

El lado oscuro de la guerra a través del cine francés de los últimos 25 años

Cristina ABRIL SOUBAGNÉ
Esther HERNÁNDEZ LONGAS
Universidad de Alcalá

Para entender mejor por qué se rodaron las películas de las que vamos a tratar, es necesario retroceder en el tiempo e ir distinguiendo las distintas etapas que la memoria histórica de este periodo ha ido conociendo en el ámbito del cine francés. De hecho, tres son las etapas que podemos distinguir:

a) La de la guerra misma; b) la de la posguerra, hasta más o menos la segunda mitad de los años cincuenta; c) y una última que podríamos dividir en dos, la primera desde la segunda mitad de los años cincuenta hasta la década de los años 80 incluida; y la segunda, desde los noventa hasta nuestros días.

a) Al señalar que “l'échec du cinéma français d'après-guerre à témoigner de son époque et particulièrement de l'Occupation et des guerres de décolonisation, exprime l'attitude de fuite de la société française devant les réalités et son choix de l'oubli par la distraction”, Catherine Gaston-Mathé subraya que “déjà pendant la guerre, le succès du cinéma s'expliquait par sa capacité à faire oublier les privations et les drames” (Gaston-Mathé : 1996: 20). La marcada preferencia del público francés por un cine de entretenimiento en tiempos aciagos, explicaría pues, en gran parte, las características de la cinematografía francesa durante el periodo de la guerra. Sin embargo, no podemos olvidar otros dos factores igualmente importantes. En efecto, el hecho de encontrarse entonces en el ojo del huracán, trajo consigo dos consecuencias para el cine francés. Primero, el estar vigilado por el enemigo ya que la inmensa mayoría de las películas realizadas en ese periodo lo fueron en *La Continental*, productora dirigida por los alemanes. Y segundo, en parte relacionado con el primero, el famoso *recul*, el distanciamiento necesario para evitar los escollos del maniqueísmo y el tono propagandístico. Como indica Jean Charles Tacchella y que recoge Gaston-

Mathé (1996), la mejor manera de dar testimonio de una época en caliente es mediante la parábola. Da como ejemplo de ello *Le Corbeau* película dirigida por Henri Clouzot (1942-1943) en la que utiliza este lenguaje para hablar de un aspecto poco halagüeño del comportamiento de sus conciudadanos. El ejemplo de Clouzot queda sin embargo como una excepción ya que ni siquiera uno de los títulos más célebres de aquella época *Les Visiteurs du soir* (1942) de Marcel Carné parece tener ese aspecto críptico que algunos quisieron ver en él.

b) La inmediata postguerra y, en general, los diez años que siguieron al final del conflicto tiene como característica una amnesia cinematográfica: “la société française de l’après-guerre échappe aux réalités produisant un cinéma amnésique, un “cinéma d’outtruche”” (Gaston-Mathé, 1996: 14), basada en una memoria colectiva que intenta “imposer l’ image d’une France innocente, héroïque et victorieuse” (Gaston-Mathé, 1996: 21). Esta vez, a la ya comprobada preferencia del público francés por un cine de evasión, hay que añadir la imagen deformada, autocomplaciente e incluso mitificadora que aparece en la mayoría de la escasa producción que tiene como tema la guerra. Incluso *La bataille du rail* (1946), de René Clément, pese a su factura más próxima al documental que a la película de ficción, propone finalmente una visión idealizada del comportamiento del pueblo francés bajo la Ocupación alemana, y en particular el de los Resistentes. Sin embargo, algunos títulos escapan al discurso imperante en la cinematografía de la época. En 1949, por ejemplo, Jean-Pierre Melville adapta el célebre texto de Vercors *Le silence de la mer*, pero la película que Melville tuvo que producir él mismo, conoció mayores problemas que la novela homónima. Si la imagen amable que el cine daba a los franceses durante la guerra era unánimemente aceptada, hacer lo propio con un personaje alemán era manifiestamente prematuro. Dos películas rompen con el tono dominante *Jeux interdits* (1951) del ya citado René Clément y *La traversée de Paris* de Claude Autant-Lara (1956). Como dice Gaston-Mathé, *Jeux interdits* infringe tabúes nacionales al mostrar la imagen sin concesiones de una sociedad desorientada, la del éxodo que siguió al desastre. Esta imagen sin concesiones es aún más sarcástica en el caso de *La traversée de Paris* inspirada en un relato de Marcel Aymé. El inolvidable parlamento de Jean Gabin en un sórdido bistró, en el que retrata con los más oscuros colores a sus compatriotas, anuncia ya un nuevo periodo, la

