

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

El silencio en las sombras. Ocupación y Resistencia en el cine de Jean-Pierre Melville

Autor/es:

Monterde, José Enrique

Citar como:

Monterde, JE. (1993). El silencio en las sombras. Ocupación y Resistencia en el cine de Jean-Pierre Melville. Nosferatu. Revista de cine. (13):38-47.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40871>

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 silencio en las sombras Ocupación y Resistencia en el cine de Jean-Pierre Melville

José Enrique Monterde

En la actualidad ya se plantean pocas dudas sobre el carácter de "autor" de Jean-Pierre Melville, en el sentido fuerte de este término. Ello es asumible tanto respecto a la primera parte de su filmografía, aquella que gozó -o sufrió- de una insólita independencia en su producción, y que fundamentaría su carácter de antecesor de la *nouvelle vague*, como en la segunda parte, cuando sin alejarse del cine industrialmente convencional e incluso de género, consolidó su prestigio autoral. Na-

die vacila, en verdad, en recordar su gusto por las historias del *milieu*, su evocación de unas formas de vida sustentadas en valores como la lealtad y la amistad (o la traición como su contravalor), la profesionalidad y el perfeccionismo, la soledad, la instauración de un rígido código ético más allá de los sacrificios que pueda acarrear, el amor imposible, etc.

Pero lo importante, en la medida en que Melville no era un moralista sino un cineasta, es que esas

constantes ideológico-morales y temáticas fueron capaces de transformarse en constantes estilísticas: la asunción de una puesta en escena que encuentra en su sobriedad, en su despojamiento formal, en su ausencia de efectismos o en la sutileza de su retórica sus mejores bazas, las que le conducen hacia una concepción casi fenomenológica del Cine, donde mostrar ciertos hechos se hace más significativa para la comprensión de las ideas y emociones que los sustentan que no las redundantes demostraciones

que caracterizan a los cineastas superficiales, es decir, aquellos que pretenden remarcar su decir más que saber expresar lo dicho (cuando son capaces de escapar a la más absoluta vacuidad).

Por otra parte, tal como la leyenda del "autor" prescribe, esas constantes melvillianas -perfectamente asimilables a las de los héroes del novelista homenajeado con el seudónimo- se transfieren a (o desde) la propia personalidad de Jean Pierre Grumbach. La propia aureola mítica de su gusto por la soledad, la nocturnidad, el cuidado de una imagen personal coherente con su universo fabulado (gabardina, sombrero, gafas negras, etc.) no hacen más que tender puentes entre el Melville persona y el cineasta.

Considerando todos esos consabidos elementos caracterizadores del cineasta Melville podemos comprender, sin mayor esfuerzo, el escaso interés que pudiera sentir por los temas adscribibles al llamado "cine histórico". Cualquiera apresurado recorrido por la lista de sus películas permite constatarlo rápida e inequívocamente... salvo en un aspecto: cuando la Historia -con mayúscula- intersecciona con su propia biografía, cuando se hace posible que ese universo personal se imbrique en una circunstancia histórica relevante, de tal manera que recordar lo histórico signifique ni más ni menos que fundamentar su propia historicidad. La trayectoria vital de ese judío de origen alsaciano llamado Jean-Pierre Grumbach, en arte Jean-Pierre Melville, se vio sacudida -como la de la mayor parte de sus coetáneos- por un acontecimiento histórico de tan indudable relieve como la Segunda Guerra Mundial. Para Melville, siendo francés, esa experiencia tomaba por nombre el de Ocupación; y bajo su sentido ético, su respuesta no podía con-

figurarse más que bajo la vía de la Resistencia.

Así pues, no hay mucho más que buscar: la exclusiva dimensión retrospectiva, historicista, de la filmografía de Melville se sitúa en sus evocaciones del período bélico, del cual nadie pudo ser simple testigo, aunque sólo algunos aspirasen al protagonismo. En cierto modo, ¿no sería justo suponer que parte del gusto por esa especie de clandestinidad nocturnal en la que viviría el cineasta no era más que una prolongación de algunas de las experiencias pasadas? ¿Cómo no entender, pues, que ese motivo argumental resurgiese con alguna periodicidad en sus films, sin por ello traicionar en absoluto su estilo y universo expresivo? Sin duda que la propia coherencia desde la que Melville trata de construir su obra no puede obviar unos momentos trascendentales que enraizan aquella y que anteceden de forma inmediata el propio arranque de ésta. Eso ocurre en tres ocasiones, en los tres films que centrarán básicamente nuestro análisis, se concreta todo eso: **Le Silence de la mer** (1947), **Léon Morin, Prêtre** (1961) y **El ejército de las sombras** (*L'Armée des ombres*, 1969).

