ARCHIVOS DE LA FILMOTECA nº 27 octubre 1997

llevan a una extensión, por medio de *interfaces*, del cuerpo, es decir, a hacerle vivir una realidad paralela donde la carne ha dejado de tener sentido. He aquí, posiblemente, la doble alternativa en ese cine presente también en esta época de postmodernidades. No sólo la ambivalencia entre cuerpos despedazados del cine de terror y cuerpos perfectos de la publicidad[5], sino también, dentro de ese desplazamiento de la carne, las propuestas de la ciencia ficción que aparecieron dentro de la literatura a mediados de los ochenta y que, simplemente, hacen desaparecer la carne y, con ella, el cuerpo; o también, en un desplazamiento de la carne hacia la viscosidad de los últimos fluidos, ese otro cine de terror, cuyos referentes se hunden en la literatura clásica europea, y que se aboca hacia la nada. Considerando esto, no andaríamos muy errados si calificáramos de simplista una dualidad corporal bello/despedazado, ahora tan en boga, pues en la sociedad actual, al menos en las elucubraciones de ciertos cenáculos alternativos, está ese paso donde la carne pierde su poder y el "quiero ser máquina" de Andy Warhol reberbera como un signo de nuestro tiempo. Más allá del cuerpo despedazado está el cuerpo putrefacto y, más allá del cuerpo cerrado de la publicidad, el cuerpo inexistente de los universos virtuales. El libro de Lisa Cartwright plantea los antecedentes que nos permiten ahondar en el primero. El de Claudia Springer, a través de las relaciones amorosas, provee el material para interrelacionar con el segundo en su momentánea ficción. En torno a los abismos allende la carne. Donde la noción de ser humano se tambalea ○ **Josep Carles Laínez**

1. En *Cinémas*, vol. 7, nº 1-2, págs. 167-184.

2. Véase el análisis de esta película en las páginas 114-117 del libro que reseñamos.

3. En *Cinémas*, vol. 7, nº 1-2, págs. 73-88. Hay traducción española: "Entre el cuerpo evanescente y el cuerpo supliciado: Videodrome y las fantasías postmodernas", en *Banda aparte*, nº 7, mayo, 1997, págs. 55-63.

4. Véase un análisis del cuerpo en el cine de animación en JOHANNE VILLENEUVE: "Vitesse et dématérialisation. Les corps du toon chez Tex Avery", en *Cinémas*, vol. 7, nº 1-2, págs. 55-72.

5. Véase a este respecto el libro de VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995; en especial la parte tercera.

ENTRE LA HISTORIA Y EL MITO

SYLVIE LINDEPERG: *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*. París. CNRS Editions. 1997.

Pasados aquellos años en que la semiótica nos hizo creer que los filmes eran estructuras tan autónomas que se sustraían a cualquier coordenada diacrónica, ha llegado el tiempo en que la historia ha sido recuperada como elemento explicativo fundamental de cualquier texto. Es en esta etapa, una vez superadas las reticencias a las relaciones entre historia y cine, donde hay que enmarcar el detallado y profundo estudio que Sylvie Lindeperg ha llevado a cabo en esta obra. El trabajo de la autora supera ampliamente propuestas anteriores, como la de Sorlin[1], y se convierte en referencia ineludible para cualquier estudio posterior sobre el tema. Pero la propuesta resulta mucho más original de lo que cabría esperar

PDF Editor Mac Free

pues la autora no se ciñe a contextualizar la producción cinematográfica francesa de la postguerra, sino que el objeto del libro persigue el dibujo hecho por el cine francés de un acontecimiento tan singular como la segunda guerra mundial. Pensemos lo adecuado que resulta el planteamiento cuando por nuestras cabezas corren todas las imágenes del enfrentamiento como si hubiéramos sido auténticos testigos, olvidando que lo que retenemos no son los ecos de una historia más o menos real sino los ecos del cine. Así, la autora rastrea cómo ese acontecimiento único ha sido reinventado a lo largo de veintiséis años, situándose en un espacio intermedio, y bastante inestable, entre la historia y el mito. Sin duda, la elección del acontecimiento está plenamente justificada ya que la segunda guerra mundial constituye ese momento originario del que surgió la nueva Europa que conocemos. Establecida la relación entre historia e interpretación cinematográfica como una relación especular, los análisis van desde la imagen reflejada (los filmes, la crítica, la respuesta del público, etc..) a la observación de lo que hay tras el espejo (acontecimiento histórico, presiones políticas, censura, condiciones de producción, etc) para así determinar la cambiante superficie del espejo que se encarga de producir el mito.

