

**Entre la prohibición y la metáfora. Una aproximación al cine francés durante la ocupación (1940 –1944)**

Por Lesly Peterlini\*

**Resumen:**

Durante los años de ocupación del gobierno nazi en Francia (1940-1944) se producen unos 220 largometrajes bajo una censura que ejercían tanto autoridades alemanas como francesas. Para los realizadores que eligen no colaborar con el régimen alemán pero que deben actuar dentro de este marco, el uso de la metáfora se manifiesta como un recurso posible de resistencia. El presente trabajo analiza tres films del período, ajenos a la ideología dominante: *Los ángeles del pecado* (*Les Anges du Péché*, Robert Bresson, 1943), *Dulce* (*Douce*, Claude Autant-Lara, 1943), *Los visitantes de la noche* (*Les Visiteurs du Soir*, Marcel Carné, 1942) y pretende realizar un aporte al estudio de las obras cinematográficas producidas en contextos de censura.

**Palabras clave:** Historia del cine, censura, cine francés, metáfora**Abstract:**

During the years of the Nazi occupation of France (1940-1944), around 220 feature films were produced under the censorship of both the German and the French authorities. For filmmakers who chose not to cooperate with the German regime but had to act within this framework, the use of metaphor is seen as a possible means of resistance. This paper analyzes four films made in this period, all remaining outside the dominant ideology: *Les Anges du Péché* (Robert Bresson, 1943), *Douce* (Claude Autant-Lara, 1943), *Les Visiteurs du Soir* (Marcel Carné, 1942), and *Falbalas* (Jacques Becker, 1944). The aim is to make a contribution to the study of cinema produced under censorship.

**Key Words:** History of cinema, film censorship, French cinema, metaphor**Fecha de recepción:** 10-01-2016**Fecha de aceptación:** 04-10-2016

Es obvio que en el cine de la ocupación, al igual que en la Biblia, cada uno encuentra lo que pone  
Homero Alsina Thevenet

Motiva esta investigación la lectura de *Historia del Cine Francés* de Jean-Pierre Jeancolas, quien presenta a Robert Bresson como uno de los autores que hace su aparición en tanto realizador durante los años de dominio alemán (a excepción de un cortometraje realizado en 1934, *Les affaires publiques*). Es de consenso general entre los historiadores del cine considerar a Bresson como un director que no ha hecho concesiones a imposiciones externas a sus ambiciones cinematográficas. Interesa especialmente a este trabajo que él haya sostenido esta postura (o mejor, haberla iniciado) durante la censura ejercida por el gobierno nazi y sus colaboradores en la Francia ocupada. Otros realizadores galos también se opusieron a colaborar con el régimen nazi, entre los que se encuentran Jean Grémillon, Claude Autant-Lara, Jacques Becker, Marcel Carné. El presente escrito propone una reflexión sobre la filmografía no subordinada a la ideología del poder dominante durante la ocupación alemana en Francia (1940 –1944). Para ello, se tomarán tres películas realizadas en este contexto: *Los Ángeles del Pecado* (*Les Anges du Péché*, Robert Bresson, 1943), *Dulce* (*Douce*, Claude Autant-Lara, 1943), *Los visitantes de la noche* (*Les Visiteurs du Soir*, Marcel Carné, 1942). En una primera parte, se pretende ofrecer una contextualización histórica incluyendo un desarrollo de las condiciones de producción del período. En su segunda parte, se procederá al análisis de los films citados.

El 14 de junio de 1940, el ejército alemán entra en París. El territorio francés invadido por los alemanes será dividido a su vez en dos zonas: una ocupada por las tropas alemanas que ejercían un control estricto y la otra, llamada “libre” pero bajo la autoridad de un gobierno francés colaboracionista a cargo del mariscal Pétain (gobierno de Vichy). Una ley del gobierno de Vichy prevé la

creación de un comité de organización en cada sector industrial, al cine le toca el suyo. Hay aquí un punto crucial en la historia del cine francés ya que por primera vez el poder fija la industria y el comercio del cine. Una serie de reglamentaciones para la industria cinematográfica derivan de esta ley. Tal como indica Jean-Pierre Jeancolas (1997), existía una censura que ejercían tanto las autoridades francesas como las alemanas. Se producen así 220 largometrajes. Francia continuará ocupada hasta agosto de 1944 cuando un ejército aliado, en el que se encuentran representadas las fuerzas de Francia libre, creadas en Londres por Charles De Gaulle en 1940, libera París con el apoyo de los movimientos de la resistencia.