Aceptemos esas motivaciones para el cine "histórico" de Jean-Pierre Melville, esto es, su dudosa adscripción a esa calificación en la medida en que las historias narradas aun pudiendo reclamarse de la Historia no son en absoluto ajenas al mundo personal del autor, siendo ése precisamente el motivo de que le resulten interesantes y le parezca justificado el proponerlas. En esa medida, antes de aproximarnos a los tres films citados, será conveniente recordar cuál fue la dimensión desde la que Melville vivió los años de la Guerra y cuál fue el grado de su implicación en esa circunstancia. Lo

cual aún se hace más necesario si tenemos en cuenta que la oscuridad informativa que ha rodeado esos momentos generó una contrelenda sobre la turbiedad de las actitudes melvillianas.

### Vivencias bélicas

Sin ánimo de sacar los colores a nadie, recordemos que con motivo del estreno de **El confidente** (*Le Doulos*, 1962), un crítico "de izquierdas", como se supone debía ser José Luis Egea, se permitía reconstruir en *Nuestro Cine* una historia tan truculenta como ésta: "*Las actitudes de Melville durante la ocupación nazi, su colaboracionismo activo y duradero, sus escritos teóricos encauzados a patrocinar un cine fascista, le supusieron que, después de la Liberación, el Sindicato Cinematográfico de directores franceses le pusiera el veto para realizar películas. Incluso, al margen de este veto del Sindicato de directores, las agrupaciones sindicales obreras del cine se negaron a trabajar en las películas que Melville pudiera hacer...*".

¿Coincide algo de todo eso con la realidad? ¿Cuáles son los motivos de semejante tergiversación? ¿En qué consistió realmente la experiencia bélica de Melville? Ignoro en que informaciones se basaba el crítico, puesto que en ninguna de las monografías sobre Melville (las de Wagner, Zimmer y de Bréchade, Ledieu, Vialle), en ninguno de los artículos a él dedicados, ni en las numerosas entrevistas concedidas (incluyendo el libro-entrevista de Nogueira) hay referencias en ese sentido. Como tampoco las hay en las aportaciones bibliográficas sobre el cine francés durante la Guerra y Postguerra (Bazin, Buache, Chirat, Passek, Bertin-Maghit, Siclier, Armes, Martin, etc.), ni en las aproximaciones al

espinoso tema de las depuraciones tras la Ocupación...

Si nos atenemos a las acusaciones de Egea -que evidentemente no correspondían tanto a una inquina personal como a una postura ideológica-, sería difícil entender tanto encarnizamiento con alguien que no empezó su actividad cinematográfica hasta el mismo 1946, cuando produjo y dirigió un apenas conocido cortometraje. Por otra parte, serían interesantes los detalles de ese colaboracionismo "activo y duradero" -¿en Vichy, en el París ocupado, en Alemania...?-, aunque sin duda lo más apasionante sería localizar los absolutamente ignotos "escritos teóricos encauzados a patrocinar un cine fascista". Dejando de lado el fracaso que hubiese acompañado a semejante empresa, en la medida de lo fallido de las escasas incursiones en el fascismo militante del cine francés durante la ocupación, no aparece rastro alguno de unos textos que tendrían un indudable valor en un cineasta aparentemente poco preocupado por la teoría cine-

matográfica y poco menos que ágrafo en todo aquello que no fueran sus propios guiones.

Más próximo, pues, al delirio que a la realidad histórica, el ataque desde las páginas de *Nuestro Cine* culminaba nada menos que con una frase de esta guisa: "...parece que los rasgos fundamentales de la personalidad de este hombre bordean la anormalidad psíquica y sexual". Perfecto ejemplo de lo que podríamos llamar sectarismo totalitario (fuese estalinista o fascista...). En realidad estoy convencido de que Melville era una víctima inocente, en la medida que esos ataques los recibía como persona interpuesta; la auténtica diana de esos dardos eran los jóvenes valores de la *nouvelle vague*, acusados de derechistas y anticomunistas por la crítica "progresista" francesa, encabezada por la revista *Positif*, enemiga de *Cahiers du Cinéma* y por tanto modelo para *Nuestro Cine*, que modestamente reproducía esa actitud de enfrentamiento con un *Film Ideal* que sin embargo ignoró absolutamente al director de

**Círculo rojo** (*Le Cercle rouge*, 1970). Recordemos que casi la primera noticia de Melville nos llegaría con su aparición en **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, 1959), de Jean-Luc Godard, interpretando al escritor rumano Parvulescu (y teniendo en cuenta el papel político de los exilados rumanos como Ionescu, Cioran, Eliade, Horia, etc. esa nacionalidad no era gratuita), en lo que era el más evidente film-manifiesto de la "nueva ola". En ese momento aún no se había estrenado en España ninguno de sus films, pero no costaba caracterizarlo como padre/responsable de esas tendencias pequeño-burguesas que asolaban el cine francés.

