma** (*La Chartreuse de Parme*, 1948), adaptación de la obra de Stendhal protagonizada por Gérard Philipe y María Casares (23). Se ha considerado esta como una de las películas que pudieran integrarse en lo que Truffaut llamó la *tradition de la qualité*: conformismo, academicismo, espíritu burgués. **Barbe-Bleue** (1951) es la primera gran producción en color del cine francés; lo mejor residía en los vivos e irónicos diálogos adaptados por Henri Jeanson y el propio Christian-Jaque y lo peor en que el cuento filmado no funcionaba bien ni como comedia, pese a la histriónica interpretación de Pierre Brasseur, ni como aventura, pese al ágil ritmo de sus secuencias. Christian-Jaque alcanzará su cumbre en el cine de aventuras con **Fanfan, el invencible** (*Fanfan la Tulipe*, 1952), donde un espléndido Gérard Philipe interpretaba a un aventurero libertino del siglo XVIII, valien-

te pero indisciplinado, que caerá finalmente bajo los encantos de Gina Lollobrigida, cuyo vertiginoso escote estaba llamado a triunfar.

Aunque la carrera de Christian-Jaque se prolongará hasta 1971 con **Las petroleras** (*Les Pétoleuses*), al impresionante ritmo de una película por año, el buen artesano que fue siempre nunca superó las cotas ya mencionadas.

Marcel Carné (1909-1996) es de los directores aquí estudiados el que realizará su última obra maestra justo al concluir la guerra. Después, completará una irregular carrera hasta 1976 donde películas sólo interesantes se alternan con otras perfectamente olvidables. Pero ya no hay apenas rastro de las maravillas que le habían hecho ocupar un lugar de honor entre los más grandes del realismo poético francés. La década dorada de Carné, entre 1937 y 1946, fue siempre un punto de referencia de su cine posterior. Las comparaciones con **Un drama singular** (*Drôle de drame*, 1937), **Hôtel du Nord** (1938), **Quai des brumes** (*Quai des brumes*, 1938), **Le Jour se lève** (1939) o **Les Enfants du paradis** (1945) eran inevitables y mortales para los nuevos y esforzados trabajos de Carné. Y es que el director parisino había indiscutiblemente alcanzado ya la gloria absoluta en el cine francés. Es imposible olvidar, entre otras cosas, la frase de Jean Gabin a Michèle Morgan en **Quai des brumes**: "*T'as des beaux yeux, tu sais?*".



Fanfan, el invencible



Todos los amantes del cine en Francia la recuerdan. En aquellos bellos ojos creía encontrar Gabin por un momento la necesaria esperanza para seguir viviendo. Sin embargo, en la neblina del puerto de Le Havre se esconde el trágico destino que llevará al descreído e irascible desertor a su cruel desenlace. Uno de los mejores ejemplos del mejor cine francés de los años treinta. Realismo, poesía, tragedia, fantasía social...

Los tiempos de la Ocupación no fueron fáciles para Carné. Recibió también la llamada de Greven para rodar con la Continental y acudió a la cita desconfiado. En sus memorias se esfuerza por demostrar que no tenía interés alguno en trabajar para la productora alemana y que se esforzó en imponer condiciones que disuadieran a Greven. Sin embargo, todas le fueron aceptadas y tuvo que firmar un contrato para rodar una superproducción en Francia de carácter, eso sí, no propagandístico. Sus peticiones continuaron siendo muy altas hasta que el hecho de solicitar a Jean Cocteau como diseñador de vestuario terminó por romper la baraja. Carné había logrado su objetivo y la ruptura del contrato le hizo paradójicamente sentirse exultante. Lo explicaba así:

*"Salvando las distancias, un prisionero de guerra que trabajara en una granja enemiga experimentaría*

*las mismas sensaciones. El granjero que le da trabajo es amable con él, lo trata como un obrero compatriota con el que se entiende bien; está correctamente alojado, bien alimentado y por consiguiente no tiene nada que reprochar a su jefe. No obstante algo no funciona. No hay nada que hacer. Es visceral: es el enemigo..."* (24).

