

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
La tradición como academicismo

Autor/es:
Monterde, José Enrique

Citar como:
Monterde, JE. (2005). La tradición como academicismo. Nosferatu. Revista de cine. (48):107-116.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41404>

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



La tradición como academicismo

José Enrique Monterde

Italian ez bezala, Bigarren Mundu Gerra ez zen hainbesteko oztopo izan Frantziako zinea garatzeko. Izan ere, urte haietan Frantziar estreinatutako zinegile ugariak, ondoren, alderdi askotan gerra aurreko haien kide askorenarekin lotura handia zuen lana garatu zuten. Horren guztiaren emaitza ihartze prozesua eta akademizismoa izan zen, Nouvelle Vague-ko zinegileek halakotzat salatutakoa.

1. La generación de los 40

Una visión mecanicista de la Historia del Cine, donde las circunstancias sociopolíticas sobredeterminarían el devenir cinematográfico, nos haría suponer que el cine francés de la posguerra mundial -tras acontecimientos tan pregnantes como el derrumbe de 1940, el régimen de Vichy, la Ocupación, la Colaboración, la Resistencia y la Liberación- se vio sujeto a una convulsión correspondiente en su magnitud a la sufrida por el país. En ese sentido siempre se alude a la comparación con lo ocurrido en la Italia del neorrealismo, donde una sociedad traumatizada se vio abocada a una profunda renovación cinematográfica, al menos en una parte muy influyente de su producción. Y sin embargo, paradójicamente, no resultan procedentes tales suposiciones; antes bien, una revisión de los filmes más destacados del período nos conduce a consideraciones muy dispares respecto a esa idea de renovación generalizada y de apertura de nuevos horizontes. En ese sentido, más que la apertura hacia un futuro de esperanza como el que cerraba **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*; R. Rossellini, 1945), tal vez la inesperada metáfora del cine francés de esos años la encontrásemos en un film por otra parte mediocre como **Les Miracles n'ont lieu qu'une fois** (Y. Allégret, 1950), donde los dos personajes centrales se reencuentran en 1950, once años después de la separación provocada por la guerra en los primeros tiempos de su relación amorosa; en ese reencuentro comprenderán la dificultad de retornar a la ilusión e inocencia de su primera relación, tras las experiencias de la guerra, de sendos matrimonios sin amor, del tiempo que pasa y desgasta, etc. Algo semejante a ese imposible "retorno al pasado" va a caracterizar a una parte significativa del cine francés de esos años: más que abrir nuevos caminos de la expresión filmica -a lo que sólo aspirará un ínfimo número de cineastas poco menos que marginales- podemos comprobar una llamativa voluntad de reestablecer un puente con aquellas trazas que habían elevado al cine francés de la preguerra a sus cumbres mayores.

De entrada esa actitud tal vez podría justificarse en algunos de los protagonistas más destacados del cine de anteguerra en su retorno a las pantallas de posguerra. ¿Quién podría reprochar a Marcel Carné, siempre en compañía de Jacques Prévert, querer prolongar los logros de **Quai des brumes** (*Quai des brumes*, 1938), **Hôtel du Nord** (1938) o **Le Jour se lève** (1939)? ¿O al Duvivier de **La Belle équipe** (1936), **Pépé le Moko** (*Pépé le Moko*, 1936) o **Fin de jornada** (*La Fin du jour*, 1939)? Pero más curioso resulta que el engarce -por no hablar de radical continuidad en algunos casos- con los estigmas del "realismo poético" fuese llevado a cabo por una generación de cineastas

que si bien habían tenido ya diversas trayectorias cinematográficas en los años treinta, iban a pasar al primer plano del cine francés -en el marco o no del *cinéma de qualité*, ese es otro asunto- en los años de la Ocupación y posguerra. En efecto, independientemente de sus posibles debús previos a la guerra (I), los Yves Allégret, Claude Autant-Lara, Jacques Becker, Robert Bresson, André Cayatte, René Clément, Henri-Georges Clouzot, Louis Daquin o Jean Delannoy constituyen, fundamentalmente, una generación revelada en los oscuros años de la guerra y destinada a ocupar un lugar de privilegio -junto a veteranos como Carné, Duvivier, Clair, Ophüls, Grémillon o Renoir- en el cine francés anterior a la *Nouvelle Vague*.