Sin embargo, los especialistas que han rastreado la trayectoria biográfica melvilliana han contado otra vivencia de la Guerra, y aunque los datos nunca han sido demasiado prolijos, parece indudable su adscripción a la Resistencia gaullista, lo cual le podrá ser reprochado por la izquierda comunista, pero le coloca lejos del colaboracionismo, si

J. P. MELVILLE



El ejército de las sombras  
(*L'Armée des ombres*,  
1969)



bien su querencia por los mundos ambiguos y fronterizos le llevan por caminos que pudieran parecer tan equívocos como el comenzar **El confidente** con una frase de Céline: "Hay que elegir... morir o mentir".

Parece definitivamente cierto que Melville fue enrolado en una unidad de *spahis* en 1937, con la cual participó en la efímera campaña de Bélgica y en el desastre de Dunkerke. Luego, la travesía de la Francia derrotada hasta Marsella, donde conocerá tanto la vida subterránea del *milieu* como los primeros momentos de la Resistencia. Desde Marsella, el tradicional camino a través de los Pirineos hasta España, donde según Zimmer pasó seis meses en la cárcel antes de conseguir llegar a Londres e incorporarse al F.F.L., en cuyo seno participará en la campaña de Italia y Francia, tras el desembarco en Provenza. Finalmente fue desmovilizado en noviembre de 1945, momento en que ya se incorpora plenamente a la actividad cinematográfica.

Ese recorrido vital conecta per-

fectamente con la trayectoria tipo del militante "gaullista", que incluso pudiera haber tenido antecedentes filocomunistas pero que había sucumbido a la decepción tras el pacto nazi-soviético, o al menos eso se deduciría de una declaración propia en la que manifestaba tajantemente: "La marcha atrás ha comenzado el 25 de agosto de 1939, el día en que se produjo la brecha en el corazón de un joven de 22 años, que era de izquierdas, comunista, que cesó de serlo en 24 horas, diciéndose: ¡Si es esto la extrema izquierda...!".

De todo eso encontraremos rastros en sus films, muy especialmente en **El ejército de las sombras**, pero al mismo tiempo ha servido para muchos como explicación de las dificultades encontradas por Melville para la realización de su primer film.

Esas dificultades no tuvieron nada que ver con cuestiones relativas a la depuración, que en el ámbito cinematográfico se centró en la actividad de la "Comisión Provisional de Depuración Cinematográfica" creada el 16

de octubre de 1944 y que alcanzó a figuras como Sacha Guitry, Henri-Georges Clouzot, Louis Chavance, Pierre Fresnay, Emile Drain, Tino Rossi, Albert Préjean, Robert Le Vigan, Arlétty, Henri Jeanson, Marcel Aymé, etc., alguno de los cuales llegó a pasar por la prisión o incluso el exilio. En realidad correspondían mucho más a una colisión con la efervescencia impulsada por el "Comité de Liberación del Cine", cuyos objetivos incluían aspectos tan dudosos como: "...defender el cine francés como un patrimonio espiritual nacional; asegurar la calidad técnica y moral por servicios de control técnico no comerciales y la institución de una especie de consejo del orden sindical habilitado para decidir sobre la competencia y el honor profesional de los miembros de la corporación; reformar el estatuto de gestor de film agravado por los decretos Richebé;...". Donde chauvinismo, corporativismo, moralismo, etc. se traslucían con una nitidez y conducían a planteamientos tan absurdos como la intención del censor militar capitán Lhéritier de pro-

hibir films como *Le Crime de Mr. Lange* (1935) o *Le Jour se lève* (1939). O a la norma, finalmente no cumplida, de que: "...ningún film que tenga por tema la Resistencia o la vida de los prisioneros en Alemania no podrá ser preparado sin una petición de autorización dirigida al Comité de Liberación que la transmitirá al Comité Nacional de la Resistencia y después a la Dirección General del Cine".

Sólo en la medida de comprender este contexto, donde la "carta profesional" era necesaria para obtener la autorización para dirigir cine, podemos entender la significación de *Le Silence de la mer*, la primera obra de Jean-Pierre Melville.