Pasó algún tiempo hasta que se concretó el proyecto de **Les Visiteurs du soir** (1942) tras una visita a Jacques Prévert, el poeta al que Carné aparece habitualmente ligado en sus mejores películas. Ofrecieron trabajo de forma clandestina a dos judíos vetados por Vichy: Trauner para construir los decorados y Kosma para la música. La crítica sería años después generosa con la película.

En enero de 1943 se reúnen Marcel Carné, Jacques Prévert y el actor Jean-Louis Barrault. Este les da la idea de su siguiente trabajo al contarles una breve anécdota verdadera de la vida del mimo Jean-Gaspard Debureau. La obra maestra **Les Enfants du paradis** está en marcha. Una proeza llena de fantasía, vida, poesía, descarnado romanticismo... rodada en plena Segunda Guerra Mundial. La historia de cuatro hombres simples reaccionando ante el amor: un mimo (prodigioso Barrault), un actor, un hombre de mundo y un asesino, ante la mítica Garance,

interpretada por Arletty ("*c'est tellement simple l'amour*"). La crítica fue extraordinariamente elogiosa. Se dijo que era una película francesa que eclipsaba las mejores producciones americanas (Gautier), una obra maestra del tándem Carné-Prévert (Sadoul), un hallazgo plástico (Derain), uno de los clásicos de la pantalla (Charensol), un admirable trabajo de equipo (Rougeul), un homenaje del cine al teatro (Hilero)... Ciertamente **Les Enfants du paradis** es una película que enamora, los diálogos de Prévert alcanzan lo sublime en las secuencias entre Barrault y Arletty. Es el más brillante pistoletazo de salida del cine francés tras su paso por la guerra.

Obviamente, el listón está altísimo para Carné, que todavía rodará dos películas con Prévert como guionista. **Les Portes de la nuit** (1946) nos presentaba el París de febrero de 1945 "*con sus satisfacciones, sus grandes miserias, sus terribles secretos...*". Un tiempo gris en el que el cine francés preferirá no hurgar en el futuro, lo que añade interés a este trabajo, aún así muy inferior al anterior. Yves Montand y Natalie Nattier soportaron la presión de interpretar los papeles protagonistas inicialmente pensados para la pareja Jean Gabin-Marlene Dietrich. El resultado en su conjunto fue un "*semi-fracaso*" en palabras del propio Carné, lo que no quiere decir que careciera de múltiples aspectos atractivos entre los que el

más destacado sea tal vez el de tratar de abrir una vía al cine francés de crudo realismo de posguerra. Como ya se ha dicho, pocos fueron los ejemplos. La última colaboración de Carné y Prévert tendrá como novedad la incorporación al equipo del mismísimo Jean Gabin, lo que hará concebir esperanzas a muchos. Sin embargo, la recuperación de un trío similar trajo a la luz una adaptación de Simenon, **La Marie du port** (1950), que, si bien obtuvo un notable éxito de público, no puede figurar entre las más acertadas de su director. Lo más logrado eran sin duda los irónicos diálogos de Gabin.

Y a partir de aquí las ascuas, la cuesta abajo, con apenas destellos de lo que antaño parecía *chez Carné* más real, más bello, más inspirado. **Juliette ou la clé des songes** (1951) es uno de los ejemplos. *Cahiers du cinéma* hablaba de la falta de originalidad de su guión, la insigne debilidad de sus diálogos y la patética música de Kosma (25). Un Gérard Philipe algo perdido y una Suzanne Cloutier mecánica daban vida a personajes un tanto cursis en un conjunto pretencioso y decepcionante. De aquí al final de su carrera cabe señalar el éxito de público que obtuvo con **Les Tricheurs** (1958), que tuvo el acierto de trasladar sus habituales centros de interés por el de una juventud parisina de nuevas costumbres. El debate sobre si la película ofrecía un punto de vista



Les Portes de la nuit

reaccionario sobre los jóvenes estuvo en el aire. En todo caso, el rechazo general al "viejo" cineasta que era ya Carné para los nuevos cinéfilos fue casi unánime.