segunda mitad de los años cincuenta, en que “on commencera à sortir de la mythologie pour entrer dans la réalité” (Gaston-Mathé, 1996:71).

c) Aunque nuestro trabajo se centre en películas de ficción, no podemos dejar de reseñar la importancia que tuvieron los documentales a la hora de desvelar la cara más terrible de la guerra. Dos de ellos en particular son de obligada mención; se trata de *Nuit et brouillard* (1955) de Alain Resnais y de *Le Chagrin et la pitié* (1969) de Marcel Ophüls. Resnais, con textos de Jean Cayrol, se atrevía por primera vez a mostrar lo que fue el Holocausto judío y la realidad de los campos de concentración. Pero además, al final del documental, el texto de Cayrol trascendía lo contingente del tema tratado, colocando al espectador ante la inquietante perspectiva de un mundo definitivamente marcado por la continuidad de tan terribles prácticas. Acerca de *Le chagrin et la pitié* dice Gaston Mathé que en lo que respecta a la segunda Guerra mundial, se puede distinguir una edad heroica marcada por *La bataille du rail* y un periodo de desmitificación marcado por *Le chagrin et la pitié*. En efecto, este documental hace saltar por los aires la imagen de una Francia valiente y activa frente al enemigo y supone una vuelta de tuerca en la percepción cinematográfica de la Colaboración, la Resistencia y la Ocupación, en general. Este cambio radical es el que va a dominar en el cine producido en las dos siguientes décadas y en particular la de los años setenta en los que el tono es decididamente más lúcido y realista al igual que más crítico y mucho más matizado. Desde *Le vieil homme et l'enfant* de Claude Berri, a *Au revoir les enfants* de Louis Malle (1987) pasando por la atmósfera glacial de *L'armée des ombres* de J.P. Melville (1969) o trágica de *Le vieux fusil*, de Robert Enrico (1975), además de otras películas como *Les guichets du Louvre* de Michel Mitrani (1974), *Lacombe Lucien* de Louis Malle (1974) o *Le dernier métro* de François Truffaut (1980), el cine francés se lanza a hablar, ya sin tapujos, del comportamiento de los franceses durante la guerra, del antisemitismo, del compromiso resistente pero también de la cobardía individual o colectiva, del Colaboracionismo, de la Milicia, del régimen de Vichy. De todas ellas la más desmitificadora tal vez sea *Lacombe Lucien*.

Al finalizar los años 80, la oleada de películas *retro* entra en un periodo de calma y aunque la Segunda Guerra mundial sigue siendo un tema atractivo tiene ya menos poder de convocatoria. Por ello, exceptuando a *Lucie Aubrac*, en gran parte por

la polémica alrededor de la figura aún en vida de la mítica resistente, o *Monsieur Batignole* (2002), por su comicidad agrídulce y también por el éxito como intérprete de su director, Gérard Jugnot, películas como *Uranus* de Claude Berri (1991) o la propia *Laissez-passer* de Tavernier suscitan el mismo interés que las producciones de la época anterior. A este fenómeno hay que añadir el aumento de películas para televisión, algunas de las cuales tienen por tema la Segunda Guerra mundial, sin olvidar un dato reciente: la aparición de telefilms que recuperan el tema de la Gran Guerra y también el de la Guerra de Argelia.