Si conseguimos desprendernos de las clasificaciones y calificaciones nada gratuitas, sino estratégicamente interesadas, de los "jóvenes turcos" de *Cahiers du cinéma* y *Arts* estaremos en condiciones tanto de asumir las virtudes y defectos de esos cineastas, como de reubicar los trazos comunes y los rasgos diferenciales particulares de unos cineastas que -ante todo- no merecen ni mucho menos el menosprecio, cuando no desprecio, que los ha acompañado y aún acompaña, según revelan las mismas páginas que acompañan este artículo. Como muy bien ha señalado Pierre Billard, la historiografía posterior a la *Nouvelle Vague* -y muy influida por sus paradigmas críticos- ha actuado abordando "*los años 1946-1959 como los historiadores de la Revolución Francesa estudian el reinado de Luis XVI, incluso de Luis XV y el Siglo de las Luces: para descubrir cómo y por qué el Antiguo Régimen va a morir. Iluminando el pasado desde su pleno conocimiento del futuro, buscan los índices de la enfermedad localizada, los signos de la revolución por venir. Su historia, desde entonces, no es más que la crónica de una muerte anunciada...*" (2).

En primer lugar deberemos recordar que el cine francés de los años de Vichy y la Ocupación no sólo no sufrió un colapso, sino que se vio en cierto modo potenciado, dada la autarquía de la distribución cinematográfica, falta del cine procedente de los países enemigos (sobre todo los EE.UU.) unida a la imprescindible motivación de cubrir las necesidades de evasión de la mayoría de la población, sujeta a las penalidades físicas y morales de los tiempos de guerra. Y si la producción se mantuvo en unos niveles no muy distintos a los de anteguerra -al menos hasta el año 1944-, tampoco podemos hablar de una ruptura radical con el cine previo a la guerra, sobre todo en el campo del cine de evasión, objetivo mayoritario tanto en esos años como en los anteriores y posteriores, pues no debemos olvidar que cuando aludimos a una cinematografía nacional acostumbramos a considerar sobre todo las obras y los cineastas "cabezas

de serie" de la producción, con un evidente desprecio de la mayoría de productos de eso que los franceses han llamado "*le cinéma du samedi soir*". Si además ese período bélico ha significado un cierto vacío en las filas de la creación cinematográfica -caso aquí del exilio de los Renoir, Clair, Duvivier, Feyder, etc.-, las posibilidades de que se produzca un relevo son aún mayores; otra cosa serán los contenidos y significación de ese relevo. De hecho, ese fenómeno de relevo se da en el propio cine norteamericano, donde la emergencia de una nueva generación de cineastas -que en cierto modo se convertirá en una nueva "generación perdida": Dassin, Wilder, Preminger, Zinnemann, Kazan, Dmytryk, Rosen, Huston, etc.- resulta obvia ante el desvío de algunos grandes maestros hacia ocupaciones bélicas. Y no olvidemos que los propios protagonistas del neorealismo -Rossellini, Visconti, De Sica, Lattuada, Castellani, Vergano, Zampa, etc.- habían dirigido ya con anterioridad a 1945.

Ahora bien, no siempre hemos de identificar relevo con renovación y menos aún con revolución; es decir, una nueva generación de cineastas no necesariamente implicaba una voluntad sustancial de cambio (3), a diferencia de lo que ocurrirá más tarde con la *Nouvelle Vague*, donde a una indudable, radical y casi traumática voluntad de relevo se le asociaba una no menor -casi revolucionaria al menos al principio y como principio- voluntad de renovación o cambio. Si la voluntad o posibilidad de cambio no ocupaban un lugar central en la actitud de esta generación; si en alguna medida se nos ofrece como una variante o como la continuidad de esa parcela del cine francés de los años treinta entendido ya como su "clasicismo"; si el objetivo primero de esos cineastas tal vez radicaba en demostrar su capacidad y pertinencia como relevo en una carrera de fondo; si las circunstancias contextuales promovían una concepción básicamente "profesional" de la actividad cinematográfica o un cerrar filas ante la previsible agresividad del imperialismo cinematográfico norteamericano; o si, ya situados en la posguerra, la transición tras la Liberación pasaba por una depuración más tímida que otra cosa, mientras que institucionalmente la Cuarta República se ofrecía más como una restauración de la Tercera que no una inflexión política y social significativas... Es decir, si todas esas condiciones oscilaban sobre la creatividad cinematográfica del momento, tal vez podamos comprender algunas explicaciones sobre la naturaleza del por otra parte considerado entonces como mejor cine francés de la posguerra.

