

El cinema francès sota el domini nazi: 1940-1944. La figura de Claude Autant-Lara

Xavier Jiménez



El cuervo.

Després de la derrota soferta davant la superioritat militar dels nazis, el 22 de juny de 1940, França es va veure forçada a firmar l'armistici de Compiègne dins del marc de la Segona Guerra Mundial, l'esdeveniment clau per entendre el desenvolupament dels darrers 60 anys, i que va significar un abans i un després dins de la configuració i relacions entre països a nivell mundial. El territori francès va quedar dividit en dos grans blocs, un dominat pels alemanys que englobaria la part nord, i la resta, enquadrat al sud-est, que va quedar sota el comandament d'un govern provisional francès amb el mariscal Petain com a figura màxima, i que va establir la seva capital a la ciutat de Vichy.

La inaugurada situació política va provocar grans canvis a la producció cinematogràfica, com veurem a continuació, a més de les conseqüències inexorables d'una guerra i l'ocupació militar d'un territori, com són la crisi econòmica, l'opressió social i un nou govern imposat; tot un seguit d'alteracions de la realitat existent a França i al seu cinema.

Una de les primeres mesures, dins d'un panorama d'urgència i angoixa col·lectiva com era la Fran-

ça de 1940, era intentar oferir qualsevol tipus d'entreteniment al gran públic, i com a eina, el cinema era una de les més efectives. Al territori controlat pels francesos, es va iniciar un moviment per intentar recuperar la normalitat, que es va veure cristal·litzat amb el COIC —Comitè d'Organització de les Indústries del Cinema— aquesta llei d'octubre de 1940 suposava per primera vegada la intromissió directa del poder polític dins de la producció i distribució del cinema. El COIC¹ posarà en marxa una sèrie de mesures que fomentin la ràpida producció, i que aquest fet derivi en l'assistència massiva del públic a les sales. La creació d'un carnet que identifica els professionals del ram, la prohibició dels programes dobles —per afavorir l'estrena de curtmetratges— i l'inici d'un programa de subvencions² varen ser els punts rellevants d'aquest intent *fomentador* de crear cinema dins d'un marc hostil com era el control d'una societat per part d'un exèrcit invasor³.

El 1940, el panorama que es dibuixava a la França de la resistència, quant a noms, tampoc era molt alleujador. Les figures cabdals del gran cinema deno-

minat poètic que podem enquadrar bàsicament al llarg de la dècada dels trenta havien emigrat o es trobaven en un moment de transició; noms de la talla de René Clair, Julian Duvidier, Jacques Feyder, Max Ophuls o Jean Renoir ja no eren les estrelles de l'univers francès, a més de l'aparició d'un enemic interior com era el mateix govern de Vichy, de caire ultraconservador i amb un lema premonitori: *treball, família i pàtria*, que mostrava les intencions de la política imperant a l'època, encara que fos per part del govern sotmès, en aquest cas, a la causa nazi.

A més de la ideologia política de Petain i el seu equip de govern, una altra de les conseqüències directes del domini i instal·lació dels alemanys va ser l'arribada del magnat Alfred Greven, amic personal de Goebbels⁴ que va instaurar a les darreries de 1940 una sucursal de la productora alemanya UFA denominada *Continental Films*. D'aquesta forma, i gràcies a les seves influències, va aconseguir gestionar una àmplia xarxa de cinemes per tota la ciu-

tat de París. La posició de Greven en aquesta etapa estava encaminada en dues direccions: per una banda enriquir-se a través de la indústria i per un altra produir una sèrie de films destinats a adormir els possibles moviments reivindicatius a través d'arguments senzills i banals⁵, encara que alguns mitjans amagaven, gràcies a la mestria dels seus autors, un missatge molt més profund del que es presentava a priori, com per exemple l'obra de Marcel Carné⁶, que gràcies a *Les visiteurs du soir* (Los visitantes de la noche, 1942) o *Les enfants du paradis* (Los niños del paraíso, 1945), va denunciar a través d'una translació a l'ambient de l'Edat Mitjana la manipulació d'un ser poderós —en aquest cas el diable— a un territori de la mà de dos enviats. O un altre on retratava el París de 1840, on el passat es mesclava amb el present dels protagonistes, persones que ambicionen l'èxit personal i que el futur els jutjarà en relació amb els medis utilitzats per arribar a un benefici personal.

