

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Un cine de evasión para un país prisionero de su pasado

Autor/es:

Martínez-Vasseur, Pilar

Citar como:

Martínez-Vasseur, P. (2005). Un cine de evasión para un país prisionero de su pasado. *Nosferatu. Revista de cine*. (48):4-13.

Documento descargado de:

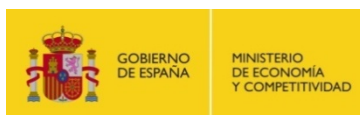
<http://hdl.handle.net/10251/41396>

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

Un cine de evasión para un país prisionero de su pasado

Pilar Martínez-Vasseur

Vichyko Gobernuak nazien okupazio-indarrarekin izandako kolaborazioak Frantziako IV. Errepublikaren legitimitatea eragotzi zuen. Erresistentzia izan zen orduan baliatutako gaia garai hartako historia azaltzeko, deskolonizazioaren arazoak piltzen hasiak ziren bitartean. Horrek bere ondorioak izan zituen herrialdearen irudian eta bere zinean.



Fanfan, el invencible

*"Entre les rangées d'arbres de l'avenue des Gobelins
Une statue de marbre me conduit par la main
Aujourd'hui, c'est dimanche, les cinémas sont
pleins".*

Jacques Prévert, *Dimanche*

*"Entre las filas de árboles de la avenida
de los Gobelins
Una estatua de mármol me lleva de la mano
Hoy es domingo, los cines están llenos".*

Jacques Prévert, *Domingo*

Muchos de los trabajos publicados en Francia en estos últimos años se han focalizado en el cine moderno y la *Nouvelle Vague*, considerados como una nueva fase fundadora del cine francés. Estos trabajos han llevado a buena parte de los investigadores a estudiar el período precedente. Abordan los años 1946-1959 como los historiadores de la Revolución francesa estudian el reinado de Luis XIV, el de Luis XV y el Siglo de las Luces: para descubrir cómo y por qué el Antiguo Régimen sucumbió. Iluminan el pasado a partir de su pleno conocimiento del futuro, buscando en aquel de forma preferente los índices de la enfermedad contraída y los signos de la revolución venidera. Su historia será esencialmente la crónica de una muerte anunciada. Aunque no ignoremos cómo esta historia terminó, no queremos escribirla a través de las sombras que proyecta, sino más bien a través de los traumatismos de los que este cine es heredero y de los cambios que le afectaron en su trayectoria.

Entre 1940 y 1945, una de las páginas más negras de la historia de Francia alumbró, para algunos historiadores (Rioux, Billard, Sirinelli), una Edad de Oro en el cine francés en circunstancias excepcionales de aislamiento, depuración y censura. Tras la Liberación el cine comparte con la población el aprendizaje de la libertad, la apertura de los mercados, los progresos técnicos, las mutaciones estéticas, las nuevas sensibilidades... La puesta en marcha del país y de la producción cinematográfica se acompañaron de mutaciones capitales que se pueden resumir en tres grandes apartados enmarcados a su vez por dos fechas emblemáticas: junio de 1944, los ejércitos aliados desembarcan en Normandía; junio de 1958, el general De Gaulle vuelve "para salvar el país" a instancias del Presidente de la República René Coty. Tres grandes etapas surcan la historia de este nuevo régimen:

-El nacimiento y muerte de una República: su constante inestabilidad dará paso en el otoño de 1958 a la V República. Los franceses, después de haberse unido en torno a De Gaulle, el héroe de la Liberación, se dividen ante su vuelta como jefe de Estado.

-La pérdida del Imperio: dos guerras (la de Indochina y la de Argelia), una serie de acontecimientos de mayor o menor gravedad (Madagascar, Marruecos, Túnez, África Central) marcan el final del Imperio francés. Es un choque para los franceses de ultramar y para el ejército y un tema de división para los franceses del interior, enfrentados entre la necesidad y los métodos empleados en este proceso de descolonización.

-La guerra fría: apenas "la guerra caliente" se termina, comienza un violento conflicto ideológico, políti-

co, económico y cultural entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. Conflicto, para los unos, entre el mundo occidental y el mundo comunista, entre el campo imperialista y el campo de la paz, para los otros. Los Estados deberán elegir entre ambos y esta elección será una nueva fuente de conflictos en la opinión francesa.

