

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Yves Allégret, cineasta del pesimismo

Autor/es:
Santamarina, Antonio

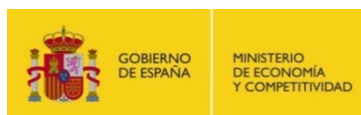
Citar como:
Santamarina, A. (2005). Yves Allégret, cineasta del pesimismo. Nosferatu.
Revista de cine. (48):136-140.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41407>

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:



Yves Allégret, cineasta del pesimismo

Antonio Santamarina

Yves Allégret zinegilea, hogeitik gora pelikula eginda baditu ere, bere herrialdeetik kanpo ez da batere ezaguna, bere filmografiaren gaitzespenezko izakerak eraginda beharbada. Lanbidean izan zuen unerik onena gerraostean egin zituen lehenengo pelikulei esker izan zen, urte haietako Frantziako errealitatearekin oso atsegina izan ez zen trilogia beltzari esker, hain zuzen.



Hermano menor del cineasta Marc Allégret (1900-1973), Yves, nacido siete años después que este, comienza su trayectoria profesional en los años treinta como director de producción, guionista, figurinista y ayudante de realización de su hermano y de directores como Jean Renoir, Léo Joannon y Alberto Cavalcanti, al mismo tiempo que dirige películas publicitarias para el productor Pierre Braunberger (formando parte del equipo que dirige el guionista Jean Aurenche) y realiza varios cortometrajes: **Tenerife** (en colaboración con Eli Lotar, 1932), **Prix et profits** o **La Pomme de terre** (1934), **Jeunes filles de France** (1934)...

De todos estos trabajos, el corto dedicado a Tenerife es un documental de apenas veinte minutos de duración que va recorriendo los principales aspectos de la isla -el clima y la flora, las condiciones de vida de sus habitantes, sus principales industrias, las costumbres locales (las corridas de toros, la lucha canaria, las peleas de gallos)- hasta detenerse para mostrar los pormenores del cultivo del plátano, cuya descripción ocupa un tercio del metraje de la película. Ayudado siempre por el recurso de la voz en *off* (un elemento recurrente luego en varios de sus largometrajes de ficción), la cámara va mostrando con cierta rutina todos estos paisajes geográficos y humanos hasta que en el cierre de la narración, tras el regreso de los trabajadores a sus casas después de la jornada laboral, Yves Allégret (de ideología trotskista, cercano al grupo surrealista y miembro del grupo "Octubre") y Eli Lotar aprovechan para insertar un comentario donde denuncian (verbalmente y a través de las imágenes) las duras condiciones de vida de los trabajadores del plátano. Una toma explícita de postura política que adelantaba ya un plano anterior -donde se enfrentaba el discurso de un preboste local (después del desfile del ejército por las calles de la ciudad) con la imagen de un hombre solo, sentado en las escaleras de una plaza y ajeno a esta clase de acontecimientos- y que alertaba asimismo sobre el tipo de discurso ideológico que los cineastas intentaban deslizar a hurtadillas dentro de un documental de apariencia convencional.

Después de estos trabajos Yves debe esperar hasta los treinta y seis años para rodar su primer largo -**Tobie est un ange** (1941)- en la zona no ocupada por los alemanes. Desafortunadamente la película resulta destruida en el incendio de un laboratorio y no llega siquiera a estrenarse. Su siguiente trabajo es un corto, **Les Deux timides** (1941), que, por presiones ajenas, el cineasta se ve obligado a ampliar hasta la duración de un largometraje, si bien, descontento con el resultado final de esta historia de dos hombres muy tímidos que René Clair había llevado ya a la pantalla en 1927 con el mismo título, firma esta segunda adaptación de la obra de Eugène Labiche con el seudónimo de Yves Champlain.

A estos dos primeros largometrajes les siguen dos obras menores, que no se cuentan entre las realizaciones más conocidas del cineasta. La primera, **La Boîte aux rêves** (1943), es una convencional historia de amor que Yves dirige en colaboración con Jean Choux y que supone la primera aparición en la pantalla de uno de los actores fetiches del cine francés de posguerra y de la filmografía posterior del cineasta: Gérard Philipe. La segunda, **Les Demons de l'Aube** (1946), se inscribe en la corriente de las películas sobre la Resistencia que comienzan a realizarse en Francia después de la guerra y es un film que narra, con rigor, las vicisitudes de un comando francés en el Norte de África y en la Provenza con el trasfondo convencional de una historia de amor y del enfrentamiento entre dos hombres: el teniente del grupo y uno de sus miembros. Se trata, en palabras de André Bazin, de *"un film muy simpático y en algunos momentos sobresaliente, aunque indudablemente esté mal contado y resulte confuso en los detalles, si bien este defecto, habitual en Allégret, juegue aquí a favor del film, que extrae de él una especie de estilo alusivo y lleno de sobreentendidos"* (1).