La realidad es que para buena parte de la crítica Carné pasa por ser un buen director cuando está acompañado por Prévert. Si no es el caso, sólo cabe esperar cierta corrección formal. Él, sin embargo, se defiende amargamente en sus memorias. Se preguntaba allí por qué se habla de Carné con o sin Prévert y por qué no de las películas de Prévert sin Carné. Le dolía especialmente la acusación de Truffaut de ser un buen director para "poner en imágenes las películas de Jacques" (26). Tal vez haya algo de razón por ambas partes. Si parece indiscutible que las mejores películas de Carné han tenido a Prévert como guionista, no es menos cierto que los guiones de Prévert han tenido a Carné como mejor director. Lejos de la gloria sin contestación, Marcel Carné es hoy por hoy un director sometido a cierta revisión entre los especialistas del cine francés.

#### Desde el exilio: Chenal, Clair, Duvivier, Ophüls y Renoir

Conocidos los cataclismos que se iban a producir en Europa a la altura de los años cuarenta no es de extrañar que la lista de artistas europeos emigrados a América sea larguísima. También el cine francés perdió momentáneamente a algunos de sus grandes nombres. Cinco van a ser aquí los directores cuya trayectoria será sucintamente repasada: Pierre Chenal, René Clair, Julien Duvivier, Max Ophüls y Jean Renoir.

Empezaremos por el menos conocido, Pierre Chenal (1904-1990). Uno de los más originales a la hora de escoger su destino de emigración: Argentina y Chile. Y uno de los que precisamente más atado quedó a las tierras trasatlánticas puesto que allí rodará la mayor parte de su filmografía. Al huir en 1940 ya había sido responsable de algunas obras mayores del conocido realismo poético francés y su nombre ha de ser citado como uno de los iniciadores del movimiento (27). Su película más importante de la época sería *Le Dernier tournant* (1939), una sobresaliente adaptación al contexto francés de la novela de James Cain *El cartero siempre llama dos veces*.

Pocas películas fue capaz de rodar en Francia tras su regreso en 1946. De este mismo año es *La feria de las quimeras* (*La Foire aux chimères*) y dos años posterior su único éxito en Francia tras la guerra, *Clochemerle*. Después regresa a Sudamérica, donde trabajará con asiduidad, para volver finalmente a su país y rodar *Rafles sur la ville* (1957) cuando ya la *Nouvelle Vague* hacía su aparición.

René Clair (1898-1981) sí ha sido considerado tradicionalmente un maestro del cine francés. Dos etapas podemos señalar en su vasta trayectoria cinematográfica en su país. La que tiene lugar antes de 1934 está marcada por su trabajo en los últimos años del cine mudo con obras maestras como *Entr'acte* (1924) y una cercanía al mundo de las vanguardias tan en boga en Europa en aquel contexto. En 1934 rodará *El último millonario* (*Le Dernier milliardaire*), plena de humor burlesco e inteligencia. Con la crisis económica de fondo, Clair filma estupendas secuencias como esa en la que, por la falta de dinero líquido, un cliente paga un café con una gallina y las vueltas le son entregadas en forma de pollitos. También se aprecian referencias soslayadas al ascenso de los fascismos y no parece alocado señalar que el conjunto recuerda por momentos a *Sopa de ganso* (*Duck Soup*; Leo McCarey, 1933). Pues bien, la película fue un fracaso y provocó la expatriación voluntaria de René Clair a Inglaterra y, durante la guerra, a los Estados Unidos hasta 1947.