No se trata, en el marco de este breve capítulo, de abordar los diferentes acontecimientos de la Historia de Francia salvo en el caso en que estos afecten o se vean reflejados en el cine. Hay sin embargo que retener estos temas de tensión, estos conflictos nacionales e internacionales que marcan el período que abordamos. Han influido en la vida, la sensibilidad, la ideología del mundo del cine, como en la de los franceses, en general. Han frenado, desviado, exacerbado tendencias y experiencias de un colectivo mal preparado para los nuevos retos que el nuevo régimen le reserva.

Cine liberado, cine depurado, cine "a puerta cerrada" (*huit-clos*)

La Cuarta República presentada habitualmente como "*este putrefacto cadáver en el armario de la vida francesa*" (Jacques Julliard) es proclamada en 1946 tras cuatro años de guerra civil, de Ocupación, de complicidades siniestras con el régimen nazi, de depuración. Este régimen será asociado en la historiografía francesa a la inestabilidad ministerial, a la incapacidad de los gobiernos para resolver los problemas financieros y coloniales, a la persistencia de las crisis institucionales y políticas. Sin embargo, cuando los mecanismos de la memoria colectiva se ponen en funcionamiento lo que aflora es sobre todo el sombrío episodio de la Colaboración y la guerra de Argelia, dos episodios sobre los que las historias oficiales, los medios de comunicación, la cultura en general y el cine en particular, la socialización familiar silencian todavía una parte de las referencias, falsean las reconstrucciones, mitifican la realidad de ciertos eventos.

El ocho de mayo de 1945 toda Francia es Liberada, pero más importante que esa "liberación" es, y sobre todo para el futuro será, que el país accede al rango de vencedor de la Segunda Guerra Mundial al mismo nivel que las grandes potencias: los Estados Unidos, Inglaterra o la Unión Soviética. *La Grandeur* empieza a aparecer como elemento vertebrador de la futura nación francesa.

La duración de esta guerra y las condiciones de la Liberación llevarán a confundir Liberación y victoria. Todo el período de reconstrucción nacional reposará en un enorme malentendido entre la sanción contra los culpables de Colaboración con el enemigo alemán



y la indulgencia culpable, cuando, como lo ha afirmado en numerosas ocasiones Jorge Semprún, se trataba primero de "definir el crimen" y después de "castigar a los culpables". No se plantean pues en su momento las cuestiones fundamentales: ¿Qué es un Colaborador y cuáles son los lazos que unen Colaboración y Revolución nacional?

Se intenta convencer a los franceses, en estos años de la posguerra, de que toda legitimidad proviene de la Resistencia, cuya trayectoria constituye la base del nuevo régimen, ahorrándoles así bucear en la realidad política y social de esos años oscuros, transformando el crimen en delito y el error político en simple traición. Los dirigentes de la Cuarta República prefieren la eficacia del orden a la inestabilidad que podría suscitar una reflexión colectiva. ¿Cómo juzgar al miliciano aislado sin juzgar el régimen de Pétain? ¿Al periodista de Radio-París o al director de cine sin poner en tela de juicio las causas de la información o de las imágenes difundidas? ¿Cómo depurar sin entablar el examen crítico de los fundamentos económicos, sociales, culturales y políticos del sistema que había hecho proliferar la traición?

No se impone en ningún momento una justicia que considerara Vichy y la Colaboración como hechos sociales, que admitiera que la Resistencia era minori-

taria y se interrogara a su vez por las causas que habían conducido a esta situación. Los franceses preferirán reconocerse sin entusiasmo en una República que no será ni una ni indivisible, como ellos mismos. Jean-Marie Domenach resume así el sentir de sus compatriotas: "*Era como si en aquellos momentos tuviéramos miedo de la inmensidad misma del crimen*" (1). La mayoría del país continúa defendiendo con aplicación y desenfado un pasado de Resistente aunque se trate de antiguos partidarios del Mariscal (2), de la misma manera que a nivel cinematográfico todos los espectadores, después de haber vibrado de heroísmo con uno de los filmes más hermosos y emblemáticos sobre la Resistencia, *La Bataille du rail* (R. Clément), en 1945, se reconocieron a renglón seguido en la comedia, interpretada por Noël Noël, *Le Père tranquille* (R. Clément, 1946).