La obra está dividida en dos libros:

– El primero de ellos cubre la producción de los dos primeros años en los que se forja el mito. El primer paso lógicamente es aclarar la peculiar situación de la industria cinematográfica francesa tras la Liberación y todas sus consecuencias posteriores (depuración de los colaboracionistas, inicio de la producción nacional sin las restricciones del invasor, etc...). Lo más característico de este periodo es el consenso y la visión mítica. Ambas características son perfectamente reconocibles en todos los noticiarios que dan cuenta de la Liberación de París, donde los fusilamientos de antiguos colaboracionistas y las cabezas rapadas de muchas mujeres eran ocultadas por la alegría desbordante del pueblo levantado contra el invasor. Pero la mejor imagen de este momento mítico nos la suministró René Clément con *La Bataille du rail* (1946) en la que los ferroviarios liberan el país gracias a sus sabotajes y en la que se muestra que jamás los trenes de Francia se sometieron al ocupante. Desgraciadamente, la realidad no fue distinta a la de otros países y también desde Francia partieron trenes especiales hacia el Este. En poco más de dos años los intereses comerciales del cine francés habían fabricado un estereotipo de resistente legendario movido por un inteso nacionalismo en el que se perdían los matices ideológicos. Sin embargo, tanto el consenso como la visión mítica empiezan ha desvanecerse fruto de las confrontaciones políticas entre las distintas facciones y el afán por el aprovechamiento de la época gloriosa. También el servicio cinematográfico de la Armada inició su lectura de los acontecimientos movido por intereses corporativistas en la que la colaboración del gobierno de Vichy se desvanecía tras la auténtica Francia, protegida por el ejército que aseguró la continuidad republicana durante treinta años de guerra contra el vecino alemán. Así, pues, algunos filmes derivaron a una síntesis "petaino-gaullista" en la que lo destacable eran los valores tradicionales del pueblo francés. Los tonos disidentes con el actual poder tenían dos posiblidades: bien recurrían a la alegoría, como hizo Christian-Jacque al adaptar *Boule de suif*, bien entraban en pugnas que dificultaban seriamente la producción, así ocurrió con Le Chanois que no pudo estrenar *Au coeur de l'orage* hasta 1948. Por supuesto lo más destacable de esta época es el absoluto silencio sobre los deportados, el único filme documental fue *Le*

Retour de H. Cartier-Bresson que, estrenado en 1946, ofrecía una visión triunfal de los deportados, omitiendo cualquier referencia a las verdaderas situaciones de los prisioneros.

– El segundo libro se divide en dos partes: la primera se ocupa de los diez primeros años (1947-1957) en la que se producen tantos filmes sobre la segunda guerra mundial como en el periodo 1944-1946. A partir de 1947 el pasado ya no es un vínculo de unión entre las dos fuerzas predominantes, comunistas y gaullistas, sino una legitimación de la que todos pretenden tener la exclusividad. Los problemas actuales eran demasiado apremiantes, la guerra fría o la guerra de Argelia enfrentaban a comunistas y gaullistas de manera irreconciliable provocando la ruptura en el campo cinematográfico. Perdida la batalla por el poder real, los comunistas se concentraron en los sindicatos desde donde ejercieron una enorme presión. Estos diez años sirvieron para la aparición de voces disonantes; algunos de los que habían sido condenados por colaboracionistas empezaron a justificarse mediante alegorías o manifiestos pacifistas, entre éstos los más destacados fueron Sacha Guitry y Autant-Lara. Pero, tal vez el aspecto más significativo de la nueva etapa fuera la evanescencia de la visión gloriosa de la guerra en favor de la voz de los vencidos que, tras algunos titubeos, culminó con *Nuit et brouillard* (A. Resnais, 1955) en el que se ventilaban temas tan dolorosos como la colaboración francesa en la deportación. Su estreno fue precedido por todo un escándalo que enfrentó a la comisión de censura y los responsables de la diplomacia con las asociaciones de antiguos deportados.

En la segunda parte, correspondiente a los años comprendidos entre 1957 y 1969, vemos cómo con la vuelta del general de Gaulle al poder, el cine volvió a sus modelos heroicos del pasado dorado. De esta manera se conseguía una mayor legitimación del General, glorificado por las nuevas ficciones de los resistentes, y que los franceses volvieran la mirada con nostalgia hacia ese pasado glorioso que nada tenía que ver con sus problemas coloniales. Pero el contexto político de finales de los cincuenta y sesenta marcaba la nueva épica resistente de manera muy distinta a la visión ofrecida por la primera etapa de consenso. El hagiógrafo René Clément obtuvo un rotundo éxito con *Paris brûle-t-il?*, en la que los heroicos empleados anónimos de antaño eran sustituidos por una figura mesiánica del General. Esta nueva época supuso una liquidación total de la historia que era doblegada ante el relato mítico y el género cinematográfico ya plenamente constituido. La aparición de las comedias resistentes no supuso ningún ataque contra la visión épica sino que presentaron un tono irrespetuoso muy ligero y fuertemente conservador, filmes como *Babette s'en va-t-en guerre* (Christian-Jacque, 1959) suponían una resistencia infantil e inocente vigilada por una fuerte figura paternal que afianzaba el halo del general de Gaulle. Las únicas voces discordantes de la época fueron las de jóvenes realizadores que no habían sufrido la ocupación como algo demasiado cercano y les inquietaba más la situación actual que el pasado. De entre ellas la más destacable sería *Le Chagrin et la Pitié* en la que Marcel Ophuls rompía con la imagen mítica de la Resistencia mostrando la vida cotidiana de una pequeña ciudad bajo la Ocupación. Evidentemente, estas voces encontraron muchas dificultades ya no sólo debido a la censura oficial sino a criterios comerciales que las marginaron para mayor gloria del mito ○ **Arturo Lozano Aguilar**

1. PIERRE SORLIN: *Cines europeos, sociedades europeas*, Barcelona, Paidós, 1996.