El régimen de Vichy también presentó un antisemitismo que hundía sus raíces tanto en la cultura de la extrema derecha francesa como en las órdenes terminantes del ocupante nazi. El estatuto de los judíos, firmado por Pétain en 1940, les prohibía (entre otras cosas) ejercer profesiones relacionadas con la industria del cine. El cine se vio privado también de muchos otros talentos: Jean Renoir, René Clair, Julien Duvivier, Max Ophuls se irán a Estados Unidos por considerar a esta Francia indigna e insoportable. El cine francés de 1941 estaba encerrado y mutilado. Sin embargo, para Jeancolas, entraba en un período de tres años que sería uno de los más prósperos de su historia. La miseria del momento, la dificultad de viajar y la escasez de otras diversiones condujeron en masa a los espectadores a las salas de exhibición que ofrecían algunas ventajas adicionales: en invierno tenían calefacción y eran discretas, al menos hasta que la policía francesa y la alemana comenzaron los controles y las redadas. Entre 1941 y 1943, los cines de las grandes ciudades presentaron unos niveles de asistencia excepcionales (Jeancolas, 1996: 99)

A raíz de la desaparición de las pantallas de los films británicos y luego de los estadounidenses, estos últimos prohibidos por la autoridad de la ocupación en 1941 y 1942, la competencia de Hollywood desapareció por primera vez desde

1915. Los espectadores se vieron obligados a elegir entre las películas alemanas, algunas italianas y las producciones francesas. Aunque estas últimas no habían abandonado las comedias y las aventuras provenientes de los estudios berlineses, serán las películas francesas las que se beneficien en primer lugar de ese público cautivo.

Esta súbita prosperidad benefició sobre todo a las firmas francesas (mayormente a las sociedades heredadas de Pathé y de Gaumont) pero también a las alemanas implantadas en Francia. La más activa fue la Continental, una sociedad instalada en París desde octubre de 1940, bajo la dirección de Alfred Greven, un hombre del oficio. Era una empresa alemana con vocación de producir películas francesas para un público fundamentalmente francés. No tanto para difundir la ideología nazi, dice Jeancolas, sino para recaudar las divisas necesarias para la economía de guerra del Reich. La Continental produjo treinta de los 220 films que se comenzaron a rodar en la Francia ocupada. (Jeancolas, 1996: 100)

Según Alsina Thevenet (1987), Joseph Goebbels habría indicado en sus diarios impedir el dar buenas películas a los franceses, para así no fomentar el crecimiento de su cine y potenciar en cambio, el alemán (Alsina Thevenet, 1987: 62). Goebbels prefiere para el pueblo francés un material ligero y ordinario. Sin embargo, Evelyn Ehrlich (1985) describe que la introducción de la Continental era acorde con toda la política nazi en Francia, buscando colaboradores para reducir la vigilancia militar y obtener una conformidad de los vencidos. Muchos de ellos pensaban que el nuevo orden alemán era una realidad ineludible. En cuanto al cine, los alemanes llegaron a convencerse, a pesar de lo dicho por Goebbels, de que una industria francesa dinámica mantendría abierta las salas, daría trabajo a miles de personas y además serviría para presentar una nueva imagen de entretenimiento y arte en otros territorios conquistados por Alemania.

Es posible hacer una caracterización del cine francés durante la ocupación, ateniéndonos al control alemán que se ejercía sobre las películas. Algunos films difunden en efecto la ideología reaccionaria y clerical del gobierno de Vichy y también la ideología nazi, sin embargo en su mayoría es un cine que evita mostrar a la resistencia francesa y a la realidad de la guerra en general. Se opta por grandes relatos de tiempos pasados o un cine de evasión. Existe en los films colaboracionistas un tiempo contemporáneo vago, en el sentido de que conserva los signos de aquella época (marcas de automóviles, la moda) y reprime sus asperezas (no muestra los carteles de propaganda o insignias alemanas, los uniformes de los soldados nazis). En este cine, la imagen de la realidad francesa (la guerra, la ciudad invadida, las prohibiciones, el soldado alemán) estaba abolida, se había descartado cuidadosamente de las representaciones. Pero sólo de éstas porque seguía allí, imprimiendo una huella específica en el espíritu de ciertas películas de Claude Autant-Lara y de Henri Georges Clouzot, por ejemplo.

En aquella Francia se rodaron muchas comedias, policiales, dramas. Los realizadores fueron generalmente obreros que se resguardaban tras las órdenes terminantes de una censura. La ausencia de los realizadores más característicos de los años 30 (René Clair, Jean Duvivier y, sobre todo, Jean Renoir) dejó espacio a los que se quedaron. Para Jeancolas, algunos realizadores que se sentían a gusto con el nuevo régimen fueron Sacha Guitry y Abel Gance. Otros, continuaron trabajando ajenos a la Continental, recurriendo al lenguaje metafórico y a las alegorías. Éstos fueron Jean Grémillon, Marcel Carné y Jean Delannoy. Carné rechaza ofertas de la Continental a la vez que contrata a trabajadores prohibidos por el régimen. Los films de Carné, como indican los historiadores Croci y Kogan (2003), permanecen ajenos al colaboracionismo. Jean Delannoy, a su vez, presenta obras donde pueden leerse metáforas de la resistencia y mensajes de