*Les dames
du Bois de
Boulogne.*



Claude
Autant-Lara.



El proteccionisme francès creat pel COIC va quedar interromput en certa forma degut a aquesta producció estrangera, encara que amb arrels de la terra ja que la majoria de tècnics d'aquestes produccions eren francesos. Igualment, la producció —en número aproximat— de la Continental, en comparació amb la resta de títols, uns 30 contra 180 títols⁷ de propietat francesa era molt reduïda, encara que si que gaudien de l'avantatge d'obtenir una sèrie de recursos tècnics de més nivell per afrontar els projectes en comparació al limitats mitjans autòctons, com podia ser la qualitat de la pel·lícula o el material per enregistrar i muntar el film.

La censura existent obligava a tractar temes buits de compromís, que es movien en la majoria de casos entre el gènere policíac o els drames històrics, encara que com ja hem assenyalat anteriorment, les lectures amagades d'alguns passatges mantienien les seves intencions de denúncia, on podem destacar a més de Carné⁸, títols d'autors que posteriorment es convertirien en clàssics de la cinematografia francesa com Christian-Jacque (*L'Assassinat du Père Noël*, 1941), Henry-Georges Clouzot (*Le corbeau*, 1943) o Henry Decoin (*Les inconnus dans la maison*, 1942).

Fora del control de la Continental, varen sorgir igualment les obres d'altres directors, de caire més experimental i independents on podem emmarcar gent com Marcel L'Herbier, Jacques de Baroncelli, Jean Grémillon, Jean Delannoy, Robert Bresson, Jacques Becker, i el que ens interessa de forma més específica, Claude Autant-Lara, alguns d'ells ja amb una àmplia carrera a les seves espatlles, com el cas del mateix Autant-Lara.

Abans d'entrar a analitzar la persona d'Autant-Lara, fixarem cronològicament l'etapa dins de la

història general del cinema francès. De 1940 fins a finals dels cinquanta s'allargarà aquest període, que va començar sacsejat per la invasió de l'exèrcit alemany, i que serà conegut sota el nom genèric de *cinema de qualité*, un cinema que farà de pont entre dues de les generacions⁹ més celebrades de la història del cinema francès, el realisme poètic encapçalat per Clair, Feyder i Renoir i el moviment renovador de la *nouvelle vague*, molt crític amb el cinema de la dècada dels quaranta pel seu escàs compromís cinematogràfic, la seva base literària i la nul·la concepció d'autor de les seves pel·lícules. Un cinema criticat pel seu academicisme, la seva formalitat; en general un cert manierisme, allunyat de temes realistes que la corrent de la *nova ona* es va encarregar de transformar des de les seves primeres realitzacions de la mà de Claude Chabrol amb *Le beau Serge* (El bello Sergio, 1958), o les obres de les dues icones del moviment: com *A bout de souffle* (Al final de la escapada, Jean-Luc Godard, 1959) o *Les quatrecent coups* (Los cuatrocientos golpes, François Truffaut, 1959).

Becker, Bresson i Clouzot, junt amb Autant-Lara són els quatre noms clau d'un cinema arraconat entre l'ocupació i la postguerra a França, nascuts amb una diferència només de 5 anys, entre 1901 i 1906. Els tres primers, a França i a l'estranger, gaudeixen d'una fama i d'una veneració avui pràcticament immortal. El cas d'Autant-Lara és més peculiar com veurem a la conclusió de l'article.

Becker va exercir de guia en una etapa complexa, però el seu revisionisme li va emportar a dirigir títols cabdals com *Casque d'Or* (París, bajos fondos, 1952) o *Le trou* (La evasión, 1959). Àngel Quintana escrivia: "(...) Jacques Becker es uno de los grandes maestros de la historia del cine, no sólo de la historia del cine francés. El rechazo estético y narrativo fue, en los años cincuenta, una clara apuesta por la modernidad, pero también fue una actitud moral contra el cine del exceso que eclipsaba las opulentas pantallas"¹⁰.