La carrera de Clair en Hollywood está lejos de ser desdeñable y desde luego los americanos no quisieron que regresara a Francia. Él estaba determinado a hacerlo. Tal vez por nostalgia, tal vez porque el período de expatriación se había alargado mucho más de lo previsto. El estreno de sus películas americanas en Francia fue un tanto desordenado y las reacciones son significativas: se percibe amistad por el emigrado, pero también un cierto reproche por el largo abandono y por la certeza generalmente compartida de que Hollywood es una tierra de perdición para los cineastas europeos. Allí se pierde el alma. En todo caso, las críticas fueron generalmente positivas para películas como *Me casé con una bruja* (*I Married a Witch*, 1942) o *Sucedió mañana* (*It Happened Tomorrow*, 1944) (28). Aunque no cabe dudar de que Clair es efectivamente el cineasta francés más influenciado por la forma de hacer cine en los Estados Unidos, este no renuncia a sentirse no sólo un director francés sino además un alumno y continuador del "viejo cine francés". La prueba llegará con *El silencio es oro* (*Le Silence est d'or*, 1947), escrita en su despacho de Beverly Hills pero profundamente impregnada por París, Molière y la historia del cine francés. El éxito será notable y sorprendente. Para su siguiente proyecto, *La belleza del diablo* (*La Beauté du diable*, 1949), contará con dos generaciones de actores franceses representados por Gérard Philipe y Michel Simon pero no escapará a cierta crítica que le acusa de academicismo. *Bellas de noche* (*Les Belles de nuit*, 1952) proponía una aventura con Gérard Philipe a la cabeza. Una historia simple entre el sueño y la realidad que ofreció a Clair la oportunidad de lucir cierto virtuosismo técnico y poco más. Con *Las maniobras del amor* (*Les Grandes manoeuvres*, 1955) se produjo incluso cier-



ta división en *Cahiers du cinéma*, donde no se ponían de acuerdo sobre la calidad de la película. Gérard Philipe es de nuevo un joven militar que apuesta con sus compañeros a que es capaz de seducir a una dama al azar antes de partir de maniobras. A partir de este peligroso juego de amor, Clair construye con su habitual pulso narrativo una historia a la que atraviesan otras paralelas. Se mueve entre la farsa y la comedia sentimental, pero prefiere finalmente no caminar por el sendero de la tragedia, lo que parecería lógico en una historia como esta y con una actriz como Michèle Morgan (29). Terminaremos el repaso a Clair entre 1947 y 1958 con **Puerta de las Lilas** (*Porte des Lilas*, 1957), adaptando una novela de René Fallet. Será considerada por Bazin como la película de Clair que va más lejos, en la que más fácilmente se deja sentir la voz lúcida del autor.

Clair ha sido el director francés más apreciado internacionalmente durante mucho tiempo. Dejando de lado aquellas consideraciones que le tenían por el "Chaplin francés", lo cierto es que supo conjugar inteligencia y popularidad como pocos, además de

ayudar a introducir en el cine el concepto de estilo personal.

Julien Duvivier (1896-1967) es el inolvidable responsable de **Pépé le Moko** (*Pépé le Moko*, 1936). También de **La Belle équipe** (1936) y de **La bandera** (1935). Pero sobre todo de **Pépé le Moko**: una joya. Jean Gabin en uno de sus mejores papeles, Henri Jeanson inspirado como nunca en sus diálogos y el propio Duvivier adaptando la novela de Henri La Barthe. La policía busca a Pépé le Moko, duro mafioso que se mueve en la *casbah* de Argel como pez en el agua. En esa suerte de colmena ambientada a la perfección, los personajes se encuentran y se comunican siempre protegiéndose de la policía. Sin embargo, va a hacer irrupción en este universo cerrado pero seguro una bella parisina que trastocará el orden de todo. El amor que surge entre los dos va a hacer a Pépé asumir riesgos hasta ahora desconocidos. Y en el momento último, cuando ella se apresta a tomar el barco en el puerto rumbo a París creyéndole muerto, él sale de su colmena para observar, mientras se desangra, cómo se le escapa la vida, la



libertad. Pese a esta y otras grandes películas, Duvivier suele ser considerado únicamente como un gran técnico, un buen artesano pero rara vez un gran autor cinematográfico.