esperanza. Como se indicó al comienzo, entre los cineastas que no hicieron concesiones al poder, también encontramos a Robert Bresson, Claude Autant-Lara, Jacques Becker y Henri-George Clouzot. De entre ellos, sólo Clouzot filmó para la Continental. De todos los cineastas que trabajaron en la Francia ocupada ninguno, como Clouzot, fue capaz de reflejar el clima de la época, el miedo, la delación y las pequeñas cobardías. Estos rasgos pueden verse en sus películas *L'Assasin habite au 21* (1942) y sobre todo en *Le Corbeau* (1943), filmadas para la Continental. Sin embargo, este director fue acusado de colaboracionista por estos films —en los años posteriores a la guerra— y se tomaron posiciones encontradas al respecto.

En su *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, Georges Sadoul (2004) describe la influencia de la censura en la elección de los temas “disponibles” para un film: “Abordar la actualidad, o aún asuntos contemporáneos bajo el control de la propaganda [...] estaba lleno de peligros. Se huyó hacia la magia, el sueño, las intrigas policíacas o los melodramas históricos, coartadas verdaderas o simuladas” (Sadoul 2004: 263). *Les Anges du Péché* es descrita por Sadoul como una obra que demostró poder y personalidad. Luego, considera que tanto en este film como en *Les Dames du Bois de Boulogne* Bresson abstrae los personajes demasiado lejos del tiempo y de la realidad (monjas en un convento en el primer caso y en el segundo, personajes de Diderot), sugiriendo así una universalización de los temas y personajes en tiempo y sociedad (Sadoul, 2004).

La lectura que hace la presente investigación sobre estas películas concuerda en mayor grado con el punto de vista del historiador francés Jean-Pierre Jeancolas, quien ve en el tratamiento de la religión y de la moral por parte de Bresson una crítica a las actitudes de la iglesia frente al gobierno de dicho momento y a la hipocresía reinante en la sociedad en general. Así en palabras del autor, al expresarse sobre el estreno de *Los Ángeles del Pecado*:

---

.....cae como un rayo en junio de 1943. Se trata de una película católica – Bresson escribió el guión con ayuda del Padre Brückberger – que ridiculiza las beaterías de la época, los obispos vestidos con toda su pompa, como se les veía en los noticiarios de actualidad acogiendo y bendiciendo al viejo Mariscal (Jeancolas, 1997: 45).

A partir de los controles impuestos por la censura y el dominio nazi surge la necesidad de la metáfora. Goebbels quiere destruir el cine francés con películas ligeras, vacías y estúpidas, objetivo que manifiesta en su diario el 13 y 19 de mayo de 1942 (Crocì, Kogan, 2003: 102). Para los realizadores que eligen no colaborar con el régimen alemán pero que deben actuar dentro de este marco, el uso de la metáfora se manifiesta como un recurso posible de resistencia. Así la define Aristóteles en su *Poética* “La metáfora es la trasposición de un nombre a una cosa distinta de la que tal nombre significa”. (Aristóteles, 2003: 99). Interesa también a este escrito la revisión de este concepto, planteado por Paul Ricoeur en *Hermenéutica y Acción* (2008). Según este autor, la retórica de Aristóteles considera como establecida esta definición. Se admitiría así que las palabras aisladas tienen en sí mismas una significación, que Aristóteles llama “corriente”, es decir, común a una población y fijada por las normas vigentes en esta comunidad parlante. La retórica comenzaría allí donde el código lexical se detiene, se ocuparía de significaciones figuradas de la palabra. Para los antiguos retóricos, sostiene Ricoeur, la figura tiene como tarea bien llenar una laguna semántica, bien adornar el discurso. Añade que, cuando tenemos la palabra que corresponde, podemos preferir una palabra figurada, con el deseo de agrandar, seducir y persuadir. La metáfora sería así para Aristóteles y los antiguos una de estas figuras. Pero Ricoeur piensa que hay más: la metáfora no existe en sí misma, sino en una interpretación. La interpretación metafórica presupone una interpretación literal que se destruye. Esta transformación es la que impone a la palabra una nueva significación, gracias a la cual podemos crear sentido allí donde la interpretación literal es propiamente insensata. Ricoeur sostiene que,



---

en efecto, lo que está en juego en un enunciado metafórico es hacer aparecer un “parentesco” allí donde la visión ordinaria no percibe ninguna conveniencia mutua. En consecuencia, para Ricoeur, la metáfora no es un ornamento del discurso y tiene más que un valor emocional. Supone una información nueva. Nuevos campos semánticos surgen de los nuevos acercamientos. Así, para el filósofo francés, la metáfora dice algo nuevo sobre la realidad (Ricoeur, 2008: 23).