Los autores de este trabajo no somos ni historiadores ni cineastas, quizás esto justifique la elección de las películas. Nuestro objetivo es el de realizar cierta pedagogía del tratamiento que se da a un factor importante, a nuestro juicio, como es la oposición entre Colaboración y Resistencia. Creemos que el análisis de los traumas y dramas de la Segunda Guerra Mundial, en sus orígenes y durante ésta además de las consecuencias posteriores, es competencia de otros y, de ningún modo, está en nuestro ánimo inmiscuirnos en esta problemática.

François Truffaut había concebido la idea de realizar una trilogía sobre el espectáculo. La primera fue *La nuit américaine*, película en la que Truffaut cuenta las vivencias y peripecias de un equipo de cine durante el rodaje de una película. No pudo realizar su deseo ya que murió antes de realizar la tercera parte que pensaba dedicar al espectáculo musical. *Le dernier métro* (1980), segunda película de la trilogía, es la historia de una compañía de teatro durante la Ocupación. Truffaut comentó en diferentes ocasiones cuales habían sido sus intenciones al realizar esta película: mostrar los bastidores de un teatro, evocar el ambiente de París durante la Ocupación y dar a Catherine Deneuve un papel de mujer responsable. Este deseo lo explica ampliamente en *L'avant-scène Cinéma*: “en écrivant avec Suzanne Schiffman, le scénario du *Dernier métro*, mon intention était de faire pour le théâtre la chronique d'une troupe au travail...”, y prosigue más adelante: “un film sur l'Occupation devrait se dérouler presque entièrement la nuit et dans des lieux clos, il devrait restituer l'époque par de l'obscurité, de la claustration, de la frustration, de la précarité ...”, concluye finalmente justificando un elemento esencial del tema, la dirección del teatro Montmartre y de una obra en manos de una mujer: “Mon héroïne serait donc une directrice et j'ai tout de

suite pensé à Catherine Deneuve, actrice passionnante que je n'avais pas utilisée au mieux de ses possibilités dans *La Sirène du Mississippi*" (*L'Avant-scène Cinéma*, 303-304: 80).

Truffaut sitúa la escena en París, en 1942 en el marco del teatro Montmartre. Lucas Steiner, su director, judío de origen alemán, deberá permanecer escondido en los sótanos del teatro. El gobierno de Vichy había promulgado el 3 de octubre de 1940 el estatuto de los judíos, en virtud del cual se prohibía ejercer el oficio a todo actor o director de teatro de origen judío. Desde su escondite Lucas Steiner ayudará a su mujer Marion a la puesta en escena de *La Disparue*. Marion es además la protagonista de la obra junto con Bernard Grange, con el que mantendrá al mismo tiempo un idilio amoroso. Grange termina por abandonar el teatro para incorporarse a la resistencia.

Truffaut muestra la vida cotidiana durante la Ocupación, los esfuerzos diarios por sobrevivir frente a la vida fácil de ciertos medios acomodados, la pasión que la gente de teatro alberga, única razón para vivir en aquellos difíciles momentos. *Le dernier métro* es también un reflejo de las relaciones interpersonales. "Vous aimer est une joie mais c'est aussi une souffrance" dice Bernard à Marion en la obra resumiendo el sentimiento del propio Lucas por su mujer. El final de la película une a los dos actores en la posguerra, tras la Liberación, como resumen de uno de los objetivos de Truffaut: la expresión del sentimiento amoroso tras los bastidores. Marion aparece entre los dos hombres de su vida al caer el telón de la nueva obra realizada por Lucas. Es la relación triangular que Truffaut filmó en otras películas, por ejemplo, *Jules et Jim*.