Durante mucho tiempo, hasta bien entrados los años setenta, el problema del poder en Francia después de la Liberación se reduce a la oposición entre De Gaulle y los comunistas. Frente al Partido Comunista podemos afirmar hoy que De Gaulle gana la batalla de la legitimidad. En cierta manera la gana en el plano simbólico. La política conmemorativa que De Gaulle consigue imponer se define como "*heroica, emblemática y elitista y tiene como objeto unir nación y Resistencia*" (3) y esta política dejará huellas

indudables en la producción cinematográfica. Si el cine fue en algunos países europeos lugar de encuentro con la Historia, no es el caso del cine francés de la posguerra, en el cual tanto en los documentales como en la ficción se propone de forma recurrente la imagen de una Francia exaltada por los valores patrióticos y unida en la heroica Resistencia a la Ocupación. Citaremos entre los documentales (todos ellos realizados entre 1944 y 1946): **La Cámara sous la botte** (sobre la liberación de París y la vida durante la Ocupación), **Oflag XVII** (reconstrucción de algunos momentos de la vida en los campos de concentración), **Le Retour** (la vuelta de antiguos prisioneros y deportados), **Le 6 juin à l'aube** (la liberación de Normandía) y el documental de Jean-Paul Le Chanois **Au coeur de l'orage** (1948) sobre los maquis de Vercors.

Con respecto a las ficciones, salvo Marcel Carné, **Les Portes de la nuit** (1946), film sobre el París de febrero de 1945, ciudad que encierra todas las miserias y los secretos del final de la guerra, Julien Duvivier, **Panique** (1946), una de las pocas películas realistas sobre la posguerra, y René Clément, que rueda seis filmes dedicados a la guerra y a la Resistencia, entre los más emblemáticos **Les Maudits** (1947), **Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*; 1952), **El día y la hora** (*Le Jour et l'heure*, 1962) y **¿Arde París?** (*Paris brûle-t-il?*, 1966), el tema de la gue-

rra, de la Ocupación y de la Resistencia seguirá obsesionando a los cineastas durante décadas, pero lo que resulta más notable es que haya que esperar hasta 1956 con **La travesía de París** (*La Traversée de Paris*), de Claude Autant-Lara, y 1969 con **Le Chagrin et la pitié**, de Marcel Ophüls, para que el cine empiece a enfrentarse a las contradicciones y silencios de la época. Estas contradicciones irán más allá de la simple relectura del pasado y cristalizarán no sólo en antagonismos de nuevo cuño entre Resistentes y Colaboradores, comunistas y gaullistas, sino también en antagonismos tradicionales de carácter social (patrono-obrero) o de tipo corporativista (distribuidores-productores). Estas divergencias de opinión, de sensibilidad, de estatuto van a minar el trabajo de los organismos que tomarán a su cargo la reorganización del cine.

Nuevos retos para un sector en construcción

El cine francés tras cuatro años de paréntesis debe reforzar su organización, su funcionamiento, su dinámica creativa y comercial para sobrevivir e intentar mantener su independencia y capacidad de producción frente a las leyes del mercado y de la competencia mundial.

Entre 1944 y 1946 fueron nacionalizadas Renault, *La Banque de France*, el gas, la electricidad, las princi-



Juegos prohibidos

pales compañías de seguros, Air France, las minas de carbón, etc. En este contexto la creación del CNC (Centro Nacional de Cinematografía), que no va seguida de ninguna nacionalización como reclaman algunos, aparece como una medida excesivamente prudente, pero sus diferentes gestores se encargarán de transformarlo en un organismo sólido y particularmente eficaz.

Si en 1946 el CNC se encuentra bajo la tutela del Ministerio de Información (el cine hasta entonces era considerado como instrumento de propaganda y correa de transmisión de la moral burguesa y de las buenas costumbres), en 1947 pasa a depender del Ministerio de Industria y Comercio. Este cambio representa un enorme progreso para el sector pues se convierte en tanto que industria en objeto de una atención particular. El texto fundamental en torno al cual se organiza la reglamentación del cine data de esa época y conserva su título original "Código de la industria cinematográfica". En 1959 el cine pasa a depender del Ministerio de Cultura, creado por André Malraux. Será una decisión política emblemática, que se adelanta a la realidad del sector en aquellos años. La evolución del cine francés no tardará en dar razón a este cambio de tutor.