Esta nueva información proporcionada por la metáfora requiere, evidentemente, de una interpretación por parte del espectador. David Bordwell (1995) parte de una distinción entre *comprensión* e *interpretación*: mientras la comprensión se ocupa de los significados aparentes, manifiestos o explícitos, la interpretación se interesa en la revelación de los significados ocultos, no obvios (Bordwell, 1995: 18). La obra cinematográfica se tomaría así como un campo que el artista ha llenado de significados para que el observador los extraiga. Se entiende que la comprensión y la interpretación exploran el texto, atraviesan sus superficies y sacan sus significados a la luz. Por lo tanto, para Bordwell la comprensión y la interpretación implican la construcción del significado cinematográfico donde en la mayoría de los casos, el espectador (sea aficionado o erudito) aplica estructuras de conocimiento a las indicaciones que identifica dentro de la película. De esta manera, una composición, un movimiento de cámara o una frase del diálogo pueden ser ignorados por algún espectador y destacados por otro, pero cada dato sigue siendo un aspecto de la película discernible de forma intersubjetiva.

En orden de proceder al análisis de los films, el presente trabajo retoma y actualiza la hipótesis de Vicente Sánchez-Biosca en su texto *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán (1918–1933)*. El autor sostiene que en el tiempo comprendido entre 1918 y 1933, previo a la asunción del nazismo en Alemania y en circunstancia con el avance de un sistema



político y cultural autoritario, los realizadores y guionistas trabajaron en la elaboración de modelos herméticos y metafóricos. Exploraron así modalidades narrativas y espectaculares, confiando en la idea de la opacidad discursiva como generadora de capacidad reflexiva y crítica, a la vez que se ofrecía como una posibilidad de resistencia y permanencia en el mercado cinematográfico y en el campo artístico. En la interpretación del historiador español (Sanchez–Biosca, 1990: 58), hay en éstos films una “resistencia del encuadre”, de sus márgenes, a la exterioridad y una “renuncia a proyectarse hacia otro lugar que no sea precisamente aquello que se encuentra visualizado en el plano”. Estas dos instancias del modelo hermético–metafórico toman lugar mediante un tratamiento centrípeto de la imagen.

*Los visitantes de la noche* (*Les visiteurs du soir*, 1942) de Marcel Carné cuenta como guionista a Jacques Prévert quien hace una relectura de una leyenda medieval. En 1485, el Demonio envía al mundo a dos emisarios, en tanto juglares, Dominique y Gilles, a presentarse en el castillo del Barón de Hughes, quién está celebrando el compromiso de su hija con el caballero Renaud. Como Gilles, en contra de los planes de su señor, se enamora de la joven, el diablo acaba presentándose él mismo en el castillo, adaptando la figura de un viajero. El diablo, no pudiendo separar a los amantes, los petrifica. Los latidos del corazón de los amantes convertidos en piedra se escuchan, a pesar del diablo, simbolizando la vitalidad de un pueblo encadenado. Luego de la guerra, muchos críticos interpretaron que el personaje del diablo representaba a Hitler y los amantes convertidos en piedra, cuyos corazones seguían latiendo, figuraban la Francia resistente (Croci, Kogan, 2003: 102). En el film se oponen el bien y el mal, el hombre y su destino, a través de personajes fabulados, en un marco imaginario. Nada indica de manera directa alguna vinculación con el mundo de la ocupación nazi. La metáfora aquí se da en el orden de la fábula, lejana aunque fuertemente alusiva, operando desde el inicio del film. La opacidad y la disposición hacia el hermetismo alcanza también al título *Los*

---

*visitantes de la noche*. Refiere a los juglares, los enviados del diablo y más tarde, al diablo mismo, designando indirectamente la llegada de los nazis. Los créditos abren cómo si fuesen las páginas de un libro. Su tipografía es típicamente medieval sugiriendo dicho carácter de fábula. La puesta en escena acentúa el valor centrípeta de los espacios, haciendo lo propio del cine hermético–metafórico: un aislado castillo y su jardín, vinculados por un espeso portón que permite las entradas y salidas de los personajes. Los ambientes del castillo son oscuros, austeros y sin ornamentos, el afuera es un jardín que no ofrece ni horizonte ni aldeas vecinas, representado a través de planos sin profundidad. Este diseño del espacio y de la puesta en escena posee la capacidad de expresar el conflicto: el encierro.