La escena inicial de *Le dernier métro* se abre con un comentario acerca de la importancia que tiene para los ciudadanos de París no perder el último metro. Este comentario describe el contexto histórico del momento; a partir de las 11 de la noche ya no había metro lo que facilitaba la triste realidad del ciudadano en la calle que, en el mejor de los casos, podía ser arrestado por los alemanes. Por otra parte, ya que los espectáculos terminaban a esa hora, era evidente que la gente no podía perder el último metro. La secuencia final muestra a Marion que encuentra a Bernard en un hospital. Ella le confiesa su amor, él su desamor: "J'ai joué avec l'idée de vous aimer, mais je ne vous aimais pas", (escena teatral en la que el juego del amor es propio de una obra de teatro). El espectador descubre entonces que se encuentra ante una doble *mise en*

abîme. La historia es en sí una obra teatral y la última secuencia es otra representación dentro de otra obra de teatro. Lucas sale finalmente de la penumbra, la luz se proyecta sobre él. Es un reflejo de los tres últimos años en los que su vida ha transcurrido entre la luz y la sombra, la luz representa su pasión por el teatro, la sombra, la guerra; dualidad que refleja igualmente el amor que ha sentido por su mujer, y también los celos, es decir la sombra. Las escenas finales muestran a Marion, como hemos indicado en el párrafo anterior, entre Lucas y Bernard, con las manos entrelazadas, saludando a los espectadores. Marion, Lucas y Bernard unidos por el amor al teatro, presentan además cierta complicidad por la situación política y por la amorosa.

La estructura teatral está presente en toda la película, el mismo Steiner es espectador, desde el sótano oye todo lo que ocurre en escena a través del tubo de la calefacción y, a su vez es el director, da instrucciones a Marion en la dirección y representación de la obra. Es el espectáculo dentro del espectáculo, el teatro en el marco de una película.

Aunque Truffaut no ha querido hacer una película sólo de la Ocupación, ésta aparece en múltiples detalles: las privaciones en la vida diaria, las delaciones, el racionamiento, el mercado negro para obtener ciertos alimentos, etc. Todos los elementos que reflejan el rechazo hacia los alemanes están presentes en la obra: los judíos en la figura de Lucas Steiner; los homosexuales representados por Jean-Loup Cottins, ayudante de Lucas que mantiene relaciones con un amigo; Arlette, la sastre del teatro y su pareja, también actriz de teatro; la Resistencia representada por el propio Bernard y el Colaboracionismo por Daxiat, crítico teatral de *Je suis partout*, periódico colaboracionista, apreciado por sus críticas cinematográficas. Pero, como ocurre en *Laissez-passer*, la crítica sobre la Ocupación aparece diluida, no hay descripciones grandilocuentes, alemanes y franceses se encuentran y conviven en los restaurantes y cabarés.

Le dernier métro es quizás la película más elaborada y romántica de Truffaut, también la mejor recompensada. En 1981 obtuvo diez Césares, un triunfo que el mismo Truffaut consideró exagerado dedicando este éxito a todos los actores de teatro sin quienes, a su juicio, nada sería posible.

Bertrand Tavernier en *Laissez-Passer* (2001) sitúa igualmente la historia en París, en 1942. Cuenta las vivencias de dos personajes: Jean Devaivre un joven ayudante de dirección de treinta años y Jean Aurenche guionista, de treinta y ocho años. Desde 1940, el cine francés está bajo el control de la única productora del momento, *La Continental*, productora alemana dirigida por el doctor Graven. Jean Devaivre colaborará con la productora con el fin de esconder sus actividades clandestinas en la Resistencia. Jean Aurenche, un joven aparentemente irreflexivo, de costumbres licenciosas, rechaza por el contrario, las propuestas realizadas por los alemanes. Tavernier quería desde hacía tiempo contar cual fue la situación y posición ideológica de cineastas y escritores franceses en el contexto histórico de la Ocupación. En 1998 su deseo se ve cumplido con el inicio de la dirección de *Laissez-passer* película realizada gracias a los testimonios personales de Aurenche y de Devaivre, entre otros. Cabe recordar que la visión de Tavernier sobre el tema, pues nace en 1940, es la de otros. No es el caso de Truffaut ni de Malle, quienes adolescentes en aquella época, guardaban en la memoria el recuerdo de de aquellos difíciles años.