2. Las formas de la tradición

La continuidad artificial de las formas clásicas deviene necesariamente en academicismo; y por tanto en la revalorización de la noción de "perfección" que



cimenta el valor de la obra clásica, planteada siempre en relación a un modelo privilegiado con la aureola de los orígenes. En ese sentido, la fuerte continuidad -con las escasas excepciones de rigor- respecto a muchos aspectos del cine francés de preguerra podría corresponder a la fase academicista de un clasicismo netamente identificado con los elementos populistas y simbólicos que caracterizan al mejor cine de los años treinta, de Clair a Renoir, pasando por Vigo, Feyder, Duvivier o Grémillon. Podemos entender que la relación entre esa generación y sus ante-



cesores mantenga una cierta continuidad debido a sus contactos directos, ya que prácticamente todos sus componentes han trabajado en diversas funciones profesionales, muy especialmente como ayudantes de dirección con aquellos (4); esa es una gran diferencia con la generación de la *Nouvelle Vague*, formada en la oposición respecto a sus propios antecesores desde su ejercicio crítico (5). Por otra parte, esa vía profesional de acceso a la dirección va a definir también una concepción del oficio que se verá claramente reflejada en las constricciones corporativas de los años posteriores, esas que tanto dificultarán la irrupción de nuevos directores en la década de los cincuenta y que sólo se verán alteradas cuando la crítica, el documentalismo y el cortometraje de ficción se conviertan en caminos hacia la dirección al margen del paciente y paulatino ascenso en la escala profesional. En definitiva, se produce una clara colusión entre corporativismo y academicismo, tal como denunciara *-a posteriori-* uno de sus máximos protagonistas, Louis Daquin: "*Se hacía indispensable revolucionar el academicismo reinante en el cine y, por otra parte, era preciso romper el corporativismo, que también es una forma de academicismo*" (6).

Tampoco debemos olvidar que en el cine francés de posguerra los guionistas ocupan un papel central y que los Prévert, Aurenche-Bost, Jeanson, Spaak, Achard, etc. -que habían sido piezas fundamentales del mejor cine de los treinta- seguirán ocupando posiciones relevantes en la época de posguerra. Y algo semejante cabría decir de otros apartados técnicos, comenzando por los operadores -con Henri Alekan y Armand Thirard a la cabeza-, a los que algunos han señalado como auténticos dictadores dentro del cine francés del período, y acabando con directores artísticos como Trauner o Douy, continuadores de la labor de Meerson o Barsaq. Y algo semejante podríamos decir respecto a la continuidad de determinadas *vedettes* de anteguerra, comenzando por Jean Gabin o Michèle Morgan y siguiendo por los Michel Simon, Pierre Fresnay, Louis Jouvet, Pierre Brasseur, Danielle Darrieux, Fernandel, Pierre Blanchar, Charles Vanel, Françoise Rosay, etc., que apenas se verán oscurecidas por las estrellas emergentes como Gérard Philipe o Simone Signoret. Si consideramos, pues, que se da una clara continuidad en el campo del guión, de la fotografía, del decorado o de los intérpretes, además de la inexistencia de grandes cambios en la estructura industrial del cine francés, no cabe extrañarse en exceso de esa impresión de continuidad que ha llevado a Joël Magny a hablar de "*treinta años de años treinta*".

Asentadas ciertas causas "objetivas" y contextuales de la continuidad entre el cine francés de posguerra y el de preguerra deberíamos intentar esclarecer sus

huellas y consecuencias sobre los propios textos filmicos. Por supuesto estamos hablando de un cine netamente narrativo, donde la historia relatada sigue trascendiendo sobre los aspectos discursivos (todavía no han hecho efecto las reflexiones de Astruc sobre la *caméra-stylo*), aunque sea frecuente la inscripción de la instancia narrativa en la propia organización del relato, generalmente mediante la voz en *off*, como es el caso de Yves Allégret en *Une si jolie petite plage* (1948), *Manèges* (1950) y *Les Miracles n'ont lieu qu'une fois* (1951), pero también de *La Verité sur Bébé Donge* (H. Decoin, 1952) (7), film que como *Manèges* se construye a partir de una sucesión de *flashbacks* (8), si bien en este último incluso se entremezclan dos puntos de vista distintos en esa sucesión. Pero estos artilugios narrativos no abundan ante el predominio de la linealidad narrativa, fruto muchas veces de los precedentes novelísticos en que se basan muchos de los filmes. Claro que también cabría contar con otra implicación del punto de vista narrativo asociado a los personajes/actantes bajo la forma del dialogismo, algo que también redundaría en un cierto espesor literario de unos filmes que tantas veces escapan de cualquier naturalidad.