Paul Schrader ja va deixar constància al seu llibre "El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer", on el guionista de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1975) qualificava el cinema de Bresson d'independent de qualsevol època o estil, encara que existien axiomes als quals recorria per sistema com la sobrietat, els silencis dels personatges o el seu rerefons crític cap a les institucions religioses. *Les anges du peche* (Los ángeles del pecado, 1943) va ser el film on va debutar i que ridiculitzava l'ambient religiós de l'època. Un any després va rodar *Les dames du bois de Boulogne* (Las damas del bosque de Bolonia), que es va estrenar un any després, a la ja França alliberada, a causa de les seves dificultats econòmiques¹¹.

H. G. Clouzot és la figura per excel·lència del cinema europeu d'intriga i misteri de la postguerra de mitjan del segle XX. Va ser un director apadrinat per la Continental Films, i va debutar en solitari al 1942 amb el film *L'assassin habite au 21* (El asesino vive en el 21, 1942); un any més tard, va estrenar *Le*



Les enfants du paradis.

corbeau (El cuervo, 1943), on reflectia l'angúnia d'un poble on apareixien uns missatges anònims que revelaven els secrets personals de la gent. Va ser un film acusat en el seu moment de col·laboracionista amb els nazis, a causa de la imatge negativa que projectava dels francesos, encara que el pas del temps l'ha situat com una —independentment d'interpretacions polítiques—, pel·lícula clau pel desenvolupament de la seva carrera. A l'obra de Clouzot podem trobar elements com la mesquinesa, la por, la traïció; aspectes utilitzats pel director per reflectir les distintes condicions de l'ésser humà en relació als seus interessos personals. Després dels dos títols estrenats entre 1940 i 1944, Clouzot va filmar altres com *Le salaire de la peur* (El salario del miedo, 1952), *Les diaboliques* (Las diabólicas, 1955) o *Les espions* (Los espías, 1957). Un director reconegut, però a l'ombra de les seves simpaties dretanes durant l'època del govern de Vichy, que va marcar la seva carrera per sempre. El crític de cinema Àngel Quintana el definia com: "Clouzot emergí en el cine francès de los 40 como un materialista ateo, pero su visión del ateísmo no lo llevo a un actitud anarquista, sino a practicar un ateísmo de derechas"¹².

Una vegada analitzats breument els seus coetanis més il·lustres, podem apropar-nos al personatge d'Autant-Lara. Claude Autant-Lara va néixer el 5 d'agost de 1901 a la localitat francesa de Luzarches, i va morir només fa sis anys, a Antibes (França), al febrer del 2000. El gruix de la seva obra com a director el podem trobar a partir de l'alliberació

de França per part de l'exèrcit aliat el 1944. Va dirigir uns 50 projectes, entre llargmetratges i curts, 20 abans de 1944 i un total de 30 més fins l'any 1977, quan es va retirar definitivament del món cinematogràfic.

Va començar a l'època d'avantguardes al París dels anys vint, on va cohabitar amb noms de l'alçada de Buñuel, Clair, Dullac o Cocteau; entre altres tasques, va desenvolupar labors de decorador pel seu padrí cinematogràfic Marcel L'Herbier i també va treballar per René Clair com a assistent a *Paris qui dort* (París dormido, 1924) o *Le voyage imaginaire* (El viaje imaginario, 1925)¹³, fins i tot va viatjar a EUA, on va dirigir unes versions franceses d'obres de Harry Langdon i Buster Keaton. Va realitzar els primers experiments —hypergonar— del que posteriorment es convertiria en el *cinemascope*, al film de 1928 *Construire un feu*, basat en la novel·la de Jack London.