#### Le Silence de la mer

Planteada de forma absolutamente independiente, sin recurrir al apoyo del Centro de Cinematografía y sus bonos especiales para la adquisición de película virgen (comprada por tanto en el mercado negro); con un equipo reducido que no cumplía los mínimos sindicales, comenzando por la carencia de carta profesional por parte del director, por el sencillo motivo de que era su primera película; y derivadamente, con un presupuesto ínfimo (cerca de 9 millones de francos frente a los 60 que tenían como coste medio los films de aquellos años) que abría insólitas perspectivas para un fosilizado cine francés incapaz de generar un movimiento semejante al Neorrealismo italiano y que aún tardaría casi quince años en asumirlas plenamente con la *nouvelle vague*; teniendo en cuenta todo eso, parece indiscutible que *Le Silence de la mer* significaba un hecho casi excepcional en su momento, aunque sus propias características amortiguaban su repercusión, como ejemplarifica que su

estreno se demorase hasta 1949.

La insolitez de *Le Silence de la mer* no se agotaba, sin embargo, en cuestiones de producción. De una parte ofrecía una propuesta radical en el plano cinematográfico y en su carácter de "cine literario", a contracorriente de los parámetros del cine de *qualité* de la época y anticipándose u homologando propuestas como las posteriores de Bresson o Resnais. De otra, la no menos sorprendente opción desde la que Melville propone su aproximación a la tan reciente experiencia de la Ocupación. En principio es este segundo aspecto el que debe centrar la atención de este artículo, pero cabe subrayar que su propia coherencia depende y se corresponde con el rigor estilístico asumido. Un rigor que incluso se hace algo forzado en algunos momentos, como inequívoco fruto de una "voluntad de estilo" propia de quien no era más que un principiante.

Melville tomó como elemento central de su film un relato largo homónimo escrito por el dibujante grabador Jean Bruller bajo el seudónimo de "Vercors" y editado clandestinamente por Editions de Minuit, tal como en el propio film se indica por partida doble: cuando al comienzo, antes de los títulos de crédito aparece un volumen del libro entre dos publicaciones clandestinas como *Combat y Liberation* y más adelante cuando un rótulo indica que: "*Este volumen publicado a cargo de un patriota ha sido acabado de imprimir bajo la ocupación nazi el 20 de febrero de 1942*".

El cineasta siempre ha manifestado que conoció y se entusiasmó por la obra de Vercors durante su estancia londinense, consiguiendo que el Comité de la Francia Libre no autorizase su realización en Sudamérica por parte de Louis Jovet (lo cual

certifica que sus buenas relaciones con los gaullistas no eran las de un colaboracionista...). Así no puede extrañar su especial delectación en la fidelidad al modelo literario, donde mediante el triple procedimiento del monólogo interior, el soliloquio y el silencio se respeta casi la totalidad del texto escrito. Y eso pese a que la producción fue realizada sin ningún permiso previo del escritor, sin abonarle sus derechos de autor...

Desde el punto de vista de la aproximación a la historia -casi presente en aquellos momentos de la Ocupación, la propuesta de Melville era arriesgada. Alejándose del triunfalismo y chauvinismo imperantes "oficialmente" respecto a la epopeya de la Resistencia y que con la excepción de *La Bataille du rail* (1946), de René Clément, convierten en inoperantes las aproximadamente 27 películas centradas en el tema en los siete años posteriores al fin de la Guerra, *Le Silence de la mer* proponía una visión interiorizada de la Ocupación. Para ello servía la historia de ese oficial alemán francófilo alojado en casa de un culto burgués pueblerino acompañado por su sobrina, al que ambos negaban toda palabra, hasta que desalentado por la realidad de la presencia alemana en tierras galas se hacía destinar suicidamente al frente ruso.

Las dos notas preponderantes del film radicaban por una parte en la plasmación casi angustiosa y asfixiante de una forma pasiva de Resistencia (no debemos olvidar la fecha de redacción del libro) y por otra en el situar su reflexión en el ámbito menos coyuntural de las relaciones franco-germanas, tal como indica el propio rótulo que abre el film: "*Este film no tiene la pretensión de aportar una solución al problema de las relaciones entre Francia y Alemania, pro-*



*blema que se pospondrá tan largo tiempo como los crímenes de la Barbarie nazi, perpetrados con la complicidad del pueblo alemán, permanezcan en la memoria de los hombres".*

Desde nuestra perspectiva, que ya no es la de la postguerra, la primera nota de interés se agota en su propia evidencia: la voluntad de hacer subsistir con orgullo una idea de Francia autónoma de las vicisitudes bélicas y fundada en la radical confrontación de una tradición cultural ilustrada y racionalista, como la simbolizada por ese intelectual provinciano amante de los clásicos. Más apasionante se nos aparece la reflexión sobre la confrontación de culturas, sobre la capacidad de fascinación por parte del vencido respecto a un vencedor que no puede esconder un cierto complejo de inferioridad, del papel -hoy diríamos que casi jungeriano- de un no menos cultivado alemán sobre el cual la civilización francesa ha ejercido una permanente atracción y que se siente tentado por una utopía unitaria que muy bien podríamos entender como antecedente

de una concepción de Europa en torno al eje franco-alemán.