Evidentemente ese papel de los diálogos incide seriamente en el trabajo de los intérpretes, tan decisivo en el marco de un fuerte *star-system*. La autenticidad de los personajes se ve perjudicada seriamente por cuando menos dos factores: la voluntad literaria de los diálogos y la idoneidad de la compenetración entre personaje e intérprete. Si recordamos filmes-modelo tan interesantes como *Les Portes de la nuit* (M. Carné, 1946), por no retrotraernos a los clásicos del "realismo poético", nos encontramos con personajes-símbolo como el Destino encarnado literalmente por Jean Vilar, pero también con diálogos imposibles en boca de los personajes que los dicen, algo bastante constante en numerosos filmes que fundamentan su "calidad" (sin connotaciones peyorativas) en la altura literaria del diálogo. Pero esa carencia de naturalidad (incluso en aquellos filmes que se aproximan más al naturalismo) se potencia otras veces con serias inadecuaciones de un reparto subordinado al valor comercial y de prestigio del estrellato. Por ejemplo: cuando el por otra parte espléndido Gérard Philipe asume con sus 24 años el papel de un muchacho aún bachiller, lo cual implica momentos ridículos en las escenas familiares del personaje. Peor todavía cuando en la primera parte de *Les Miracles n'ont lieu qu'une fois* Jean Maires con sus treinta y ocho años encarna a un joven estudiante que enamora a Alida Valli -que ya no iba a cumplir los treinta- en su condición de jovencísima e inocente universitaria; claro que el hecho de que la última parte del film de Allégret trascurra once años después podría hasta cierto punto justificar ese im-



perdonable error de *casting* (potenciado además por las pétreas maneras interpretativas de Marais). Y aún podríamos aducir -entre otros ejemplos posibles- a Michèle Morgan en el papel de la cieguita de *La Symphonie pastorale* (J. Delannoy, 1946)... Evidentemente, el potente atractivo que implican esas estrellas remite a segundo plano la verosimilitud en la corporeidad del personaje; probablemente ahí también se pueda rastrear la relativa importancia que ese asunto de la edad tiene en el teatro y que las formas más naturalistas de la interpretación en el cine moderno deja al descubierto.

La pervivencia de las pautas del cine de preguerra y muy especialmente del "realismo poético" también se manifiestan radicalmente -como ya anticipábamos- en el diseño visual de los filmes de la "generación de los 40", tanto en lo referente a su fotografía como al decorado. Nada puede potenciar mejor los aspectos temáticos y filosóficos del cine de posguerra como continuistas del "realismo poético" que esa curiosa mezcla -probablemente insólita en la Historia del Cine- entre la dimensión realista y la estilización expresiva, esa mezcla entre "*una cierta utilización carnal de la luz y una cierta verdad documental*" de la

que se ha hablado en relación a la fotografía de Alekan. Evidentemente, en películas -muy escasas por otra parte- como **La Bataille du rail** (R. Clément, 1945) prima la dimensión documental de una fotografía que así contribuye a la patina "neorrealista" del film -comparada, por ejemplo, con otros centrados en los recientes acontecimientos bélicos como **Jericho** (H. Calef, 1946)-, pero rápidamente la imagen" de la posguerra se asociará más a las luces y sombras, a los fuertes contrastes casi expresionistas que tan bien servirán a la atmósfera ambiental de filmes como **Les Portes de la nuit** o **Dédé de Amberes** (*Dedée d'Anvers*, 1947), entre otros. Esa idea de la expresión visual de un ambiente moral será una de las grandes herencias del "realismo poético".