Fue junto a Renoir el cineasta que mejor supo reflejar los tiempos del Frente Popular, sus ilusiones y sus esperanzas rotas. Más tarde, con el avance alemán sobre Francia, Duvivier parte hacia Nueva York, donde llega junto a su familia en julio de 1940. A su regreso a Francia en 1946, rueda **Panique**, una de las pocas películas francesas de posguerra que pueden inscribirse en lo que hemos llamado realismo crudo (era el caso de **Les Portes de la nuit**, de Marcel Carné). Pero la *rentrée* no siempre es fácil para los cineastas que llevan fuera muchos años y Duvivier rodará en Londres su próximo proyecto: **Ana Karenina** (*Anna Karenina*, 1947). Pues bien, ni la producción fiable de Korda, ni la profesionalidad de Vivien Leigh, ni la corrección formal del propio Duvivier logran hacer de esta película un clásico inolvidable. Las dificultades encontradas en el

rodaje podrían haber propiciado la fría sensación que deja el conjunto. **Au royaume des cieux** (1949) sube ligeramente el nivel en una historia interesante desarrollada en un internado de señoritas, donde a la crueldad de su directora se va a oponer el amor de los dos protagonistas (Suzanne Cloutier y Serge Reggiani), que arrastrará a las demás jóvenes. La crítica fue severa: mediocre para Sadoul y perfectamente artificial para Jeander.

Del resto de su carrera destacaremos tres películas más: **Don Camilo** (*Le Petit monde de don Camillo*, 1951), **Voici le temps des assassins** (1956) y **El puchero hierve** (*Pot-Bouille*, 1957). La primera es de obligada referencia por su enorme popularidad. Una coproducción franco-italiana cuyo éxito iba a generar muchas más secuelas de las deseables. Protagonizada por Fernandel, en el papel de un cura que dialoga con Dios, y Gino Cervi, el alcalde comunista del pueblo, su amistad-enemistad está en la base de la novela de Giovanni Guareschi que lleva a la pantalla Duvivier. Aunque todo parece subordinado a la

comicidad de Fernandel (Don Camilo), la película destila cierta idea interclasista que busca evitar el conflicto violento en un pueblo de la Italia de posguerra. Hubo quien tachó la película de anticomunista y quien creyó que, por el contrario, el cura mamorrero que es Don Camilo no daba buena imagen de la Iglesia católica (30).

Más afortunada fue **Voici le temps des assassins**, tal vez porque volvía a la negrura del realismo de los años treinta, tal vez porque la interpretación de Gabin tenía algo de desmitificadora. El propio Truffaut creyó ver en ella la mejor película de su director: un cineasta seguro de sí mismo y dominador absoluto de su oficio (31). Algo menos negra y fácil es **El puchero hierve**, una adaptación de Zola que cosechó un éxito de público no despreciable y que no desagradó a la crítica.

Julien Duvivier es efectivamente uno de esos cineastas víctimas de las estrecheces en que cayeron a menudo los jóvenes de *Cahiers du cinéma* (32). Aunque es cierto que sus obras más importantes fueron rodadas antes de la Segunda Guerra Mundial,

nunca ha dejado de ser un director de actores más que competente y un notable narrador de historias. Duvivier, el pesimista, bien merece una revisión.

Llegado este punto, nos quedamos con los dos directores que fueron entronizados como "autores" por la *Nouvelle Vague*: Max Ophüls y Jean Renoir. Se ha escrito tanto y tan bien sobre ellos que aquí sólo cabe esbozar brevemente su trayectoria en el período estudiado.