La pista fundamental a explorar dentro de esta ley es la de los sistemas de ayuda que van a ser creados. El 23 de septiembre 1948 se publica la "Ley de ayuda temporal a la industria cinematográfica". Es una fecha histórica para el cine francés pues en torno a esta ley (y a las que la sustituirán) se forjarán dos armas fundamentales de su vitalidad posterior: nuevos recursos para el sector y una obligación de concertación, factores ambos que contribuirán a sellar la unidad profesional. Esta ley será sustituida en 1955 por un "fondo de desarrollo de la industria cinematográfica" que deja de ser temporal pero define una misión particular (el desarrollo), mientras que a partir de 1959 la "Cuenta de apoyo financiero" expresa ya en su denominación la naturaleza de la función que le es asignada. Son los primeros pasos de una verdadera "política a favor del cine".

Durante este período se crea también Unifrance Film, asociación de productores y exportadores que velan por la promoción del cine francés en el extranjero.

Las demás medidas importantes de estos años convulsos se tomarán en relación con la evolución del mercado, las necesidades de los cineastas o los nuevos hábitos del público. Así, por razones artísticas (influencia del neorrealismo italiano) y económicas, se empieza a rodar en exteriores, abandonando cada vez más los estudios de rodaje. En el verano de 1958, en vísperas de la llegada de la *Nouvelle Vague*,

de los dieciocho filmes rodados ese año, doce lo son en decorados naturales.

Desde el punto de vista estructural se produce también una auténtica revolución como consecuencia de los numerosos debates que tuvieron lugar en estos años cincuenta: la de los derechos de autor en materia de cine. La ley sobre la propiedad literaria y artística del once de mayo de 1957 incluye el film entre las "*oeuvres de l'esprit*". Serán reconocidos como autores las personas que participan en la creación intelectual: el realizador, el compositor de la música y los autores del guión. Esta medida supondrá el encumbramiento del director en la jerarquía cinematográfica y la aparición del cine de autor.

Y sin embargo los cincuenta tienen mala prensa. Una gran parte de la crítica y de la historiografía francesa han tenido a gala despreciarlos, ningunearlos, relegarlos al baúl de los recuerdos, cometiendo así errores de interpretación y contrasentidos sin cuento. Definir estos años cincuenta como marcados por "*el inmovilismo, el repliegue timorato, la esclerosis, el envejecimiento de una industria encorsetada y conservadora*" (4) es cuando menos un error de apreciación.

Teniendo en cuenta que este período había heredado un parque cinematográfico casi destruido o dañado, un parque de explotación vetusto, estudios deteriorados, un material obsoleto, un contexto económico de crisis y una profesión profundamente dividida por los dos grandes conflictos, "la guerra caliente" (Ocupación-Liberación) y la guerra fría (comunismo-liberalismo); en estas condiciones, como acabamos de ver, el cine francés sobrevivió, aseguró su funcionamiento y el desarrollo del aparato de producción, inventó y organizó las estructuras legislativas reglamentarias que permitieron el desarrollo de una política cinematográfica, de una importante producción (130 películas anuales), llenó las salas y se batieron récords de entradas (380 millones de espectadores anuales) y sobre todo se sacó al cine de una concepción artesanal para colocarlo en las vías de la modernidad.

Hemos enumerado hasta aquí una serie de logros de estos cincuenta. Falta en esta breve lista uno singular: el nacimiento de la cultura cinematográfica con un importante desarrollo del movimiento de cineclubes de empresas, escuelas y asociaciones apoyado por el CNC. La edición también de publicaciones prestigiosas como *L'Écran française*, *La Revue du cinéma* (seguida por *Cahiers du cinéma*), *Positif*, además de otras propiciadas por los cineclubes, donde escriben autores reconocidos, como Roger Leenhardt, André Bazin, François Truffaut y Ado Kyrou.

El nacimiento de los *news-magazines* (*L'Express* en 1953) con sus páginas culturales en las cuales las

crónicas cinematográficas ocupan un lugar importante en el sector "noble" de la vida artística, en lugar de quedar relegado, como era el caso en épocas anteriores, a las páginas de ocio. La Cinemateca Francesa, fundada en 1936, propone una programación importante y atractiva a un público de cinéfilos que también frecuenta las salas de arte y ensayo. La supresión de las sesiones dobles da paso, apoyada desde el ministerio de Cultura, a la exhibición de cortometrajes, en los que se va fraguando un nuevo tipo de cine. En 1946 comienza el Festival de Cannes.