Las vidas de Aurenche y Devaivre se entrecruzan en el fragor de un único universo, el de la guerra, en el que la producción cinematográfica es un lugar de lucha donde, a pesar de las circunstancias, los artistas tuvieron el privilegio, unos y otros, de ver apreciadas sus cualidades y su maestría. No es la época lo que más interesa a Tavernier sino, de acuerdo con sus propias palabras, la situación del cine del momento, elegido como evasión y también como elemento portador de ánimo y de esperanza. A la pregunta, ¿colaboracionistas sí, colaboracionistas no? hay una simple respuesta: *Laissez- passer* no juzga a nadie, sí intenta comprender las motivaciones de unos u otros, cuando no sus miedos. Los colaboradores más significativos de *La Continental* están en *Laissez-passer*. Tavernier muestra la admiración de Devaivre por el director Maurice Tourneur, reproduce algunas secuencias del rodaje de *Les Caves du Majestic* de Richard Portier, y presenta, a la vez, la historia de guionistas y directores que de un modo u otro estuvieron en la Resistencia, algunos incluso colaboraron con *La Continental*, como es el caso de Le Chanois, comunista y judío, entre otros. Tavernier tiene una buena opinión sobre Greven como productor: Greven était intelligent, il avait un réel amour du cinéma et de la France et une volonté de faire de bons films »

(*Le Point*, 1529 : 73). Charles Spaak, que escribió cuatro guiones para *La Continental* antes de ser detenido, acusado de formar parte de la Resistencia escribirá en 1946 “Monsieur Greven était un allemand, mais c’était un cinéaste” (*L’Avant-scène Cinéma*, 507: 122). No obstante, en *Laissez-passer* queda patente la animadversión de Greven hacia los judíos. De cualquier modo, había que vivir; directores, guionistas y actores necesitaban ejercer su profesión. Vichy no proporcionaba mejores medios. Es una época de confusión en la que “la frontière entre attentisme et collaboration devient floue” (*L’Avant-scène Cinéma*, 507: 132). Quizás una de las características de *Laissez-passer* está en cómo Tavernier cuenta las relaciones entre los alemanes y el medio cinematográfico durante la Ocupación. Por ello, el centro de interés filmico está, por una parte, en la presentación de los interiores: la precariedad de recursos para el rodaje, sin rollos de película ni decorados; por otra en los protagonistas, dos hombres que vivieron las dificultades del momento debatiéndose en medio de sus propias contradicciones. Jean Aurenche terminará por trabajar para *La Continental*, sólo por ayudar a un amigo, René Wheeler, que se encontraba en la más absoluta miseria y Devaivre, trabajador de día para la empresa alemana, especialista en el sabotaje durante la noche. Tavernier describe con maestría escenas trágicas en un tono de comedia. Un buen ejemplo es la cómica incredulidad de los oficiales ingleses cuando Devaivre se presenta, montado en su bicicleta, con los documentos robados al jefe de seguridad en la Continental. Escena contada por el propio Devaivre en sus memorias, memorias de las que Tavernier se ha servido para realizar la película, sin que hasta la fecha sepamos que hayan sido publicadas; de hecho el propio Devaivre confesaba “J’ ai été trompé, dupé, spolié” (*France-Mail Forum*). Tras la aparición de la película, Devaivre presenta una querrela con la intención de que la película sea retirada de las pantallas. No lo consigue, aunque se obliga a Tavernier a hacer constar que la película se ha realizado a partir de las memorias de Jean Devaivre.