La mayor concentración de elementos participantes del lenguaje metafórico del film podemos encontrarla en el nivel de la narración y en el sistema de personajes. La convencionalización del demonio como metáfora de algún líder político autoritario supone un elevado grado de aceptación por parte de los espectadores. Menos evidente es la interpretación de la presencia de los dos enanos, en el film ellos son monstruos pequeños, que huyen al ver a los amantes. Su negación a reconocerlos y su burla hacia ellos podría leerse como quiénes descreen de la posibilidad de un sentimiento genuino, sugiriendo que la burla es al pueblo francés en su resistencia frente al invasor. Gilles, el juglar, le dice a Anne, su amada, que nada podrá impedir su amor por ella. Se desencadena una tormenta que provoca incendios en el jardín del castillo. Es posiblemente el fuego, recurrente en el film, la imagen que más sugiere alguna “visibilidad” de la guerra. La presencia del diablo en el castillo (Hitler, el poder alemán, su llegada a Francia) es simbolizada por la llegada de un viajero extranjero con traje suntuoso, su arribo es triunfal. El fuego (nuevamente lo asociamos al diablo y a la guerra) también está presente en el interior del castillo. En el ajedrez, hay una jugada de jaque mate que el viajero sabe hacer, aún cuando uno de los jugadores manifiesta que es un juego “perdido de

antemano“. Inmediatamente, el extranjero parece tener un dominio entre los presentes en el castillo y anuncia que no deben reírse (como él sí hace) porque pronto habrá gran tristeza. El diablo progresivamente se presenta como tal, sin ocultar su condición. Cuando intenta acercarse a Anne, disfrazado de Gilles, ella enseguida nota que no es él. El diablo le expresa a Anne todo su poderío, que no es otro que el de Hitler: “Ninguna persona se me escapa, nada escapa a mi poder, las enfermedades, la guerra, la peste, la miseria, la hambruna, el odio, la muerte, todo eso soy yo, siempre yo“. El amor y la muerte son temas recurrentes en el film, los personajes hablan de ello constantemente. El demonio hace ver a los amantes una lucha entre dos hombres, reflejada en el agua, es esto un artificio del diablo, uno de sus poderes. Insiste aquí, una vez más, el modelo hermético–metafórico, renunciando a cualquier prolongación del campo más allá de sus bordes, sólo reflejando la lucha de dos hombres a través del agua. Simboliza el combate entre los dos pretendientes, entre el bien y el mal, entre el amor y la muerte. El diablo constantemente se mueve y actúa a través de artificios que demuestran su poder. Detiene el tiempo, provoca incendios, atraviesa espacios de forma imposible para el humano y está siempre cerca de sus presas. Finalmente, al convertir a Gilles y Anne en piedra, el demonio desespera porque no puede dejar de escuchar el latido de sus corazones, aún bajo la piedra. Esta metáfora, siguiendo la propuesta de Ricoeur (2008), nos proporciona un conocimiento nuevo, aprendemos así que la resistencia está viva y puede molestar al invasor, aún desde el encierro. Todos estos elementos pueden leerse como metáforas vinculadas a Hitler y al poderío alemán mientras que el film, al presentar una fábula medieval, expulsa toda manifestación directa sobre la ocupación alemana.

Siguiendo a Jean Pierre Jeancolas, el film *Douce* (1943), de Claude Autant–Lara, describe una sociedad bloqueada, prudentemente situada en los años de de la construcción de la Torre Eiffel (Jeancolas, 1996: 103). La metáfora se inicia desde los créditos: éstos se muestran sobre un plano de un hogar a leña.

---

El fuego del hogar se repetirá en varias escenas a lo largo del film. Al igual que *Les visiteurs du soir*, denotando indirectamente a la guerra. Al finalizar los créditos, la cámara continúa en una panorámica mostrando los techos de París bajo la nieve y la Torre Eiffel en construcción. Otra vez, nada indica una relación directa entre el tiempo histórico de la ocupación francesa y el de la historia, el año es dado específicamente al espectador para situarlo, 1887. Hay una alternancia constante entre el fuego del hogar (adentro) y la nieve del exterior (afuera), sugiriendo quizás, las almas vivas y agitadas dentro de Francia y la hostilidad exterior. Existe entonces una organización expresiva y dicotómica del nivel espacial en la obra: el adentro y el afuera. Se suceden situaciones en el interior de la casa (adentro), omitiéndose o presentándose de forma velada los datos provenientes del mundo exterior (afuera). El afuera es concebido como un espacio adverso y tenso. El único cruce del interior con el afuera es la nieve que cae sobre los techos y las calles parisinas, se observa a través de ventanas y puertas. Desde este contexto, la casa se percibe como un refugio, los personajes se encierran necesariamente ante la hostilidad. A la vez, las relaciones que se desarrollan entre aquellos que la habitan pujan por una exterioridad que permanece bloqueada (vínculo adentro–afuera). Hay así, una puesta en valor de las estrategias de la ficción hermético–metafórica: los escasos índices de la realidad manifiesta, las habitaciones y la casa parecen aisladas de la vida citadina en la que supuestamente se sitúan, en los interiores hay predominio de encuadres cerrados o bien de profundidad centrípeta. Se trata de un “rechazo a la exterioridad aludida” (Sanchez–Biosca, 1990: 58).