Lejos pues del manique simo absoluto del *boche* tremebundo, aunque con mucho cuidado en mostrarlo como excepción entre los de su rango, como manifiestan los encuentros parisinos del protagonista que le conducirán a la amarga lucidez de la imposibilidad de su sueño, **Le Silence de la mer** hace de su casi insoportable sobriedad un ejercicio de retórica callada, pero también de un rigor intelectual que queda radicalmente plasmado en su asc tica puesta en escena que ofrece -de la mano del también debutante Henri Deca - el continuo *tour de force* de filmar a tres personas -dos siempre calladas y la otra siempre locuaz- en el interior de una habitación metonímica de toda la Francia sumergida por la marea nazi.

### Léon Morin, Pr tre

Mucho menos interesante resulta, en mi opinión, la segunda incursión de Jean-Pierre Melville en la historia de la Ocupación, al

menos desde el punto de vista de la reflexión histórica, aunque no creo que la teológica sea mucho más apasionante. De nuevo, como en tantos otros films del cineasta, encontramos una obra literaria de su gusto en la base de su trabajo. Ahora se trata de **Léon Morin, Pr tre**, una novela al parecer autobiográfica de Béatrice Beck que había obtenido el premio Goncourt en 1952. Con este proyecto mantenido por el cineasta, según sus declaraciones, durante varios años hasta encontrar a los intérpretes que él consideraba idóneos -Jean-Paul Belmondo y Emmanuelle Riva- Melville trazaba una operación de inserción plena en la industria cinematográfica francesa tras sus largos años de independencia y casi marginación; de ahí la participación de dos productores de primera línea como Carlo Ponti y Georges de Beauregard, así como las citadas estrellas de la interpretación.

De nuevo nos encontramos con el ambiente de una pequeña localidad provinciana durante los años de la Ocupación, pero en

J. P. MELVILLE

este caso ésta representaba poco más que un telón de fondo de la turbulenta historia de las relaciones entre la joven y atea viuda de un comunista y un también joven "cura de aldea", donde las motivaciones religiosas se solapan con la atracción sexual. Más allá de lo que la historia tuviera de interesante como reflejo de las vivencias femeninas en un ambiente cerrado y del tradicional tremendismo del celibato acosado (aunque resuelto con la suficiente ortodoxia como para que la película fuese proyectada en la Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid) desde nuestra perspectiva sólo parecen relevantes ciertos elementos de la situación ambiental que puntualmente jalonan la anécdota.

En cierto modo, esos aspectos resultan menos intrascendentes de lo que parecen, puesto que las reacciones de los personajes y la capacidad de obsesionarse por lo que fácilmente pudiera parecer una trivialidad, remiten de nuevo a la asfixia de esa colmena en que se constituye la Francia ocupada. A diferencia de la propuesta interiorizadora de *Le Silence de la mer*, ahora la Ocupación es pura exterioridad, ya que se nos muestra a través de sus manifestaciones públicas: los ocupantes italianos sustituidos

por las tropas alemanas (lo cual sitúa el núcleo inicial de la historia tras el verano de 1943), los bandos atemorizadores, las *razzias* de hombres destinados al servicio obligatorio en Alemania, las detenciones de resistentes, los castigos contra los rehenes, los controles en los caminos, la llegada de los liberadores americanos, etc.

Pero en realidad Melville no propone reflexión alguna sobre la Ocupación, sino que sitúa su anécdota argumental entremezclada con unos fenómenos que raramente pretenden interpretarse, sino que tan sólo nos son mostrados en su "natural" facticidad, en una eso sí notoria contribución a esa crónica de la provincia que tan bien ha sabido efectuar el cine francés si pensamos en los Renoir, Pagnol, Rouquier, Becker, Bresson, Chabrol, etc.