En 1959 y en 1968 se hablará quizás de forma abusiva de revolución cultural. A nuestro entender la verdadera revolución cultural, la de la percepción, la del papel del cine en la vida cultural, la del cine no sólo como arte sino como objeto de pasión, la que ha generado las mutaciones de las dos décadas siguientes, tiene lugar en años que algunos califican injustamente como las catacumbas del cine (5) y otros recientemente como de segunda Edad de Oro (6) del cine francés.

Es sin embargo todo este clima lo que constituye el caldo de cultivo sin el cual la renovación que la *Nouvelle Vague* lleva a cabo a finales de los cincuenta no hubiera sido posible.

Cultura de guerra fría y americanización

Los años 1944-1946 suscitaron entre la población francesa una real esperanza de cambio: una vida política saneada, una sociedad más justa, una mayor democracia y la construcción de una identidad propia lejos de toda dependencia o sumisión a cualquier país de su entorno.

En 1947 empieza la guerra fría entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, que, aunque no enfrente directamente a las dos superpotencias, se presenta como una guerra ideológica entre dos concepciones del mundo.

Francia se posiciona en este conflicto de forma ambivalente. Bajo tutela americana por razones, necesidades más bien, económicas, se sitúa además en el campo liberal o capitalista por razones ideológicas. Consecuencia de esta elección, pero también de las dificultades sociales, económicas y coloniales, la vida política interior se encauza a favor de los partidos conservadores, expulsando progresivamente del gobierno a los ministros comunistas (se tomaron decisiones similares en Italia, Bélgica, Luxemburgo).

Cabe preguntarse si la dependencia económica y estratégica que estas decisiones conllevan se traduce en una influencia a nivel de los comportamientos sociales y culturales. La americanización fue sin

duda mucho más profunda que los fenómenos de aculturación procedentes del Este de Europa. La influencia americana, perceptible antes de 1939, aumenta de forma más explícita en la posguerra puesto que los vectores de penetración fueron soportes culturales de masas como la publicidad, la prensa o el cine, todos ellos con efectos multiplicadores. El periodista, crítico y estudioso del cine francés de este período Pierre Billard con su sentido habitual de la provocación hacia sus compatriotas escribe: "*Los americanos están por todas partes. ¿No son ellos los liberadores? Por supuesto, pero también a primera vista, los invasores, de las pantallas francesas. El cine francés rechaza esta invasión y se une para organizar, por fin, la Resistencia, la lucha heroica del pueblo francés contra el cine americano*", y concluye Pierre Billard "*pues lo que el cine francés prefirió, en realidad, de la Ocupación fue el estar cortado de este 'Goloso enzima' (llamado) Hollywood*" (7).

Dejando de lado *boutades*, provocaciones y patriotismos interesados y evaluando los numerosos y contradictorios estudios publicados hasta la fecha conviene aportar aquí una serie de matizaciones al respecto. Si bien existe por parte de los profesionales del mundo del séptimo arte una gran desconfianza y temor hacia el cine americano, al mismo tiempo el público espera con avidez y curiosidad la llegada de un cine del que se vio privado durante la guerra.

Para intentar organizar la libertad de mercados y proteger el cine francés de una competencia cada vez más agresiva se firman el 26 de mayo de 1946 en Washington los acuerdos Blum-Byrnes. Estos acuerdos engloban aspectos tan importantes como la cuantía de la ayuda americana a cambio de un mayor liberalismo comercial, el abandono de ciertas reivindicaciones (sobre Alemania, por ejemplo) o la relegación de ciertas reformas (las nacionalizaciones). Es necesario recordar este contexto para entender el alcance de las medidas tomadas en el plano cinematográfico. Una cláusula de este acuerdo titulado *Arrangement (Moderstanding)* regula el contencioso cinematográfico entre los dos países. Esta cláusula establece un primer sistema de cuotas de pantalla (cuatro semanas por trimestre reservadas al cine francés y el resto dejado al libre albedrío de cada director de sala de cine), lo que supone de forma más general un 40-50% del mercado interior reservado a las películas americanas frente a un 25% a las francesas. Este régimen está "*destinado a facilitar mediante una protección temporal la reconstrucción de la industria francesa afectada por la desorganización debida a la ocupación de Francia por el enemigo*". Las protestas corporativistas y políticas alimentadas por la guerra fría que condenan "la porquería yanqui" (en palabras del crítico Georges Sadoul) no consiguen grandes resultados. El público se



sentirá atraído por diferentes géneros cinematográficos americanos no abordados, apenas, por el cine francés: películas de aventuras y de guerra -**De aquí a la eternidad** (*From Here to Eternity*; Fred Zinnemann, 1953)-, los *westerns* -del director John Ford y su actor fetiche John Wayne-, las comedias -**Ser o no ser** (*To Be or Not to Be*; E. Lubitsch, 1942)-, las películas policíacas y el cine negro, sin olvidar las comedias musicales.