Decía Max Ophüls (1902-1957) que él había nacido en Sarrebrück, una ciudad que a lo largo de la historia ha tenido el privilegio de cambiar varias veces de nacionalidad, lo que sin duda había forjado su personalidad (33). Se instalará en Francia al llegar en 1933 los nazis al poder en Alemania. De nuevo en 1940 hubo de huir del fascismo y llegó a los Estados Unidos, donde permanecerá hasta 1950. Estamos por tanto ante un director de cultura alemana, de nacionalidad francesa, capaz igualmente de rodar en Hollywood: un auténtico híbrido. Tanto su etapa alemana como su etapa americana han dado excelentes resultados, pero tal vez su tetralogía francesa ha

El puchero hierve







86

NOSFERATU 48-49

quedado como su gran aportación. **La Ronde** (1950) nos cuenta con maestría los vaivenes del amor a través de una serie de personajes poéticos. En ella, la sabiduría baña cada fotograma. **Le Plaisir** (1952), dividida en tres partes, se ha convertido en una de las más acertadas adaptaciones de Maupassant al cine. **Madame de...** (*Madame de...*, 1953) nos mostraba el increíble viaje de unos diamantes, la ronda que les lleva de mano en mano por culpa del amor. Y finalmente **Lola Montes** (*Lola Montès*, 1955), la menos apreciada por el público en su momento, tal vez la

más admirada hoy en día. Ophüls sabía que se tomaría la revancha en cineclubes veinte años más tarde, que la historia de esa mujer que lo fue todo y que hoy es apenas un mono de feria habría de convencer. Una Norma Desmond del amor pero con la más amarga resignación que quepa imaginar... Un director sutil, enamorado de sus personajes femeninos y del movimiento continuo. La filmografía de Max Ophüls es también eso: movimiento elegante ajeno a las modas.



Le Plaisir

Jean Renoir (1894-1979) aparece aquí al final pese a ser probablemente el más importante de todos. Desde luego, el más prestigioso, el que más obras maestras ha conseguido forjar en la historia del cine francés. Y también el Autor con mayúsculas. Así lo vio la joven crítica francesa de los años cincuenta, los jóvenes cahieristas que iban a enseñarnos a todos a ver cine. El odio por la *qualité* de Autant-Lara se transformaba en amor por el estilo personal y progresivamente afianzado de Renoir. Se inicia este en la etapa muda y vive con intensidad en su cine la convulsa etapa de los años treinta. La Ocupación alemana le obliga a trabajar en los Estados Unidos y a su vuelta a Francia, tras su paso por la India para rodar **El río** (*The River*, 1950), con apenas cuatro películas para el período que aquí interesa, va a servir de faro a toda una generación de jóvenes cineastas (34). François Truffaut lo decía sin tapujos en el prefacio a la autobiografía de Renoir: "*Jean Renoir*

es el cineasta más grande del mundo". Aunque no todas sus películas eran obras maestras sí que en toda su filmografía hay cierta infalibilidad. Las películas de Renoir están permanentemente abiertas, voluntariamente inacabadas (35). Huyen absolutamente de la trascendencia y buscan la sencillez a toda costa, a menudo a través de cierta ligereza formal. **La carroza de oro** (*La Carrosse d'or*, 1952) supuso su regreso definitivo a Europa: es un viaje apasionante del teatro al cine y del cine al teatro con Anna Magnani como epicentro del amor de tres hombres. No lejos de esta misma temática, su vuelta oficial a Francia se produce con **French Cancan** (*French Cancan*, 1955), quince años después, y es probablemente el mejor trabajo de su última etapa. Se trata de una comedia musical en la que Jean Gabin interpreta el papel de un empresario de variedades empeñado en montar un cabaret, el Moulin Rouge. A partir de aquí desarrolla varias tramas vodevilesca que van a terminar en una fiesta, la del *French Cancan*, llena de alegría y luz, una plena celebración de la vida. **Elena y los hombres** (*Elena et les hommes*, 1956) vendrá a cerrar la trilogía de películas con personajes inverosímiles pero reales, tal y como reivindicaba Renoir, pues nada hay más inverosímil que la realidad. Aquí es Ingrid Bergman la que enamora sucesivamente a un adinerado zapatero, a un general y a un perezoso vocacional que acabará conquistándola. Intrigas políticas y enredos amorosos finalizan con una frase que parece toda una declaración de Renoir hacia su país: "*La dictadura tiene pocas posibilidades en un país donde las cosas del amor tienen tanta importancia*".