### El ejército de las sombras

Al cabo de casi veinticinco años del final de la Guerra Mundial, Jean-Pierre Melville retorna al tiempo de la Ocupación con su film más ambicioso sobre el tema: **El ejército de las sombras**. Retomando de nuevo una novela, en este caso de Joseph Kessel, el cineasta supo recondu-

cirarla hacia ese terreno personal que sus últimos *thrillers* habían acabado de configurar. Nunca como en este caso Melville iba a combinar la Historia y sus intereses narrativos personales, lo cual paradójicamente le fue reprochado, en la medida en que para algunos la seriedad del tema "histórico" no redimía las dependencias genéricas del film. El mismo declaraba: "*He mostrado por primera vez cosas que he visto, que he vivido. Claro está que mi verdad es, entiéndase bien, subjetiva y no corresponde ciertamente a la verdad real...*".

Este impresionante fresco elaborado por Melville corresponde a dos voluntades básicas, la épica y la didáctica. No cabe duda de que pocas veces se nos ha ofrecido un repertorio semejante de la auténtica actividad resistencial: evasión de pilotos derribados y otros fugitivos, redes de comunicaciones, transmisión de información militar, represión de traidores y confidentes, etc. Pero, sin embargo, estamos lejos de una visión aventuresca y exaltante: no existe la guerra limpia, y mucho menos cuando se trata de una guerra clandestina, cuando la delación y el heroísmo pueden llegar a darse la mano, como en el excepcional personaje de Matilde, capaz de resolver las situaciones más complejas y al mismo tiempo solicitando implícitamente su muerte cuando toma conciencia de su debilidad una vez capturada por el enemigo. Por tanto, Melville quiere de una parte contar didácticamente la realidad de la lucha resistencial sin renunciar ni al realzamiento del valor épico de esas vicisitudes, ni a las servidumbres de un trabajo heroico.

Sin duda, Melville subraya que los resistentes no son héroes de nacimiento y de una pieza; al contrario, el film nos muestra la



Léon Morin, Prêtre  
(1961)



progresiva "profesionalización" en la actividad clandestina. Para ello, el cineasta no duda en enmarcar las historias -tras el prólogo que sería la primera evasión del ingeniero Philippe Gerbier- entre dos ejecuciones internas a la red resistente. De la chapucera muerte del joven traidor marsellés a la pulcra liquidación de Matilde hay todo un recorrido equivalente al que lleva desde el "amateurismo" a la profesionalidad.

Al mismo tiempo, no existen para los protagonistas excesivas perspectivas de futuro: la propia dinámica de actividad clandestina conduce a la caída en manos de los alemanes, sea por fallos propios, por excesos de confianza, por delaciones o por la simple casualidad. Teniendo en cuenta que la historia arranca el 20 de octubre de 1942 y termina con la muerte de Matilde el 23 de febrero de 1943, hay que constatar que la victoria final queda aún muy lejos; de ahí la importancia del epílogo rotulado que nos informa del devenir de los cuatro principales integrantes del grupo, todos ellos muertos entre noviembre de 1943 y febrero de 1944. Como los protagonistas de films anteriores de Melville, los de **El ejército de las sombras** asumen su no-futuro, la normalidad del sacrificio personal en bien de una causa que, sin embargo, no queda enfatizada en ningún momento.

No cabe duda de que Melville no renuncia en este film a sus reminiscencias gaullistas -con el excesivo olvido de otros sectores participantes en el movimiento resistencial-, tal como manifiesta el episodio londinense, con una oblicua presencia del propio general; pero sin embargo, eso queda remitido a un segundo plano, ya que podríamos hacer fácilmente abstracción del contexto histórico concreto, para



*El ejército de las sombras  
(L'Armée des ombres,  
1969)*

comprender que ante todo se trata de las formas de hacer de un grupo de hombres y mujeres que asumen su misión sin fisuras aparentes, aún a costa de indudables desgarros interiores. Tal como se hace difícil eliminar al "traidor", aún lo será más suprimir a Matilde, el personaje más carismático del grupo; pero en otra medida lo será para Luc Jardie el no advertir a su hermano Jean-François su común militancia. O asistiremos al reverso de los héroes ante lo que es su preocupación central: la capacidad de aguante ante la presión enemiga una vez producida la "caída". Todos tienen su talón de Aquiles, puesto que esos héroes basan su autenticidad en su no perfección: Matilde sabe que es capaz de traicionarlo todo en favor de esa hija de cuya foto no ha sido capaz de desprenderse, en una única y fatal imprudencia; Jean-François Jardie será capaz de prever el hundimiento de su capacidad de aguante de la vida clandestina a tiempo y elaborará su propia destrucción en favor de la actividad colectiva, ayudando a la muerte del cautivo Félix, en la ignorancia también de los límites de su resistencia ante la tortura; e incluso el personaje central, Gerbier, estará a punto de echar al traste el esfuerzo de sus compañeros por liberarle cuando se siente tentado

a hacer prevalecer su orgullo sobre el instinto de supervivencia, algo que definitivamente sucederá cuando vuelva a caer en manos de la Gestapo y muera por no querer correr/humillarse ante sus verdugos.