La cinefilia que despunta ya en estos años y se expresa en *Cahiers du cinéma* o *Positif* tomará como referencias los filmes realizados en Estados Unidos (A. Hitchcock, H. Hawks, N. Ray, O. Welles); por su parte revistas de cine más populares (*Cinevie*, *Cinémonde*, *Ciné-Revue*) cubren sus portadas con los rostros de *vedettes* americanas y sus páginas con intrigas sobre la vida privada de estos iconos (Lauren Bacall, Cary Grant, Ava Gardner); incluso los obreros comunistas homenajean a Stalin, pero también a Humphrey Bogart (8).

Conviene sin embargo relativizar la llamada, por algunos, invasión del cine americano durante la Cuarta República. El debate en torno al lugar ocupado por este cine en Francia se sitúa más bien en los planos político e ideológico que económico y técnico. Las películas americanas, salvo honrosas excepciones,

son de mala calidad, y al ser difundidas, en realidad, durante menos semanas llegan a un número menor de espectadores. Además, la lentitud del proceso de doblaje, las restricciones impuestas a la distribución, el menor número de salas para los filmes en versión original ralentizan su difusión.

A pesar de la fascinación que siguió ejerciendo el cine americano, la producción francesa se mantiene a un buen nivel. Lo que Catherine Gaston-Mahé llama "*las películas del sábado por la noche*" (9) representan la mitad de las películas programadas en los años cincuenta: comedias de bulevar, películas de cabaret o de "abueletes" (*pépés*), cine policíaco, películas de capa y espada -**Fanfan, el invencible** (*Fanfan la Tulipe*), de Christian-Jacque, con Gérard Philipe y Gina Lollobrigida, en 1952-. La producción francesa recupera su ritmo anterior a la guerra (10), beneficiada de un sistema de coproducciones, sobre todo italianas, e indudablemente sigue siendo "dueño en su casa", atrayendo más espectadores que su homólogo americano. Hay que resaltar sin embargo que en torno a conflictos como este, pero en torno a este en especial, se genera en Francia la política cinematográfica, el patriotismo cinematográfico, las ayudas al sector, elementos todos ellos constitutivos de la identidad y del particularismo del cine francés.

Las "guerras sucias": Indochina y Argelia

Las ambiciones imperiales parecen tan poco realistas y ambiguas como la política internacional. En los días de la Liberación existía un innegable consenso para celebrar el Imperio colonial francés. Este había participado en la Resistencia y Francia seguía siendo considerada como una gran potencia colonial, pero el Imperio tampoco conseguirá satisfacer los ideales de grandeza del país. Pocos ven entonces las contradicciones que existen entre defender por una parte la universalidad de los derechos humanos y por otra la legitimidad de la dominación colonial.

La evolución de la situación en ultramar es vertiginosa en estos años, la explotación económica y financiera de los territorios dominados está llena de excesos, las relaciones mundiales que preceden la descolonización general resultan demasiado agitadas para que este mito de compensación pueda ocultar una vez más la realidad interior. A diferencia de Gran Bretaña, Holanda y Bélgica, Francia asume con retraso el inevitable proceso de descolonización. En Madagascar el gobierno francés revela, como más tarde en Indochina o Argelia, su incapacidad para aceptar cualquier tipo de autonomía o negociación. La insurrección de 1947 se salda con casi 100.000 muertos (11). La cuestión malgache resurgirá con frecuencia en la vida política francesa hasta 1958 y se considerará como un ensayo general de lo que más tarde será la guerra de Argelia.

La Cuarta República y la guerra de Indochina comienzan a un tiempo, pero esta "guerra sucia", como dan en llamarla los comunistas y numerosos intelectuales, se instala en 1948. Los Estados Unidos aportan desde un principio la ayuda militar solicitada por Francia y se implican en la guerra en nombre de la lucha contra el comunismo. Frente a una guerra revolucionaria declarada por el general Giap, las fuerzas francesas son insuficientes para ser realmente eficaces, sobre todo después de la victoria de los comunistas en China en 1949: el Viet-minh puede apoyarse en una alianza chino-soviética que le permite constituir un ejército regular. De conflicto colonial, la guerra de Indochina se transforma en un conflicto de la guerra fría. La guerra cuesta cara en hombres y en presupuesto (45% del presupuesto de defensa, 10% del presupuesto nacional) y sin embargo el país la ignora a pesar de las numerosas campañas de opinión organizadas por los intelectuales y el partido comunista denunciando malversaciones, casos de tortura, violencias, desmoralización del ejército, etc.