Després d'una sèrie de curts estrenats durant els primers cinc anys de la dècada dels trenta, *Pur sang* (1931), *La pente* (1931), *Le fils du Rajah* (1931), *Buster se Marie* (1931), *Un client sérieux* (1932), *Le plombier amoureux* (1932), *La peur des coups* (1932), *Invite monsieur à dîner* (1932), *Le gendarme est sans pitié* (1932), *L'athlète incomplet* (1932) va concloure amb el seu primer llarg de la mà conjunta de Jacques Prévert, *Ciboulette* (1933). L'any 1937 va començar la seva relació professional amb l'escriptor i guionista Jean Aurenche —fet que li va reportar l'animadversió eterna de Truffaut¹⁴ i companyia uns anys després— al títol *L'affaire du cour-*

rier de Lyon (El correo de Lyon, 1937), produït per Maurice Lehmann¹⁵ del mateix mode que els dos darrers llargmetratges de la dècada titulats *Le ruisseau* (1938) i *Fric-Frac* del 1939.

Autant-Lara va aprofitar les circumstàncies del context històric i va rodar una sèrie de pel·lícules emmarcades dins de la política de conservadurisme que hem assenyalat anteriorment: l'exclusió del contingut polític, temes allunyats de qualsevol referència a la contemporaneïtat de l'època i la utilització de gèneres com la comèdia costumista, drames ambientats en el passat històric o el tractament del gènere policíac.

Al període que ens ocupa, Autant-Lara dirigirà tres fims, amb la col·laboració a tots tres de Jean Aurenche. *Le mariage de Chiffon* (El casamiento de Chiffon, 1942), *Lettres d'amour* (1942) i *Douce* (Pasión de una noche, 1943).

Les adaptacions literàries continuaven com a font primordial del cinema d'Autant-Lara, i a *Le mariage de Chiffon* va adaptar al Marcel Blondeau de Gyp, a una història d'amor de conveniència entre una jove i un militar.

A *Douce* li va tocar el torn al relat homònim de Michel Davet, ambientat al París de finals del segle XIX. De nou una història d'amors confrontats, esquiús entre les persones. Novament l'ambient era la característica més ressenyable, a més de l'estudi psicològic secundari dels protagonistes.

Autant-Lara va cultivar des de llavors una estètica propera al refinament, sense aparentment aportar gaires explicacions, però on ofería un missatge molt concret basat en una creació escenogràfica detallada —una constant al seu cinema des de les seves primeres experiències com a decorador a la dècada dels vint— que explica gràcies a la seva disposició en escena una determinada història. Els sentiments dels protagonistes, tancats dins d'una capsula del temps on s'intenten alliberar per aconseguir els seus desigs, mostraven un testimoni i un document de cada època testimoniada, a més de certs tocs d'ironia que apareix a la majoria de les seves realitzacions.

La primera gran obra d'Autant-Lara, una vegada finalitzada la Segona Guerra Mundial va ser *Le diable au corps* (El diablo en el cuerpo, 1946). Era un film que continuava amb la tendència clàssica del director d'adaptar obres literàries, en aquesta ocasió firmada per Raymond Radiguet, que estava ambientada durant el transcurs de la Gran Guerra (1914-1918), i mostrava una història d'amor que criticava a la societat del moment entre un adolescent i una dona casada, que desafiava les conviccions de l'època, un argument molt més actual del que en un principi semblava, i que va col·locar a Autant-Lara en el moment de major glòria de la seva carrera.

Fins aquí l'aproximació a l'obra de Claude Autant-Lara i al context de la cinematografia francesa sota domini nazi, un fet que sens dubte va marcar el seu esdevenir a posteriors etapes, tant a nivell general com individual. I per finalitzar aquesta lectura d'una part de la filmografia del director Autant-

Lara, res millor que una definició del que ell mateix considerava que era un film:

"No hay buen film que no sea, en sí, un documento. Un film es ante todo un testimonio sobre un estado de cosas, una época, un medio, y no es posible hacer esto sólo con una historia sentimental. ■

(1) El COIC va canviar de denominació al 1946 per Centre Nacional de Cinematografia, la institució que avui en dia encara s'encarrega de la gestió de les subvencions i que es va instaurar de forma efectiva als inicis de la dècada dels seixanta.