Como también lo será el tratamiento del decorado, donde los escenarios naturales -otro de los principios del neorrealismo- apenas tendrán presencia ante un abrumador predominio del rodaje en estudio. Salvando excepciones como las del paisaje alpino de **La Symphonie pastorale** (9) -¡sólo faltaba!-, la playa invernal de **Une si jolie petite plage**, siempre barrida por el viento y la lluvia, los caminos y campos recorridos en **Juegos prohibidos** (*Jeux interdits*; R. Clément, 1951) o las escenas al borde del río en **París, bajos fondos** (*Casque d'or*; J. Becker, 1952), así como las calles de **La travesía de París** (*La*

Traversée de Paris; C. Autant-Lara, 1956), el ejemplo -de nuevo- de la espléndida y polémica reconstrucción del metro elevado de Barbés-Rochechouart en **Les Portes de la nuit** -equiparable a la provocada muchos años después por **Los amantes del Pont Neuf** (*Les Amants du Pont-Neuf*; L. Carax, 1991)- seguirá gravitando sobre numerosos filmes posteriores. Así, tras la apertura con unas majestuosas panorámicas del puerto de Amberes/Anvers, destacan los decorados de estudio de Georges Wakhévitch en **Dédé de Amberes**, junto a las numerosas reconstrucciones "de época" -por ejemplo cuando René Clément hace cubrir la plaza de París donde rueda **Gervaise** (1955), la espléndida adaptación de *L'Asommoir* de Zola, con una especie de lona que aparenta un pavimento de adoquines, el famoso *pavés*-. Pero no se trata sólo de las obvias reconstrucciones de **El prisionero de Parma** (*La Chartreuse de Parme*; Christian-Jaque, 1948) y **Le Rouge et le noir** (C. Autant-Lara, 1954) a **Occupé** (*Occupé*; C. Autant-Lara, 1949) o **El silencio es oro** (*Le Silence est d'or*; R. Clair, 1947), sino que incluso en ámbitos aparentemente mucho más realistas -y contemporáneos- como el cine policíaco no faltan las reconstrucciones en estudio de los despachos del famoso *Quai des orfèvres* -escenario parcial del film homónimo de H. G. Clouzot (1947), de **Razzia sur la chnouf** (H. Decoin, 1954) y de tantos otros títulos- o de las propias calles del Marais



Juegos prohibidos

parisino en **El comisario Maigret** (*Maigret tend un piège*; J. Delannoy, 1958) (10).

3. El espíritu de la tradición

Si hasta aquí hemos señalado algunas características definitorias del cine de la "generación de los 40" -y, por extensión, de la mejor parte del cine francés de la posguerra estigmatizado como *cinéma de qualité*- en términos narrativos y formales, nada de eso sería significativo si no estuviese al servicio de un espíritu no menos continuista respecto al precedente "realismo poético". Lejos de asumir los tiempos posteriores a la Liberación como un momento de apertura utópica hacia el futuro o simplemente de describir un presente difícil -tal como haría en buena parte el neorrealismo-, el cine francés de la posguerra afronta una visión tan pesimista y negativa del presente que niega casi toda esperanza para el futuro. Armados de un radical psicologismo donde -como en **La regla del juego** (*La Règle du jeu*; J. Renoir, 1939)- no se hace distinción entre clases sociales, sino que se ofrece una visión pesimista de la condición humana, algo aún magnificado por las aterradoras experiencias provocadas durante la guerra (del genocidio a la bomba atómica) y por la difusión del pensamiento existencialista, buena parte de los cineastas de la "generación de los 40" -con diferentes intensidades, eso sí- plantearán una especie de desesperanzada "comedia humana".

Esos cineastas desarrollarán su obra frecuentando una serie de temas abstractos e inmutables (el amor, el destino, el poder,...) que acarrearán una inevitable atemporalidad y casi descontextualización, donde los anclajes sociales se desvanecen ante la problemática del individuo enfrentado a su fatalidad y ajeno casi siempre a cualquier forma de imposible felicidad. Esa visión amarga, fatalista, pesimista hasta la desesperación, acaba resultando convencional por la reiteración en la construcción de atmósferas desesperanzadas y el patetismo muchas veces forzado de situaciones y personajes. No se trata sólo de que abunden los finales infelices, de que la muerte clausure habitualmente las fugaces ilusiones -por lo general amorosas- de unos personajes muchas veces a la deriva, sino de que esa permanente asunción del destino como fracaso se convierta casi en un programa vital y moral.