Diên Bien Phu cae el siete de mayo de 1954, después de dos meses de resistencia encarnizada. Las huellas de esta derrota marcarán al ejército francés durante varias generaciones, creando un caldo de cultivo

(como en el ejército español tras las derrotas en Marruecos) en el que fermentará un espíritu corporativista y militarista que explica en parte los llamados acontecimientos de Argelia.

Frente a estos acontecimientos que condicionan la vida política y las bases mismas del régimen, el cine francés, contrariamente a sus homólogos de otros países, apenas si aborda esta realidad convulsa. Pocos cineastas y filmes evocan Indochina y la guerra de Corea. Entre ellos citaremos a: Alain Resnais en **Les Statues meurent aussi** (1953), codirigido por Chris Marker, en el que denuncia el espíritu colonial. Marcel Camus con **Mort en fraude** (1957), consagrada a la corrupción en Indochina, da una imagen realista, y no folclórica, de la vida en la zona ocupada por los franceses. En 1957 Claude Bernard-Aubert consigue rodar en Indochina su primera película con material recuperado del ejército francés y utilizando *stocks-shots* de los noticieros. Se trata de una mirada crítica sobre la llamada "pacificación" de un pueblo: **Patrouille de choc**.

Otros dos filmes abordan la guerra de Corea. **Norambong** (1958), de Jean-Claude Bonnardot, película sobre dos amantes separados por la guerra. Terminada en 1959, **Norambong** no obtendrá el visado para su difusión hasta 1964. Jacques Dupont, documentalista de experiencia, filma en 1954 con el concurso de los servicios del ejército **Crève-coeur**, sobre un batallón francés en la guerra de Corea. Este batallón, que combatirá al lado de los "invasores colonialistas americanos", será asimilado por la *intelligentsia* parisina a los voluntarios franceses enrolados en los S. S. en el frente ruso durante la guerra (nuestra División Azul), y Dupont será considerado como un fascista. Se le hizo imposible difundir su película, que no será ni tan siquiera mencionada en los catálogos, diccionarios o libros sobre el período (12).

El caso de Argelia es difícilmente asimilable al de Indochina, África central e incluso Marruecos o Túnez. Recordemos que la Argelia francesa se constituyó a partir de 1830. Se componía de tres departamentos franceses en los que vivían cerca de un millón de europeos, un pueblo de *pieds-noirs* (pies negros) compuesto de gentes venidas de Francia, judíos naturalizados, españoles y malteses, todos los cuales compartían un fuerte "*sentimiento de pertenencia local*" (13). La mayor parte vivía en las ciudades (Argel, Orán, Bône, Constantine...), no todos eran ricos colonos -había también clases medias constituidas por numerosos funcionarios, obreros y empleados residentes en los barrios populares-, pues su nivel de vida progresó fuertemente a partir de 1945. La población autóctona, nueve millones en 1954, acepta difícilmente las discriminaciones sociales, económicas y en materia de legislación. Sólo una



minoría musulmana puede considerarse como afrancesada y no detenta ningún poder real.

En esta "vitrina de prestigio" (14) que constituye la Argelia francesa, las primeras reivindicaciones seguidas de manifestaciones y protestas tendrán lugar en 1945 y se saldarán con pérdidas humanas importantes (según las fuentes, las cifras varían entre 1.500 y 20.000 muertos) (15).

Argelia representa de 1945 a 1958 el último bastión de la potencia nacional. La opinión pública en la metrópoli mantiene durante este período una posición ambigua e irreconciliable: a favor al mismo tiempo de la paz en Argelia y del mantenimiento de una Argelia francesa.

En 1954 Francia emprende una guerra que oculta su nombre: puesto que Argelia es Francia, ¿cómo hablar de guerra? Y, sin embargo, la nación francesa afronta un conflicto militar de gran envergadura que opone el ejército profesional, los soldados de remplazo y reservistas al ALN, el brazo armado del Frente de Liberación Nacional (FLN). Si los franceses en un primer momento no miden la importancia de lo que está en juego, la generalización del conflicto en 1955, el aumento brutal de las fuerzas militares enviadas a Argelia a partir de 1956, así como la utilización sistemática de la tortura como un acto de guerra, transforman este conflicto en drama nacional.