Encontramos varios elementos en el relato que nos permiten pensar la metáfora, éstos prenuncian los acontecimientos y se muestran por lo general mediante un plano detalle: la confesión de Irenne a un cura sobre un amor entre personas que conviven en la misma casa perteneciendo a distintas clases sociales y la sugerencia del cura de que no terminará bien la relación; el jarrón con flores que cae al piso cuando algún hecho importante está por ocurrir;

---

Irenne lee *Las Relaciones Peligrosas* de Ferdinand de Laclos, novela epistolar escrita por un militar francés. Es en la estructura narrativa del film y en el diseño de personajes dónde encontramos, de manera cifrada, los signos de la sumisión francesa, imperante durante la ocupación. Efectivamente, hay un romance entre la institutriz y el Conde. Luego, como consecuencia de este romance, otro entre Marani, el antiguo amante de ella y Douce, la hija del Conde. Esta última, en los momentos iniciales del film, suele estar como ausente, soñando con otros lugares y siempre mirando hacia la ventana, como quién siente un encierro. Sigue nevando afuera. Tanto el Conde como Marani piensan que no han logrado tanto en sus vidas y así lo manifiestan. Irenne no quiere salir más con Marani y traiciona sus sentimientos hacia él por las oportunidades económicas y de reputación social que le brindaría el Conde. Douce busca un cambio de vida en Marani y él sólo la acepta a falta de Irenne. Así, todos los personajes son infelices y sienten un bloqueo del que no lograrán escapar. Todos son infieles a sí mismos, se sienten frustrados y traicionan sus verdaderos sentimientos a excepción, tal vez, del Conde. Puede leerse esta trama como una metáfora que trasladamos a Francia, a sus habitantes que traicionan a sus compatriotas por miedo a Alemania, están agitados pero frustrados, infelices, encerrados y no accionan ni con coraje, ni con lealtad hacia sí mismos y su sociedad, sino con salidas fáciles, de corto alcance. El Conde perdió una pierna en una guerra e Irenne le señala que esa es su vanidad. Puede leerse como la vanidad de Francia que muestra a sus heridos para parecer patriota pero en lo profundo está derrotada por cobardía. Todos los personajes están espiándose permanentemente, escuchando conversaciones tras las puertas y ventanas, como hacían los habitantes de la Francia ocupada. Finalmente, mientras Douce y Marani escapan en el teatro, ella le expresa sus sentimientos. La cámara muestra plano y contraplano entre el rostro de Douce y las bailarinas danzando mientras ella habla con Marani. Nuevamente, el fuego. Arde el teatro cuando Douce lo deja, pero luego ella vuelve, lo busca. “¡La salida está bloqueada!” dice uno de los guardias y de esa

---

forma aparece, otra vez, el bloqueo. Este accionar de los personajes puede pensarse como metáfora de la conducta bloqueada, indecisa, pasiva, aterrada, débil de los franceses durante la ocupación alemana. En los términos presentados por Bordwell (1995) la obra se presenta como una historia de amor, la *comprendemos* como tal, de manera similar al film de Carné, pero su *interpretación* puede leerse en tanto metáfora de una sociedad paralizada. El amor en el film se vive como prohibido porque los personajes pertenecen a distintos estratos en una sociedad rígida. Esta imposibilidad de amar manifiesta indirectamente el bloqueo que los franceses tienen en su capacidad para luchar contra su invasor, están coartados. Hay aún otras tres escenas para pensar la metáfora en este film pero éstas son mucho más evidentes y directas en cuanto a su sentido e interpelación al pueblo francés. Una de ellas ocurre cuando La Condesa, madre del Conde y abuela de Douce, exclama: “¡Libertad, Igualdad y Fraternidad! Pero soy muy vieja para convertirme en republicana“. La siguiente, durante el escape de Marani y Douce, ella, abstraída en sus pensamientos le dice, frente a su insistencia de saber en que está pensando: “Miro a la gente y quiero preguntarles ¿Cómo hacen para ser felices?“ Es una interpelación directa, aunque se integre a la diégesis de la película, a los habitantes de la ocupación. Y la tercera, hacia el desenlace, cuando Marani e Irenne marchan juntos, la Condesa les pide que no se separen más. Nuevamente, podemos interpretarla en tanto que son los ciudadanos franceses los que no deben separarse, ya que por haberlo hecho, por delatar, por traicionarse, por no ser fieles a sí mismos, han sido vencidos y muchos han muerto. Es un llamado al pueblo francés.

*Los ángeles del pecado (Les Anges du Péché, 1943)* es un film católico escrito por Robert Bresson y un cura, el Padre Bruckberger. Como señala Jeancolas, el film va a contracorriente de la ingenuidad santurrón y los intereses de los curas de la época que bendecían al mariscal Pétain. Las imágenes de la película recuerdan las pinturas del siglo XVII jansenista (Jeancolas, 1996: 106)

y hacen puesta en común con el modelo hermético–metafórico al construir “estructuras pictorizantes, cerradas sobre sí mismas” (Sanchez–Biosca, 1990: 60). En 1941, Bresson vuelve a París tras dieciocho meses de prisión en un campo de concentración alemán. En su encuentro con el fraile dominico y escritor Bruckberger, éste le propone colaborar en una película sobre Bethany, la orden francesa dominica dedicada al cuidado y a la rehabilitación de mujeres ex presidarias. Juntos prepararon el guión y contrataron a Jean Guiraudoux para escribir los diálogos. Obtuvo un considerable éxito de público y la crítica la recibió con entusiasmo.