(2) Amb el pas del temps, el sistema inusual del tradicional proteccionisme francès cap a la seva producció, amb un altre punt d'inflexió com varen ser les decisions preses pel Ministre d'Afers Culturals de 1960, André Malraux, davant la situació de crisi mantinguda a causa principalment de la davallada de qualitat proporcional a la fugida dels autors més destacats, i la perenne massificació de productes nord-americans, en un paral·lisme a l'època que tractem.

(3) a *Historia general del cine*, Volum VII Europa y Asia (1929-1945). Càtedra, 1997, pàg. 98-99.

(4) Joseph Goebbels va ser ministre de propaganda del govern dictatorial exercit per Adolf Hitler des de 1933 fins 1945. Per a un estudi més detallat del tema de la propaganda i control social, consultar el llibre *El cine de Goebbels*, de Rafael de España. Ariel, Barcelona, 2000.

(5) No confondre el concepte comercial amb el de propaganda, ja que Greven va intentar diferenciar les dues opcions des d'un primer moment, gràcies en part a la seva experiència dins del món de la producció cinematogràfica, a *Dirigido por...* abril de 2002, pàg. 64.

(6) S'ha de destacar per una altra banda, l'aportació en aquests dos títols de l'escenògraf Alexandre Trauner i el músic Joseph Kosma, ambdós jueus, i que com a tals, per prohibició explícita dels invasors, no podien exercir la seva labor professional en llibertat.

(7) a *Historia general del cine*, Volum VII Europa y Asia (1929-1945). Càtedra, 1997, pàg. 100.

(8) Carné jugarà un paper més independent, ja que la seva obra es troba emmarcada entre la dècada dels trenta i la del quaranta, i es va convertir en un dels autors ponts entre tots dos moviments, com Julian Duvivier o el mateix René Clair.

(9) S'ha d'assenyalar l'apunt, que es pot extrapolar a altres etapes o cinematografies que fa l'historiador del cinema José Enrique Monterde al seu article *Un desconocido, el cine francés*, publicat a *Dirigido por...* a l'octubre de 1985 quan afirmava que el: (...) como el realismo "poético" francés de los treinta, solo son tendencias muchas veces perdidas —en el sentido cuantitativo— dentro de una producción mucho más amplia (...) hay dos opciones en la historia del arte —y el cine— (...) o por otro lado, la de tratar de reconstruir la realidad de una producción y un consumo de cinematográfico en cuyo seno habrían destacado —por diversos motivos— ciertos films, habrán concurrido variadas tendencias y del que, en todo caso, perdurarán algunas de ellas. núm. 129, pàg. 42.

(10) a *Dirigido por...*, gener de 2002, núm. 308, pàg. 68.

(11) a *Historia del cine francés*, Jean-Pierre Jeancolas. Acento Editorial, Madrid, 1997, pàg. 45.

(12) a *Dirigido por...*, abril de 2002, núm. 311, pàg. 71.

(13) a *Nosferatu*, juny de 2005, núm. 48-49, pàg. 141.

(14) Una de les grans crítiques rebudes per Autant-Lara va provenir a final de la dècada dels cinquanta de la mà de François Truffaut, quan esgrímia entre les seves doctrines, que el director hauria de ser l'únic autor del film. Truffaut parlava del "Cinema dels guionistes", on ficava a Jean Aurenche, Pierre Bost, Jean Delannoy i Claude Autant-Lara, convertint-los en els blancs preferits, factor que va perjudicar la carrera professional d'Autant-Lara, especialment fora de França a causa del gran revolt que va provocar al món cinematogràfic el moviment de la *nouvelle vague*, especialment l'article de gener de 1954, al núm. 31 de la revista *Cahiers du cinéma* titulat, "Una certa mirada del cinema francès", i on també podem afegir altres aportacions relacionades amb la crítica literària i el concepte d'autor a l'article "Passió per Fritz Lang", del mateix any i mes, o "Alí Baba i els 40 lladres", publicat al núm. 44 de febrer de 1955 a la mateixa revista.

(15) a *Historia del cine francés*, Jean-Pierre Jeancolas. Acento Editorial, Madrid, 1997, pàg. 46.

(16) a *Film*, novembre de 1952, núm. 9, pàgs. 17-25.