Probablemente nadie como Yves Allégret se ofrezca como campeón del pesimismo y con ello entronque con el cine de anteguerra de Carné y Duvivier, aunque de una forma aún más negativa, puesto que en el autor de **Dedé de Amberes** desaparecen las trazas del romanticismo que todavía impregnaban **Quai des brumes** o **Pépé le Moko**. Ya la propia **Dedé de Amberes** nos sumerge en el ambiente portuario, en

ese *milieu* del hampa y la prostitución donde el amor entre Dedé y Francesco resultará imposible porque -como casi siempre en su tetralogía "negra"- la rendición también lo es. Tanto determinadas escenas -veamos las del hotel donde se encuentran los amantes- como los tipos a los que se ajustan los protagonistas o la misma muerte final de Francesco remiten sin duda al modelo de **Quai des brumes** u **Hôtel du Nord**.

Todavía más pesimista -entre otras cosas por abstracta- resulta **Une si jolie petite plage**, con ese viaje al final de la nada del personaje encarnado por Gérard Philipe, que acumula a las penas del presente las consecuencias de una infancia robada en el pasado. Además de pesimista, inequívocamente misógino resulta un film como **Manèges**, tal vez una venganza contra su protagonista, encarnada por Simone Signoret (la inolvidable Dedé), compañera del cineasta hasta un año antes, condenada a la paraplejía como castigo a su condición de esposa falsa, inescrupulosa, interesada y traicionera. Si en principio **Les Miracles n'ont lieu qu'une fois** parecen tener un amago de final feliz, con el reencuentro de los primerizos novios tras once años de separación y fracasos vitales, el propio planteamiento de ese final no deja lugar a muchas dudas sobre lo efímero de su felicidad. Sólo aparece un rayo de esperanza al final de **Los orgullosos** (*Les Orgueilleux*, 1953), desviándose de los esquemas de Jean-Paul Sartre (11), autor de *Tifus*, la obra que inspira el film de Allégret, lo cual motivó la retirada de cualquier referencia al escritor en los créditos del film.

No menos amargos y pesimistas son los planteamientos de H. G. Clouzot en su filmografía de posguerra. Ya su primigenia **Le Corbeau** (1943) se apartaba de cualquier complacencia respecto a la vida cotidiana en la provincia francesa durante la Ocupación, lo cual le costó abundantes problemas en el momento de la depuración. Pero tampoco **En legítima defensa** (*Quai des orfèvres*, 1947) era complaciente, aunque aquí el revestimiento policíaco aminoraba los efectos del film. Los celos y las dudas abundan en el matrimonio protagonista y retratan un mórbido clima moral muy alejado de una idea beatífica del amor conyugal (12), complementada por las ambigüedades de las relaciones de la pareja con su vecina fotógrafa (y lesbiana) y la impertinencia del policía que lleva la investigación. Mucho más dura es, sin duda, **Manon**, donde transplanta la novela del abate Prévost a través de una colaboracionista que lleva a la desertión a un capitán de las F.F.I. para luego de explotarle, abandonarle por un rico americano, convertirlo en un asesino (del hermano de Manon) y finalmente conducirlo a una trágica muerte en el desierto palestino hacia el que han huido entre un grupo de judíos que intenta entrar clandestinamente



en Israel. Si **Manon** se aparta de toda ejemplaridad y restituye la figura de la *femme fatale* como instrumento del destino y la desgracia, no será nada -por supuesto- ante las protagonistas de **Las diabólicas** (*Les Diaboliques*, 1954), mientras que la aventura existencial de los camioneros de **El salario del miedo** (*Le Salaire de la peur*, 1953) (13) se disolverá en el absurdo de una muerte estúpida tras el empeño logrado, en una visión tan sarcástica como en el final de la descreída **L'Auberge rouge**, de Autant-Lara.