Hay que esperar, sin embargo, a la colaboración que, después de este título, el cineasta establece con el guionista Jacques Sigurd para que su carrera comience a remontar con tres películas de factura muy correcta, interpretadas por actores de prestigio -Simone Signoret (unida sentimentalmente al cineasta durante estos años), Bernard Blier y Gérard Philipe, entre otros- y envueltas en un pesimismo desesperanzado sobre la condición humana, cuyos ribetes trágicos parecen haber dibujado al alimón el director y su guionista. Dos asesinatos, un suicidio y una paraplejía ponen punto final a estas tres historias de amores no correspondidos, de venganzas y de chantajes emocionales, en cuyo trasfondo no es difícil ver, envuelta a veces en una enmarañada hojarasca literaria, la sordidez y el clima moral asfixiante de la posguerra, la hipocresía de una sociedad necesitada de volver a rearmarse ideológicamente después del trauma psicológico sufrido.

Enfrentadas al clima de optimismo reinante en gran parte de las producciones francesas de esos años, construidas alrededor de personajes marginales (prostitutas, huérfanos y mujeres sin otro tipo de recurso que su belleza) y ambientadas en puertos, en playas solitarias o en picaderos de caballo, las tres giran alrededor de individuos con graves dificultades de inserción social, seres desplazados cuyo destino trágico parece fijado desde el comienzo de las imágenes. De todas ellas se desgaja -como adelantaba ya la trama argumental de **Les Démons de l'aube**, con la mujer del teniente como causa del enfrentamiento de los dos protagonistas- un claro tono misógino, que adquiere carta de protagonismo fundamental en la obra que cierra esta trilogía: **Manèges** (1950).

Esta circunstancia resulta menos evidente en **Dedé de Amberes** (*Dédée d'Anvers*, 1947), el título que inaugura la colaboración entre Yves Allégret y Jacques Sigurd. La trama argumental de la película gira alrededor de las relaciones de amor, odio y venganza que se establecen entre Dédée (una prostituta interpretada por Simone Signoret), un marino italiano (Marcel Pagliero) (2), el dueño del club donde trabaja aquella (Bernard Blier) y el proxeneta de la joven (Marcel Dalio). Deudora, como el resto de las películas de la trilogía, del realismo poético de Marcel Carné, de títulos como **Hôtel du Nord** (1938), **Le Jour se lève** (1939) y, sobre todo, **Quai des brumes** (*Quai des brumes*, 1938), el film gana en autenticidad cuando la acción se desarrolla en el puerto de Amberes, recreado magníficamente en estudio por el decorador Georges Wakhévitch, mientras pierde tensión y adopta un tono más teatralizante (repleto de tópicos y lugares comunes) cuando la acción se desarrolla en el interior del club.

Como un tributo a la belleza de Simone Signoret, la cámara se demora con frecuencia retratando el rostro de la compañera sentimental del cineasta, si bien en alguna ocasión aprovecha también para mostrar, de acuerdo con el tono mórbido de la narración, la mirada de fascinación de esta ante la pelea de unos marineros en una imagen que recuerda a la de Joan Bennet, en una situación semejante, al comienzo de **Secreto tras la puerta** (*Secret Beyond the Door*; Fritz Lang, 1947), un film coetáneo al de Allégret. En conjunto, sin embargo, la película resulta muy artificiosa y esquemática en el análisis de los caracteres de los personajes, con un argumento demasiado manido y trillado y con una puesta en escena en ocasiones complaciente con su protagonista femenina y en otras muy irregular e, incluso, enfática (por ejemplo, el plano donde los rostros de Francesco y Dédée aparecen enmarcados dentro del ojo de buey del barco de aquel o el de la mano de la joven bajando por la barandilla de la escalera en una imagen que recuerda los estilemas del cine de terror...).

No menos irregular, en cuanto a la planificación, resulta su siguiente película, **Une si jolie petite plage** (1948), si bien la misma gana a aquella en intensidad y fuerza dramática gracias a la profundización en el carácter de su protagonista -Pierre (Gérard Philipe), un huérfano maltratado que vuelve a los lugares de su infancia para poner fin a un viaje sin retorno- y al tono más elíptico y sugerente de la narración. Desde el principio, con el vehículo que conduce al protagonista avanzando en medio de la noche, la película adquiere los tintes sombríos y la atmósfera del cine negro, con unos personajes desgarrados en su interior por un pasado traumático que gravita sin cesar sobre ellos, un pasado poblado de malos tratos, de explotaciones sexuales y de asesinatos.