Como ha dicho Fernando Trueba, Renoir tiene una doble identidad: es el clásico más imperecedero al mismo tiempo que un eterno *amateur* del cine. Por una parte, lo ha inventado todo y lo ha hecho todo antes y mejor, y por otra no ha dejado nunca de ser un amante del cine. No permitió que el hecho de ejercer la profesión le convirtiera en "un profesional" (36).

En definitiva, se ha repasado aquí la última etapa de la carrera de once directores de cine franceses que habían nacido en los umbrales del siglo XX. Se formaron con el cine mudo y su carrera sufrió un inevitable punto de inflexión con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Es más, podemos considerar este momento como una suerte de ecuador de sus trayectorias en la mayor parte de los casos. Quienes permanecieron en la Francia ocupada o colaboracionista apenas encontraron problemas para reanudar su trabajo tras la Liberación. Con mayor o menor inspiración, eso sí: Carné y Gance nunca superaron sus trabajos anteriores, mientras que Christian-Jaque o Le Chanois conocieron tras la guerra sus éxitos más populares. Entre quienes partieron al exilio, la reintegración al cine francés fue a menudo compli-

cada (Chenal, Duvivier) o muy tardía (Ophüls en 1950 y Renoir en 1955).

Algo que tiene en común esta heterogénea generación de cineastas es que fue sometida a un severo juicio por la generación que le iba a suceder. Y ello no formó parte de un fenómeno estrictamente nacional, sino que ha de añadirse al conjunto de nuevos



Elena y los hombres

puntos de vista sobre el arte cinematográfico implantados por la *Nouvelle Vague*. Desde *Cahiers du cinéma* se transmitió una nueva forma de ver cine que, aunque no estuvo exenta de excesos y contradicciones, sirvió para destapar artificios y desenmascarar no pocos planteamientos acomodaticios. Esta labor de demolición afectó al cine de algunos de ellos, que reaccionaron airados (Carné o Le Chanois), pero también elevó a los altares a otros que se convirtieron en maestros y padrinos (Ophüls y Renoir).