Si la opinión pública tarda en condenar estos acontecimientos es sin duda también porque no los ven, no se los muestran. La guerra carece de imágenes. Documentales y películas militantes denunciando desde 1956 el despliegue de las fuerzas militares (el de René Vautier: *L'Algérie en flammes*, 1956) son censurados; ningún largometraje será realizado antes de 1957 sobre el tema. En las imágenes oficiales se exalta la superioridad de la potencia militar francesa

ilustrada por desfiles de tropas, homenajes a la bandera, imágenes de navíos, pero el ejército no es filmado nunca en acción, puesto que normalmente su papel es proteger a la población.

Cuando se ven destrucciones, estas han sido causadas por los rebeldes, tales son las directivas difundidas por el Servicio Cinematográfico del ejército, que suministra las imágenes de actualidad al cine y a la Televisión: "No decir la guerra, no mostrarla". Habrá que citar aquí el caso aparte de Alain Resnais, que, tras haber denunciado el espíritu colonial en *Les Statues meurent aussi*, se compromete de nuevo en la realización de *Nuit et brouillard* (1955), compartiendo con sus productores la misma intencionalidad política: la película debe resonar en el presente de la Francia del conflicto argelino como un "dispositivo de alerta".

Esta doble conminación, no decir, no mostrar, afecta también a la prensa. Sucesos banales ocurridos en la metrópoli ocupan más a menudo las portadas que la vida en los *djebels* en Argelia.

La guerra de Argelia, sus crímenes, sus cobardías, y su doble discurso la convierten en un nuevo *affaire Dreyfus*. Una nueva generación emerge de esta guerra con nuevas señas de identidad forjadas a base de rencores, miedos y silencios.

La Cuarta República muere a consecuencia del "cáncer argelino". El cine no desvelará ni los síntomas, ni los distintos procesos de esta larga y penosa enfermedad. El sistema de compartimentos estancos de la Cuarta República aísla el cine de toda evocación de la actualidad colocándolo al margen de los grandes problemas contemporáneos en una representación mayoritariamente conjugada en pasado.



Nuit et brouillard

NOTAS

1. Pascal Ory, *Les Collaborateurs (1940-1945)*, Seuil, 1977, pág. 273, reed. "Points-Histoire", 1980.
2. "Toda Francia colaboró incluso con la Resistencia", *boutade* lanzada en France Inter por el periodista Joseph Arthur el uno de enero de 1977 en un programa dedicado a este tema. El filósofo Jean-Paul Sartre aborda estas contradicciones en un tono diferente: "¿Se me entendería si dijera que al mismo tiempo que la ocupación alemana fue intolerable nos acostumbramos a ella perfectamente?" (*Situations III*).
3. Pieter Lagron, "Lendemain de liberation, lendemain de guerre", *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 63-64.
4. Philippe de Comès y Michel Marmin, *Le Cinéma français (1930-1960)*, Atlas, 1984.
5. Truffaut en *Arts*, 25 de enero 1956, y en *Cahiers du cinéma*, 1950 y 1954.
6. Jean-Pierre Rioux, *La France de la Quatrième République*, Points, Histoire n° 15, pág. 238.
7. Pierre Billard, *L'Âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Flammarion, 1995, pág. 512.
8. Fabrice Montebello, *Joseph Staline et Humphrey Bogart: l'hommage des ouvriers*, *Politix*, n° 24, diciembre de 1993, págs. 113-115.
9. Catherine Gaston-Mahé, *La Société française au miroir de son cinéma, de la débâcle à la décolonisation*, Paris, Le Cerf, reed. 2001.
10. 400 películas anuales producidas entre 1948 y 1953 y casi la misma cantidad entre 1954 y 1965.
11. Charles-Robert Ageron, *La Décolonisation française*, Armand Colin, 1994.
12. Jacques Siclier no la olvida sin embargo, en su libro *Le Cinéma français*, Ramsay, 1990.
13. Daniel Rivet, *Le Maghreb à l'épreuve de la colonisation*, Hachette, 2002.
14. Anne Rey-Goldzeiguer, *Aux origines de la guerre d'Algérie*, La Découverte, 2002.
15. *Ibidem*.