Todos los protagonistas morirán, pues, porque su itinerario no puede tener otra salida. La vida clandestina crea un hábito tal vez insuperable; convertidos en profesionales de las sombras, la luz les destruiría (¿tal como el propio Melville se irá convirtiendo en un ser nocturno y semiclandestino durante el resto de su vida?) y difícilmente podrían sobrevivir a su misión en la medida en que ésta se ha convertido no sólo en el objetivo de su vida, sino en la razón total de su existencia. Es en el microcosmos del grupo clandestino, como en el de la banda delictiva de los films de gánsters, donde valores como la fidelidad adquieren todo su valor. Sin embargo, la propia naturaleza de su labor impide la amistad y aún más el amor; no hay lugar, al menos aparentemente, para el sentimiento, preludio de todas las debilidades. Una vez más, este film de Melville nos habla de la imposibilidad del amor; ahora no se trata del amor silenciado o reprimido de **Le Silence de la mer** o **Léon Morin, Prê-**

J. P. MELVILLE

tre, sino de la imposibilidad de congeniar el respeto a un código ético-profesional con cualquier manifestación sentimental. Por eso, sólo desde la sutileza de la interpretación de los actores y actrices es posible evitar que los personajes se transformen en robots o en héroes maniqueos; son la levedad de un gesto, la casi imperceptibilidad del rictus de un rostro, el automatismo de determinados actos, los que marcan la humanidad de esos personajes, los que delatan todo el universo sentimental que queda oculto tras la ostensible dureza de esa forma de vivir.

En ese sentido, el análisis de **El ejército de las sombras** no puede limitarse a revelar los aspectos temáticos y el sentido ético más evidente. La depuración del estilo melvilliano; la sobriedad de la puesta en escena; el juego dado por la frialdad de esos colores, que Peter Cowie considera casi-cadavéricos; el control de una interpretación exenta de toda grandilocuencia; la minuciosidad narrativa de determinados momentos, como las evasiones, las ejecuciones, los interrogatorios, el retorno de Gerbier a Francia en paracaídas, etc.; éstos y otros tantos aspectos próximos al habitual hacer de Melville son mucho más que el ropaje del argumento, para constituirse en el básico punto de apoyo del sentido pleno del film.

Desde una perspectiva histórica, **El ejército de las sombras** remite a un período bien concreto de la historia de la Resistencia. Sin estar referida a personajes o hechos concretos, tomando aspectos narrados en la novela de Kessel junto al propio recuerdo del cineasta -que en la época del estreno manifestaba que "*envejeciendo, pienso con nostalgia en el período entre 1940 y 1944 pues forma parte de mi juventud*"-, es indudable que esta película relata acontecimientos repetidos y plausibles en aquellos años. Lejos de la propuesta de film-panteón que significara un título como **¿Arde París?** (*Paris brule-t-il?*, 1966), no podemos dejar de encontrar algunos ecos en los personajes protagonistas, que van desde Jean Moulin (activo en Lyon como Gerbier, de su misma edad y muerto tras la tortura en marzo de 1943) hasta Marie-Madeleine Fourcade, animadora del grupo "Alliance", activo durante toda la Guerra, pasando por Pierre Brossolette, que se arrojó desde el quinto piso de la central parisina de la Gestapo en febrero de 1944 para evidenciar y sellar su silencio, o la contribución de personalidades científicas como Joliot-Curie, al que tal vez aluda el personaje de Luc Jardie, algunas de cuyas obras son la lectura de Gerbier en su solitario escondite (con títulos como "Ensayo sobre el problema del fundamento de

las matemáticas", "Observaciones sobre la formación de la teoría abstracta de los conjuntos", "Sobre la lógica y la teoría de la Ciencia", "Método axiomático y formalismo" o "Transfinito y continuo").