## NOTAS

1. J. P. Bertin-Maghit, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, Mesnil-sur-l'Estrée, Perrin, 2002, pág. 219.
2. *L'Humanité*, 24 de enero de 1945 (citado en J. P. Bertin-Maghit, *Op. cit.*, pág. 230).
3. Ambas citas aparecen en J. P. Bertin-Maghit, *Op. cit.*, págs. 233-234. La traducción es mía; en adelante, todas las citas que provienen de referencias bibliográficas en francés lo serán también.
4. Citado en Alain Keit, *Le Cinéma de Sacha Guitry. Vérité, représentations, simulacres*, Liège, Éditions du Cefal, 1999, pág. 9.
5. Es el caso de André Bazin en *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Éditions de l'Étoile, 1983, pág. 137.
6. Citado en A. Keit, *Op. cit.*, pág. 47.
7. *Cahiers du cinéma* n° 8, enero de 1952, pág. 70.
8. La cifra de espectadores está tomada de P. Billard, *L'Âge classique du cinéma français*, Flammarion, 1995, pág. 654. Respecto al estado de la economía del cine francés de los años cuarenta y cincuenta, véase L. Creton, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement 1940-1959*, París, CNRS Éditions, 2004.
9. *Cahiers du cinéma* n° 46, abril de 1955, pág. 60.
10. André Bazin, *Op. cit.*, pág. 145.
11. Jean-Pierre Jeancolas, "El cine francés: de la transición al sonoro a la liberación, 1929-1944", en J. E. Monterde y C. Torreiro (coord.), *Historia general del cine. Volumen VII. Europa y Asia (1929-1945)*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 102.
12. Lo hace André Bazin en *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Tomo 2, 1948-1952 y también P. Billard, *Op. cit.*, pág. 479.
13. Pierre Billard cree que el motivo de la interrupción del rodaje se debió a la ruptura entre Pagnol y Josette Day, la protagonista (véase P. Billard, *Op. cit.*, pág. 583), mientras que Claude Beylie prefiere atribuirla a la negativa del director a aceptar las exigencias de las autoridades de Ocupación (véase C. Beylie, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, París, Atlas/Lherminier, 1986, pág. 152). Lo que sí parece claro es que la película no sólo no fue acabada sino que fue destruida.
14. P. Billard, *Op. cit.*, pág. 583.
15. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Tomo 2, 1948-1952.
16. Citado en C. Ford, *Dictionnaire de cinéastes contemporaines*, París, Marabout, 1974, pág. 160.
17. Su verdadero nombre era Jean-Paul Dreyfus y con la ola de antisemitismo reinante durante la Ocupación tuvo que hacer uso de la ascendencia irlandesa de su madre para escapar de las persecuciones.
18. Tres parecen ser las películas sobre la guerra en España en donde intervino Dreyfus: **Espagne 39**, **Au secours du peuple catholique basque** y **ABC de la liberté**.
19. Esta es la explicación que el propio Le Chanois da en J. P. Le Chanois, *Les Temps des cerises. Entretiens avec Philippe Esnault*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1996, pág. 135.
20. Pierre Billard la califica de execrable, fea y fría: el cineasta del populismo fracasando en la adaptación de la novela populista por excelencia y además con el actor que había encarnado al héroe popular en los últimos veinte años (véase P. Billard, *Op. cit.*, pág. 492). En todo caso, pasa por ser uno de los más grandes éxitos de la historia del cine francés con casi diez millones de entradas.
21. J. P. Le Chanois, *Op. cit.*, pág. 17.
22. *Ibidem*, pág. 22.
23. Gérard Philipe (1922-1959) fue un importante actor del cine francés en el periodo estudiado; su muerte prematura cortó una carrera que ya había dado buenos frutos como se verá. María Casares (1922-1996) era la hija de Casares Quiroga, jefe del gobierno de la II República española el 18 de julio de 1936, día de la sublevación militar fascista; hizo carrera en el cine francés rodando a las órdenes de Carné, Bresson o Cocteau.
24. En sus memorias Carné tilda a Greven de falso y autoritario y relata los hechos mostrándose como un director nada sumiso a las directrices alemanas. Véase M. Carné, *La Vie à belles dents*, París, Éditions Jean-Pierre Ollivier, 1975, págs. 159-250.
25. *Cahiers du cinéma* n° 3, junio de 1951.
26. M. Carné, *Op. cit.*, pág. 478.
27. C. Beylie (dir.), *Une histoire du cinéma français*, Bolonia, Larousse, 2000, pág. 221.
28. P. Billard, *Le Mystère René Clair*, Plon, 1998, pág. 279.
29. A. Bazin, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Éditions de l'Étoile, 1983, págs. 89-92.
30. E. Bonnefille, *Julien Duvivier. Le mal aimant du cinéma français*, París, L'Harmattan, 2002, págs. 89-98.
31. François Truffaut, *Arts*, 18/04/1956.
32. J. Angulo, "Antes de la revolución", en C. F. Heredero y J. E. Monterde (eds), *En torno a la Nouvelle Vague*, Valencia, IVAC, 2002, pág. 75.
33. M. Ophüls, *Souvenirs*, París, Cahiers du cinéma, 2002, pág. 19.
34. Para seguir con sus propias palabras toda una vida de cine, véase J. Renoir, *Mi vida y mi cine*, Madrid, Akal, 1993. Es muy útil la excelente monografía del profesor Ángel Quintana, *Jean Renoir*, Madrid, Cátedra, 1998, y también el especial de *Nosferatu* n° 17-18, marzo de 1995.
35. J. Renoir, *Op. cit.*, pág. 7.
36. Trueba, F., *Diccionario de cine*, Plot, Madrid, 2004, pág. 227.