Precisamente a este último se le deben algunas de las obras más significativas de la "generación de los 40", preludiadas ya por la corrosiva visión antiburguesa

de **Douce** (1943). De hecho, el escándalo que acompañó al éxito de **Le Diable au corps** vuelve a ser el testimonio de la incomodidad provocada por un film que en la inmediata posguerra -aunque con la coartada de retrotraerse a 1918- nos relata los amores adúlteros y de retaguardia entre un joven bachiller y una mujer casada, mientras su marido está cumpliendo heroicamente con sus obligaciones en el frente. Más allá del canto al *amour fou* de los protagonistas a la contra de todas las convenciones, **Le Diable au corps** vuelve a hablarnos de la imposibilidad de la felicidad amorosa, del fracaso de las ilusiones juveniles, de la sanción mortal de la trasgresión, esta vez en la persona de ella, muerta en el parto de un hijo probablemente ilegítimo. También un final amargo y confuso de sus ilusiones espera a los adolescentes protagonistas de **Le Blé en herbe** (1953), según la obra de Colette, mientras que -bajo otro registro- la visión del París ocupado que ofrece **La travesía de París** tampoco deja demasiadas dudas sobre la catadura del ser humano en circunstancias complejas como fuera la supervivencia en los tiempos de la Ocupación. Desnudo de todo heroísmo (14) el pesimismo vital que inunda incluso una farsa como **L'Auberge rouge** sitúa a Autant-Lara en un lugar privilegiado en el panorama que sucintamente estamos trazando.

Y cuando el anclaje social predomina sobre los rasgos psicológicos individuales, como es el caso de la obrerista **Le Point du jour** (L. Daquin, 1949), lo



Le Diable au corps

será en nombre del conformismo y la resignación de clase camufladas bajo la exaltación del espíritu y la tradición de la clase obrera, mientras que el otro film más destacado que se sitúa en el medio obrero, **Un homme marche dans la ville** (M. Pagliero, 1949), enmarca también una historia de adulterio, crimen, falsa acusación y suicidio final de la mujer que lo ha provocado todo, viuda de su marido y despechada de su amante (15). Por su parte, tampoco el cine moralista que desarrolla André Cayatte tras la transposición contemporánea de *Romeo y Julieta* en **Les Amants de Vérone** (1948) -trágica historia por su parte de amores juveniles frustrados- entre **Justicia cumplida** (*Justice est faite*, 1950) y **El dossier negro** (*Le Dossier noir*, 1955) destila optimismo. Desde el caso de eutanasia que será juzgado por un variopinto jurado popular en la primera hasta el suicidio del hijo del fallecido -contra toda apariencia de muerte natural- sujeto de la investigación del juez Arnaud en **El dossier negro**, pasando por los casos que provocan la requisitoria contra la pena de muerte de **No matarás** (*Nous sommes tous des assassins*, 1952) -donde por cierto tampoco se ofrece una visión especialmente heroica de la Resistencia y la Liberación- y la desorientación que lleva al crimen a los juveniles protagonistas de **Avant le déluge** (1953), la visión del individuo confrontado a la sociedad y su justicia que nos ofrece Cayatte tampoco resulta especialmente positiva.

Y para acabar con este rastreo por los territorios de la amargura, la desesperanza y el pesimismo, nos basta con evocar lo poco que le duró a René Clément su exaltación del heroísmo resistente a través de la épica de los ferroviarios protagonistas de **La Bataille du rail** y de **Le Père tranquille** (1946). Su siguiente film ya remitía a la contrafigura de los nazis y colaboracionistas en el asfixiante escenario de un submarino, mientras que **Au-delà des grilles** (1948) ya entra de lleno en las historias fatalistas que frecuenta la "generación de los 40" al centrarse en la vicisitud de un asesino de su amante que reemprende una historia amorosa imposible en el curso de su huida, detenida en Génova. Y, por supuesto, su obra mayor, **Juegos prohibidos**, reitera el pesimismo existencial y la constatación de esa infancia "robada" por la guerra y la cruda experiencia de la muerte, aún bajo la forma de un juego. En clave paródica, la historia donjuanesca de **Monsieur Ripois** (1954) culmina en la parálisis provocada en un falso suicidio transformado en accidente involuntario y no dista mucho del triunfo de la fatalidad con que termina **A pleno sol** (*Plein soleil*, 1959). Y todo ello sin olvidar la determinista fatalidad que acompaña el desgraciado recorrido vital de **Gervaise**, la madre de Nana y esposa de Lantier, los imperecederos personajes de Zola.