Hay que remarcar que el período recogido por **El ejército de las sombras** corresponde a la primera etapa de la actividad resistencial en el interior de Francia. De hecho, esa actividad se inicia con una cierta y organizada intensidad en 1942 -tras la entrada de la URSS en la Guerra y el nuevo cambio de posición del PCF-, siendo 1943 un año complicado, donde el trabajo clandestino es ante todo organizativo y urbano. Será a partir de 1944, concretamente con la constitución de las FFI (Fuerzas Francesas del Interior) cuando se desarrollen los mayores enfrentamientos en ciertas zonas rurales y se pase al sabotaje masivo en la preparación del desembarco aliado; pero los momentos que evoca el film de Melville, en el marco de una Francia dividida aún en la zona ocupada y la no ocupada, todavía están alejados de esa efervescencia resistente.

No podemos terminar esta somera revisión de **El ejército de las sombras** sin remitir al análisis comparado. Tal como ya dijimos en relación a **Le Silence de la mer**, los primeros años del cine resistencial, mucho más ocupados en las glorias de la lucha armada y otras formas de oposición al invasor que en las oscuridades de la Ocupación, carecen de relevancia cinematográfica y en buena parte de reflexión histórica. Los años cincuenta, en cambio, abandonan la perspectiva bélica en favor de aproximaciones mucho más de retaguardia -**Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*, 1952), de Clément- y costumbristas, incluso con un tono humorístico o cuan-



*Le Silence de la mer*  
(1947)



do menos tragicómico, caso de **La travesía de París** (*La Traversée de Paris*, 1956), de Autant-Lara, **Babette se va a la guerra** (*Babette s'en va-t-en guerre*, 1959), de Jaque, o **La vaca y el prisionero** (*La Vache et le prisonnier*, 1959), de Verneuil, en una línea que culminaría con **La gran juerga** (*La Grande vadrouille*, 1966), de Oury. Al mismo tiempo empiezan a aparecer films que retoman la Ocupación desde un planteamiento ya retrospectivo, entre los que citaríamos **No matarás** (*Nous sommes des assassins*, 1952), de Cayette, **Cena de acusados** (*Marie Octobre*, 1958), de Duvivier, **Hiroshima mon amour** (*Hiroshima mon amour*, 1959), de Resnais -que cuenta lo que hubiera podido ocurrirle a la sobrina de **Le Silence de la mer** si hubiese cedido a sus impulsos amorosos- o **La Denonciation** (1961), de Doniol-Valcroze.

Los años sesenta vieron aparecer muchos films alrededor de la Francia en Guerra y Ocupación, aunque los títulos notables escaseasen: **El día y la hora** (*Le*

*Jour et l'heure*, 1962), de Clément, **Sobra un hombre** (*Un Homme de trop*, 1966), de Costa-Gavras, **La Ligne de démarcation** (1966), de Chabrol, y sobre todo **El ejército de las sombras**. Pero este superficial repaso no implica más que situar el valor del film de Melville no sólo como muestra excelente del tema, sino casi como colofón. En su mismo año de 1969 comenzará la revisión -al menos filmica- de la historia de la Ocupación, con un título que no sería estrenado hasta 1971: **Le Chagrin et la Pitié**, de Marcel Ophüls. A partir de ahí, aun manteniéndose las aproximaciones cómicas, costumbristas o diversamente heroicas -véase desde **Sección especial** (*Section spéciale*, 1974), de Costa-Gavras hasta **L'Ochestre rouge** (1989), de Rouffio-, aparecerán otros títulos mucho más críticos, sobre todo a partir de **Lacombe Lucien** (*Lacombe Lucien*, 1974), de Malle, y **El affiche rojo** (*L'Affiche rouge*, 1976), de Cassenti, nostálgicos de la lejana infancia -**Los violines del baile** (*Les Violons du bal*, 1974), de Drach, **Un Sac de billes** (1975),

de Doillon, e incluso mucho más tarde **¡Adiós, muchachos!** (*Au revoir, les enfants*, 1987), de Malle- e incluso de una mayor ambigüedad revisionista, como los recientes **Mon ami, le traître** (1988), de José Giovanni, viejo colaborador de Melville, y **Uranus** (*Uranus*, 1990), de Berri.

Sin duda un planteamiento como el de **El ejército de las sombras** ya no es posible en la actualidad; sólo un cineasta implicado en aquellos acontecimientos podía en su plenitud abordarlos con ese aliento épico, esa sensación de conocimiento directo y ese carácter de homenaje no sólo a unos combatientes heroicos, sino a sus propios años de juventud. La ausencia de una reflexión histórica crítica -que no equivale a ocultar los aspectos sombríos y ambiguos de aquellos hechos- que sería exigible desde nuestra actualidad se fundamenta en la definitiva clausura de aquellos hechos en la Historia. Recordemos que a Melville no le interesaba el cine histórico: sólo la Historia hecha vida, su propia vida.