Como sucediera asimismo en su trabajo anterior, la narración se apoya una vez más en toda una serie de lugares comunes (acompañados por una interpretación demasiado enfática de Gérard Philipe) durante las escenas que tienen lugar en el interior de la posada mientras gana en autenticidad (merced también a la excelente fotografía de Henri Alekan) cuando sale al exterior para mostrar (en medio de unas condiciones climáticas a veces tan exageradas que restan credibilidad al relato: lluvia a borbotones, viento huracanado...) los contornos de esa playa tan bonita a la que alude el título, pero que, en pleno invierno (tal y como reflejan las imágenes), resulta un lugar tan frío y amenazador como la propia vida de los personajes. Una playa que conserva también huellas de un pasado ominoso entre sus arenas: el búnquer que sirve de refugio a Pierre.

Con pocas concesiones a los espectadores en una historia sin grandes atractivos argumentales o dramáticos, la película retrata la desolación de unos personajes sin salida, incapaces de vivir el presente y de entablar relaciones sentimentales entre ellos, preocupados tan sólo por intentar recuperar un pasado irremediadamente perdido. Este podría ser también el retrato de la generación que vio su desarrollo interrumpido por el estallido de la guerra si no fuera porque, como sucede casi siempre en el cine de Allégret, los datos de la realidad se encuentran condicionados una vez más por apriorismos previos, por una construcción dramática e ideológica que acaba imponiéndose a los personajes y a la propia historia.

La ambición personal y la importancia del pretérito, elementos recurrentes de este film, adquieren un protagonismo central en la obra que cierra la trilogía: **Manèges**. En ella Yves Allégret vuelve a trabajar con tres de los actores principales de **Dedé de Amberes** para relatar los turbios manejos de una madre -Dora (Jane Marken)- y de su hija (Simone Signoret), quienes, para escapar de la pobreza, deciden aprovecharse primero de un empresario de poca monta -Robert (Bernard Blier)- y luego de cuantos hombres se cruzan en su camino.

Frente al tono lineal de sus anteriores trabajos, el cineasta se permite aquí experimentar con algunos artificios narrativos y formales (el cierre en iris de numerosos planos, las imágenes de raíz expresionista) y organiza el relato a partir de sucesivos *flash-backs* que narran, desde la cabecera de la moribunda Dora (hija), una historia de engaños e infidelidades. Demasiado maniqueísta y rígida en cuanto al dibujo de los caracteres de los personajes, la película deja asomar tímidamente la decepción y el desencanto que debieron de sufrir los antiguos miembros de la Resistencia, quienes, al igual que el protagonista del film, verían cómo, tras su contribución a la victoria,

eran desplazados del presente por los vividores, las inamovibles clases altas e, incluso, algunos antiguos colaboracionistas.

Yves construye la estructura de la película como si se tratase de un mecano o de un rompecabezas, en el que todas las piezas del engranaje van encajando unas en otras pero para adquirir un sentido distinto del que tenían antes del *flashback*, desvelando el significado oculto para el protagonista, pero que el cineasta intenta sugerir desde un principio a través de la puesta en escena: el peine de Dora (hija) que la iluminación hace brillar como si fuera una navaja, los rechazos sistemáticos de esta a su marido... El conjunto, sin embargo, resulta demasiado truculento y artificioso, con un trasfondo tan pesimista y lúgubre que el cineasta y su guionista deciden, acaso por este motivo, cambiar de rumbo completamente en su siguiente trabajo -**Les Miracles n'ont lieu qu'une fois** (1950)- para introducirse en los terrenos más amables de la comedia amorosa.

A pesar de todo, el cambio de género y de registro no produce mejores resultados, ya que la historia de estos dos amantes de distinta nacionalidad -el francés Jérôme (Jean Marais) y la italiana Claudia (Alida Valli)- separados por la guerra, a los que la vida les concede una segunda oportunidad (a la que alude el título) para revivir su amor, resulta demasiado tópica y previsible, lastrada además por la sobreactuación

de un Jean Marais muy poco creíble en su papel inicial de estudiante. El gusto por los detalles (la pajarita de papel como símbolo del deseo y de la posterior relación amorosa entre ambos), los exteriores de la Toscana y algunos toques de actualidad (el auge del estraperlo, la supervivencia de las cartillas de racionamiento y el *boom* turístico de Italia tras la guerra) son algunas de las virtudes de un film bastante folletinesco y muy alejado, al menos en apariencia, de las preocupaciones de Allégret y Sigurd.