Junto a estas memorias, está el testimonio de Aurenche sobre su fuerte rechazo hacia los alemanes y su resistencia a los dictados de Vichy. Tavernier explica: “Il existe de multiples formes de résistances. Et c’est quand je me suis rendu compte que deux formes complémentaires coexistaient, avec Aurenche et Devaivre, que j’ai su que j’avais un film ». Por otra parte, Tavernier justifica a los protagonistas de la historia :

«Quelle que soit son attitude, chacun de mes personnages représentait un destin individuel, il a ses raisons d'agir comme il le fait » (*L'Avant-scène Cinéma* 507: 105-106). Por ello, preguntado Jean Cosmos, codirector de *Laissez-passer* sobre si es una película sobre el cine más que sobre la Resistencia, este responde “C'est les deux” (*L'Avant-scène Cinéma* 507: 109), respuesta que queda explicada por el comportamiento ya comentado de los dos protagonistas. El propio Tavernier aclara en enero de 2002, con motivo de un encuentro con la Asociación en defensa del cine independiente que no es una película sobre la época sino “un film sur la douleur, la peur, les sentiments de certains”.

Casi todos los personajes importantes de *Laissez-passer* son auténticos, todos aparecen con su propio nombre, al igual que la mayor parte de las situaciones. Recordemos que bajo el título se lee la frase siguiente: “Il n'y a de plus beau que les histoires vraies”. Tavernier filma a todos los personajes, unos cien, en torno a su vida cotidiana en el marco de un París prosaico que carece de todo, incluso de electricidad. Diferente es el paisaje que aparece en las escapadas de París que Devaivre hace en bicicleta para ir a ver a su familia. Como en la mayor parte de las películas sobre esa época, el contraste entre la luz y la oscuridad está presente constantemente. Las actividades clandestinas requieren la noche y la oscuridad, el ambiente de París era sombrío, de un color grisáceo, plomizo. El interior de *La Continental* no es más radiante. Realmente la atmósfera de *Laissez-passer* nos acerca al cine negro y su estructura, a la novela policíaca. Terminamos con las palabras del propio Tavernier: “Mon obsession était d'échapper à la reconstitution d'une époque. Je voulais un film jubilatoire, avec des anecdotes, des personnages » (*Le Point*, 1529: 74). Eso es *Laissez-passer*.

La tercera película que analizamos en el contexto de la Ocupación es *Au revoir les enfants* (1987) de Louis Malle que enmarcamos en el contexto de “le réveil de la mémoire juive” (S. Langlois, 2001: 319). La historia, la literatura y el cine se vuelcan a partir de 1970 en esta dirección. Francia es el país que produce mayor número de películas sobre los niños judíos y la ayuda a los fugitivos, algunas tan significativas como *Le vieil homme et l'enfant*; *Les guichets du Louvre*, *Les violons du bal*, citadas en la introducción a este trabajo y, por supuesto, *Au revoir les enfants*.

En 1987, Louis Malle cumple con una obsesión: contar lo que había vivido durante el invierno de 1944. El primer protagonista es Julien, un muchacho de 11 años, hijo de una familia burguesa del Norte de Francia. La historia tiene lugar en el internado de un colegio en Avon, al regreso de las vacaciones de Navidad. El director del colegio, el Padre Jean presenta a tres internos que acaban de llegar, uno de ellos es Jean Bonnet, muchacho silencioso y algo misterioso, que junto a Julien será el otro protagonista. Casualmente, y casi al final de la lamentable historia, se inicia una profunda amistad entre los dos muchachos que terminará, a consecuencia de una denuncia, con el arresto por parte de la Gestapo de los tres nuevos pensionistas y del padre Jean, resistente clandestino. Parece que Malle tenía claro que cualquiera que fuese el desarrollo de la historia, nunca cambiaría la imagen que desde aquél día le había acompañado, la del final de aquella amistad que acababa de empezar. Para realizar el resto de la película, sus recuerdos eran vagos e imprecisos por lo que tuvo que informarse de los acontecimientos de aquella época mediante los recuerdos de su hermano mayor que estaba con él en el colegio y de otros compañeros del internado.

Entre 1972 y 1973, Malle había realizado *Lacombe Lucien*, su primera película sobre la época de la Ocupación. A diferencia de ésta que es pura ficción aunque representa una reflexión sobre la época, *Au revoir les enfants* es una película autobiográfica, representa un deseo de rebelarse contra la guerra y el sacrificio de niños inocentes. Los personajes existieron: Jean Bonnet se llamaba Hans-Helmut Michel, el Padre Jean era el Padre Jacques de la Orden de los Carmelitas, Julien Quentin era el propio Malle.

Es cierto que *Au revoir les enfants* puede resultar una película más comprometida que las anteriormente analizadas, pues aborda implícitamente la guerra y el holocausto si bien lo hace sin recurrir a ningún tipo de imagen sobre el tema. Así lo corroboran las propias palabras de Malle durante una conferencia pronunciada en Venecia en el verano de 1987 y que diferentes medios recogen “sans parler de culpabilité, il me semble quand je regarde en arrière que nous étions tous responsables de ce qui s’est passé pendant le nazisme” (Langlois, 2001: 350). Pero hay que recordar que Malle no hace más que incidir en una vergüenza vivamente presente en la sociedad de 1987 como es el recuerdo del antisemitismo, del racismo y de la cobardía de una

sociedad que calló. Esto es así aunque nunca Malle tuviera esa intención. Langlois (2001) dice que en los años 80 la Resistencia humanitaria es un elemento importante en el cine, sobretodo como documental, citando algunas películas: *Comme si c'était hier*; *Weapons of spirit*; *Au revoir les enfants*; *De guerre lasse*, adaptación de la novela del mismo título de Françoise Sagan. En el caso de la película de Malle, queremos destacar la personalidad del Padre Jean, verdadero ejemplo de resistencia caritativa. Una escena vibrante de la película es el sermón del Padre Jean dirigido a los alumnos del colegio católico y a sus familiares durante la misa. Palabras de crítica contra el tiempo de discordia y de odio, contra el poder de la mentira, las riquezas materiales que las familias acomodadas disfrutaban mientras otros carecen de todo etc. Hermoso sermón que termina con la oración en favor de las víctimas y de sus verdugos.

Si algo hemos de destacar en *Au revoir les enfants*, es el poder de la mirada y sus diferentes significados. Resaltamos la mirada de envidia de Julien ante la capacidad de Bonnet para resolver las tareas de matemáticas; la de admiración ante las aptitudes musicales de Bonnet al interpretar con gran maestría a Schubert, admiración que se convierte en complicidad. Leen a escondidas durante la noche, tocan el piano a cuatro manos durante un bombardeo, mirada de complicidad asimismo al volverse hacia su compañero cuando los oficiales alemanes preguntan por Jean Bonnet. Malle siempre pensó que aquella mirada había sido, de algún modo delatora. Por desgracia para Julien, alguien se había adelantado a esa mirada, nada se podía hacer; finalmente, mirada de ternura, al intercambiarse los dos amigos los libros en el momento de la despedida.

También, como Tavernier y Truffaut, Malle realiza un homenaje al mundo del espectáculo: al de la música, pues ya hemos comentado la magnífica interpretación de Schubert; al cine con la proyección dentro de *Au revoir les enfants* de una película de Charlot para deleite de aquellos escolares que, en cierto modo, vivían al margen de lo que estaba ocurriendo. Esa es la idea que probablemente Louis Malle quiere transmitir al margen de todo espíritu de guerra, porque son sus recuerdos de niño, él sólo tenía 11 años. Y, al igual, que las películas de Truffaut y de Tavernier, técnicamente, es una película bien hecha. La fotografía casi sin luz es impecable, una vez más, reflejo de la época. Pero lo más extraordinario y lo más estremecedor es que lo que se narra fue

verdad y la memoria de un niño no lo olvidó jamás. Este es el verdadero origen de *Au revoir les enfants*.

Louis Malle reflexiona durante mucho tiempo sobre los acontecimientos ocurridos en aquél invierno de 1944. Mira hacia su interior con una mirada valiente, intentando no cargar las tintas hacia ningún lado. Al igual que Tavernier y Truffaut, Malle evitó dividir el mundo entre buenos y malos. Los soldados alemanes, a veces chulescos, demuestran ser humanos en diferentes ocasiones. Intenta justificar la traición de Joseph, dada la humilde condición social del muchacho que debe soportar la humillación de los niños ricos del colegio. Es cierto que reserva la investidura de dignidad para los perseguidos, dignidad que se magnifica en la escena final cuando los niños judíos y el padre Jean son arrestados. El mismo Malle en calidad de narrador dice: «Bonnet, Négus et Dupré sont morts à Auschwitz, le Père Jean au camp de Mathausen. Le collègue a rouvert ses portes en octobre 1944. Plus de quarante ans ont passé, mais jusqu'à ma mort, je me rappellerai chaque seconde de ce matin de janvier ».

A lo largo de esta exposición hemos visto que aun con motivaciones diferentes, las tres películas analizadas presentan puntos comunes. *Le dernier métro* y *Laissez-passer* presentan las vivencias del mundo del espectáculo en París durante la Ocupación. Truffaut y Tavernier ofrecen una magnífica pintura de la vida cotidiana, en su precariedad y también, principalmente Truffaut, en la exuberancia de las clases sociales más altas. En la película de Tavernier, los protagonistas son dos, Devaivre y Aurenche, relacionados entre sí únicamente por la profesión, Marion y Bernard en *Le dernier métro*, unidos no sólo por el hecho de ser actores e interpretar una misma obra sino también por un sentimiento amoroso secretamente guardado. Cabe señalar como hecho particular la figura de un tercero, Lucas Steiner - el judío perseguido, y escondido en los sótanos del teatro Montmartre; por último Julien y Bonnet, los protagonistas de *Au revoir les enfants*, niños todavía, unidos por un incipiente sentimiento de amistad. También existe un tercer protagonista, el Padre Jean, personaje que representa la cara humana de la resistencia ante la irracionalidad del ser humano. Mas a nuestro juicio, la característica común a las tres películas es haber evitado el pronunciamiento a favor de unos u otros.

Si en algún momento tuviésemos que clasificar las tres películas, lo haríamos bajo la rúbrica de *film-mémoire* : « dans les films de mémoire, le témoignage constitue le document central, et la manière d'interroger le secret de l'oeuvre » (Ferro,1977: 9). Efectivamente, sus directores y guionistas buscaron las fuentes fundamentalmente en los recuerdos de personajes de la época: directores de teatro en *Le dernier métro*; en el recuerdo de las propias vivencias, es el caso de *Au revoir les enfants*, y en el de los verdaderos protagonistas de la historia, los cineastas que de un modo u otro hicieron su trabajo en y para *La Continental*, Devaivre y Aurenche como en *Laissez-passer*.

Bibliografía

BERTIN-MAGHIT, J.P. (1994) *Le cinéma français sous l'Occupation*. Editions PUF, Paris.

FERRO, M. (1993) *Cinéma et histoire*, éditions Gallimard, Paris.

LANGLOIS, S. (2001) *La Résistance dans le cinéma français. 1944-1994*, éditions L'Harmattan, Paris.

GASTON-MATHE, C. (1996) *La société française au miroir de son cinéma*, éditions du Cerf, Paris.

L'avant scène cinéma, 303-304 mars 1984; 507 novembre 2001 ; éditions L'avant-Scène Cinéma S.A, Paris.

Le Point, 1529, 4 janvier 2002, éditions Sebdo, Paris.

[www. France-mail-forum.de/fmf/25/cult/25tav1.html](http://www.France-mail-forum.de/fmf/25/cult/25tav1.html). Consultado el 13/04/2006.