No es mal final esa referencia a Zola, porque tanto en la etapa del primigenio "realismo poético" como



A pleno sol

en su continuidad en el seno de la "generación de los 40" los ecos naturalistas resuenan con fuerza de forma explícita (16) o implícita. Son el espíritu y las formas de la tradición de los años treinta con los que la "generación de los 40" enlazará para bien y para mal del cine francés.

NOTAS

1. E independientemente también de posteriores y a veces arbitrarias segregaciones propuestas por la joven crítica que "rescatarán" a Bresson o Becker y condenarán a los demás a las tinieblas del *cinéma de qualité*.

2. Pierre Billard, *L'Âge classique du cinéma français*, vol. I, París, Flammarion, 1995, pág. 449.

3. "El cine francés del periodo que comienza con la Liberación no está marcado por la innovación", en Yan Darré, *Histoire social du cinéma français*, París, Ed. La Découverte, 2000, pág. 72.

4. Recordemos que incluso los más "creativos" de entre los cineastas de esa generación pasaron por la ayudantía de dirección, desde Becker con Renoir a Bresson con Clair.

5. Como señalara Jean-Claude Bonnet, "los cineastas de la Nouvelle Vague atacan globalmente un sistema más que a unos autores. La toman contra un funcionamiento institucionalizado hasta la esclerosis, del que los profesionales del cine son prisioneros y que produce filmes 'normales' y estandarizados según procedimientos rutinarios y jerarquías inmutables. Un film, lejos de ser una aventura, es una empresa programada: se cuenta, sin mayor ambición, una historia algo pasada de moda cuidando la calidad de los decorados, de la dicción, de la fotografía y de los diálogos", en "Les Anciens et les modernes", *Cinématographe* n° 37, París, 1978.

6. *Image et Son* n° 239, París, mayo de 1970.

7. Ya en *Les Inconnues dans la maison* (1942) Decoin había utilizado la voz en *off* de Pierre Fresnay, siguiendo una estrategia que había alcanzado su mayor expresión en *Le Roman d'un tricheur* (S. Guitry, 1936).

8. También *Manon* (H. G. Clouzot, 1948) está construida a partir de un gran *flashback* que abarca la totalidad del film, tal como ocurría en *Le Diable au corps* (1946), de Claude Autant-Lara.

9. El contraste más evidente tal vez vendría dado por la reconstrucción en estudio de *L'Auberge rouge* (C. Autant-Lara, 1951).

10. Sólo las nuevas tendencias del *polar* nacido a partir de *Touchez pas au grisbi* (J. Becker, 1953) y *Bob le flambeur* (J. P. Melville, 1955) se abrirán hacia los espacios reales de la ciudad.

11. Sartre sería en esos años explícitamente adaptado por Jean Delannoy en *Les Jeux sont faits* (1947).

12. Del matrimonio como forma de venganza tampoco escapa un film tan pesimista como cualquiera de los hasta aquí citados de un cineasta mayor: *Les Dames du Bois de Boulogne* (R. Bresson, 1945).

13. La ubicación exótica de títulos como *Los orgullosos* o *El salario del miedo* debería ampliarse al Luis Buñuel de *La muerte en el jardín* (*La Mort en ce jardin*, 1956) e incluso -en ciertos aspectos- de *Así es la aurora* (*Cela s'appelle l'Aurore*, 1956).

14. Un antiheroísmo que anticipa incluso la fatiga posbélica de que harán gala los protagonistas -un francés y un alemán- de *Les Héros sont fatigués* (Y. Ciampi, 1955).

15. Ambientado entre los estibadores de El Havre el film fue inicialmente apoyado por la comunista CGT y luego boicoteado por ella cuando consideró que se ofrecía una imagen negativa del proletariado, siendo atacado desde *L'Écran française* y prohibido en las ciudades gobernadas por el Partido Comunista Francés.

16. Entre las adaptaciones directas de Zola se cuentan en ese período numerosos filmes desde *La Bête humaine* (J. Renoir, 1938) a *Germinal* (Y. Allégret, 1962), pasando por *Au bonheur des dames* (A. Cayatte, 1943), *Naïs* (M. Pagnol, 1945), *Pour une nuit d'amour* (E. T. Gréville, 1946), *Teresa Raquin* (*Thérèse Raquin*; M. Carné, 1953), *Nana* (*Nana*; Christian-Jaque, 1955), *Gervaise* y *El puchero hierve* (*Pot-Bouille*; J. Duvivier, 1957).