A partir de aquí la carrera del cineasta entra en un franco declive y sus siguientes trabajos vuelven la mirada hacia el siglo XIX para relatar -de nuevo con Jean Marais como protagonista- la historia sentimental de Roger de Tainchebraye en **Nariz de cuero** (*Nez de cuir*, 1951) y hacia comienzos del siglo pasado (los años veinte y la insurrección del Sinn Fein en Irlanda) para narrar una historia de venganza, más próxima a la atmósfera de su trilogía negra, pero sin el vigor de estos trabajos, en **La Jeune folle** (1952). Buceando entre dos aguas y nadando con bastante eclecticismo, la trayectoria profesional del cineasta va diluyéndose entre adaptaciones de operetas -**Mademoiselle Nitouche** (*Mam'zelle Nitouche*, 1953), una obra que había sido llevada ya a la pantalla por su hermano Marc con el mismo título en 1931- y sobre todo trasposiciones de novelas de muy distinta temática -**Oasis** (*Oasis*, 1954): primera película francesa filmada en Cinemascope; **Niebla**



Manèges



en las cumbres (*La Meilleure part*, 1955): uno de los escasos filmes galos de la época centrado en los problemas de la clase obrera; **Méfiez-vous filletes** (1957), etcétera- mientras la *Nouvelle Vague* comienza a derribar los muros del cine de *qualité* francés.

De todos estos títulos sería injusto no detenerse, siquiera brevemente, en el examen de **Los orgullosos** (*Les Orgueilleux*, 1953), una película basada en un texto (*Typhus*) de Jean-Paul Sartre, el cual, descontento con el resultado de la adaptación, no quiso que su nombre figurase en el genérico de la misma. Ambientada en México, en la ciudad de Alvarado, la película narra la historia de Georges (Gérard Philippe), un médico francés que, tras el fallecimiento de su mujer y de su hija debido a una negligencia suya, se refugia en el alcohol convirtiéndose en una especie de chico para todo y en el payaso del pueblo. La llegada de una bella turista -Nellie (Michèle Morgan)- y la necesidad de que Georges colabore con el médico local para impedir la propagación de una epidemia de meningitis van a permitir que este recupere la autoestima e inicie una relación amorosa con Nellie tan emocionante como incierta.

Como sucediera ya en su trilogía de los años cuarenta, los protagonistas de esta historia son de nuevo dos seres desorientados y a la deriva -en el caso de Georges marcado una vez más por un pasado trágico y en el de ella por una desgracia reciente- que, sin demasiada confianza en el futuro, se reconocen como almas gemelas en unas condiciones muy adversas (muerte del marido de ella, alcoholismo de él, propagación de la epidemia de meningitis) y en un medio hostil, y deciden unirse para intentar combatir sus soledades respectivas y su desesperación. Superado el pesimismo algo impostado de sus primeros trabajos, las imágenes últimas de **Los orgullosos** abren una tímida puerta a la esperanza en un final abierto y muy tópico desde el punto de vista formal, con los dos protago-

nistas corriendo, cada uno por un lado de la playa, para ir a fundirse finalmente en un abrazo.

La película, con todo, parece menos encorsetada que su trilogía negra y la narración fluye más suelta (liberada de las cadenas psicológicas gracias a la presencia de un cierto conductismo en el comportamiento contradictorio de los personajes) y rezuma una mayor naturalidad que aquellas, con la ciudad de Alvarado y sus habitantes convertidos también en protagonistas del relato al igual que sus formas de vida, la miseria en la que viven (retratada en las imágenes del autobús con el enfermo tumbado en su interior, de la sacristía convertida en hospital, de la imagen del marido de Nellie transportado en una silla a la casa del doctor) y sus costumbres.

La interpretación de los actores (una Michèle Morgan capaz de cambiar repentinamente de estado de ánimo y resultar siempre creíble en su interpretación, un Gérard Philippe algo histriónico, pero inolvidable en la escena del baile grotesco en la cantina, un sobrio y sólido Carlos López Moctezuma...) da corporeidad y consistencia a una historia que muestra lo que Yves Allégret podía conseguir en sus momentos de mayor inspiración (cada vez más escasos a partir de esta fecha), pero también algunos de sus principales defectos, sobre todo visibles en su tendencia al engolamiento y al subrayado dramático y narrativo.

NOTAS

1. André Bazin, *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance*, París, Union Générale d'Éditions, 1975, pág. 159.
2. Intérprete de películas como **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*; Roberto Rossellini, 1945) o diversos filmes franceses, Marcel Pagliero desarrollaría también una larga carrera profesional como guionista y director.