Siguiendo a Susan Sontag en su ensayo *Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson* (1969), la totalidad de las películas del director tienen un tema común, el significado del confinamiento y la libertad. La imaginería de la vocación religiosa y la del crimen son utilizadas conjuntamente, las dos conducen a la celda. Para Sontag, todos los argumentos en la filmografía de Bresson están relacionados con el encarcelamiento y sus consecuencias (Sontag, 1969). Es mayormente en el interior de un convento donde transcurre *Los angeles del pecado*. Thérèse, una ex presidaria acaba de asesinar al amante que la traicionó (hecho que la policía ignora) y es entregada al cuidado de las monjas de Bethany. Una novicia del convento, conociendo su secreto, pretende conseguir que Thérèse se entregue voluntariamente a la policía, para lo cual la sigue de cerca. Trata constantemente y con mucha dedicación de acercarse a ella, pero Thérèse se molesta cada vez más. Una mañana, finalmente, encuentran a la novicia agonizando en el jardín del convento. Thérèse termina por conmoverse y el último plano muestra sus manos entregándose a las esposas de la policía. Thérèse se libera al aceptar la prisión. El drama del encierro es el del confinamiento interior, su desesperación, su debilidad. También lo es la liberación, la heroína triunfa sobre sí misma (su desesperación, la permanente tentación de la inercia). Los obstáculos están encarnados tanto en objetos materiales como en el voluble



---

carácter de las personas próximas a la heroína solitaria. Para Sontag, el verdadero drama en los temas de Bresson es el conflicto interior, la lucha contra uno mismo. La verdadera lucha contra uno mismo es aquella contra la propia gravedad, la repetición. Y la herramienta para esta lucha, según Bresson, es la idea de trabajo, un proyecto, una tarea. En los *Angeles del Pecado*, el proyecto de Anne Marie es salvar a Thérèse. Así es como podemos pensar que *Los Angeles del Pecado* describe conflictos de voluntades entre los distintos personajes, tanto o más que conflictos interiores. En su primer largometraje el director utiliza un recurso que repetirá en sus futuros films, el plano detalle de alguna parte del cuerpo que señala miembros que vehiculizan, participan de alguna manera, en la concreción de trabajo, sirven al proyecto que plantea Bresson. Así tenemos las manos entregándose a las esposas policiales y a Thérèse besando el blanco pie de la difunta Anne Marie hacia el final de la obra. Esta metáfora puede pensarse como posibilitadora de un conocimiento nuevo (Ricoeur: 2008) y propone una transformación.

El film puede parecer profundamente comprometido con un punto de vista explícitamente religioso pero el catolicismo de Bresson es un lenguaje para expresar una cierta visión de la acción humana más que una postura religiosa declarada. El hermetismo de la puesta en escena, el carácter centrípeta de la composición del plano contraponen los valores positivos y negativos de algunas disposiciones espaciales. Observamos así contrastes de blanco y negro sucediéndose uno a otro, la oscuridad de las escenas en la prisión es seguida por la blancura del muro del convento y de los hábitos de las monjas. Este espacio excluye la visibilidad de la realidad exterior, cumpliéndose así la propuesta de Sanchez-Biosca de una clausura de los límites, a la vez que una clara intención centrípeta de diseñar una estructura plena en el interior del plano (1990: 61). Sontag sostiene que Bresson insiste en la irrefutabilidad de lo que presenta. Nada acaece por azar. Cuanto no sea necesario, cuanto sea meramente anecdótico o decorativo, debe desecharse. Bresson busca recortar,

más que potenciar, los recursos dramáticos y visuales del cine (Sontag, 1969). La abstracción y la austeridad construyen un espacio dramático intensamente despojado y de carácter simbólico: el convento, la cárcel. Es en esta configuración de un ámbito cerrado donde se teje el sistema de personajes, combinando encierro, soledad y decisión entre voluntad o pasividad.

Esta obra de Bresson corre a contrapunto de la falsa religiosidad de la iglesia francesa en el momento de la ocupación. Pero además, al expresar la lucha interior de los personajes, su cárcel, también establece un paralelismo metafórico sobre el encierro de la sociedad francesa en el momento de la ocupación. La reclusión es material en cuanto es una sociedad invadida pero también es un encierro espiritual y una lucha interna contra sí misma, contra su cobardía, pasividad e inercia. Nuevamente, en este film tampoco hay indicaciones directas del dominio nazi (uniformes en las calles, diálogos entre personajes donde el tema se aborde explícitamente, insignias nazis, por ejemplo) aunque el tiempo de la historia en el film coincide con el histórico real.



*Los ángeles del pecado* (Robert Bresson, 1943)

Las películas estudiadas presentan un cine que evita mostrar a la resistencia francesa, a los soldados alemanes y a la realidad de la guerra. Se trata de grandes relatos de tiempos pasados (*Los Visitantes de la Noche*) o bien un tiempo contemporáneo ambiguo que registra los signos de aquella época (marcas de automóviles, peinados, indumentaria en *Los Angeles del Pecado*) pero censura las imágenes de la guerra y la ciudad invadida. A partir de las prohibiciones y restricciones sobre la obra cinematográfica los realizadores franceses recurren a la metáfora como herramienta de expresión. La metáfora opera en los temas y tiempos elegidos, en el accionar de los personajes, en sus diálogos e interpelaciones, en los objetos y paisajes, en los movimientos de cámara, a través de ficciones hermético–metafóricas, en el diseño centripeto de los planos. Nos proporciona un conocimiento nuevo que no tendríamos sin ella. En el cine de la ocupación, la realidad se ha descartado de sus

representaciones pero la metáfora posibilita que permanezca allí, dejando marcas específicas.

Expresa Alsina Thevenet:

La empresa Continental procuraba un cine frívolo que sirviera de entretenimiento y evasión para un público que vivía una guerra. No obstante, sucedió también lo contrario: aún produciendo una indiscutible mayoría de películas comerciales y de entretenimiento, asomaron allí otras de mayor ambición artística, a menudo volcadas a temas fantásticos e históricos y agregando con frecuencia una clara intención poética, como cuadraba a un cine impedido de reflejar la realidad francesa del momento (1987: 65).

Para Jeancolas, el cine de la Francia ocupada prolonga el de los años 30 y determina en gran parte lo que será el cine “de la Qualité” de los años de posguerra.

### **Bibliografía:**

- Alsina Thevenet, Homero (1987). *Listas negras en el cine*, Buenos Aires: Fraterna.
- Agel, Henri (1962). *Estética del cine*, Buenos Aires: Eudeba.
- Allen, Robert, Gomery, Douglas (2005). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- Aristóteles (2003). *Poética*, Buenos Aires: Losada
- Barthes, Roland (2002). “Les Anges du Péché” en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Buenos Aires: Paidós.
- Bordwell, David (1995). *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Caparros Lera, José María (1972). *Historia crítica del cine*, Madrid : Editora Nacional.
- Croci, Paula y Mauricio Kogan (2003). *Les Humanidad. El nazismo en el cine*, Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Ehrlich, Evelyn (1985). *Cinema of Paradox. French Filmmaking under the German Occupation*, New York: Columbia University Press
- Gubern, Roman (1969). *Historia del cine*, volumen II y III, Barcelona : Baber.

- Jeancolas, Jean-Pierre (1997). *Historia del cine francés*, Madrid : Acento Editorial.
- \_\_\_\_ (1996), "El cine francés: de la transición al sonoro a la liberación, 1929–1944", en Enrique Monteverde y Casimiro Torreiro, *Historia general del cine. Volumen VII*, Madrid: Cátedra.
- Kracauer, Siegfried. (1995) *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona: Paidós.
- Lusnich, Ana Laura (2010) "Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976 – 1983", en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras, *Una historia del cine político en Argentina. Formas, estilos y registros 1969 – 2009*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Mitry, Jean (1998). *Estética y psicología del cine*, volumen I: Las estructuras, Madrid : Siglo XXI Editores.
- Montero, Julio, Paz, Maria Antonia (1999). *Creando la realidad. Cine informativo 1895-1945*, Barcelona: Ariel
- Oudart, Jean-Pierre (1969). « La sutura » en *Cahiers du Cinéma*, N° 211 y 212.
- Ricoeur, Paul (2008). *Hermenéutica y acción. De la Hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sadoul, Georges (2004). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, México: Siglo XXI
- Sánchez-Biosca, Vicente (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán (1918–1933)*, Madrid: Verdoux
- \_\_\_\_ (1985). *Del otro lado, la metáfora: Modelos de representación en el cine de Weimar*, Valencia: Hiperión
- Schrader, Paul (1999). *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid: Ediciones JC Clementine.
- Sontag, Susan (1969). "Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson" en *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral
- Villegas López, Manuel (1947). *Cine francés. Origen, historia, crítica*, Buenos Aires: Nova
- Zunzunegui, Santos (2001). *Robert Bresson*, Madrid: Cátedra.

\*Lesly Peterlini

Graduada de la Licenciatura en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Diploma de Estudios Franceses en Cultura y Lenguajes por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, Paris III. Adscripta en la cátedra de Historia del Cine Universal de la Licenciatura en Artes (FFyL UBA). Desde 2007 se desempeña profesionalmente en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes.