

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Lo que nos contó Versailles. Ronda de vedettes francesas

Autor/es:

García de Dueñas, Jesús

Citar como:

García De Dueñas, J. (2005). Lo que nos contó Versailles. Ronda de vedettes francesas. Nosferatu. Revista de cine. (48):52-69.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41401>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

donostiakultura.com

Lo que nos contó Versailles

Ronda de vedettes francesas

Jesús García de Dueñas

Denborak gerraosteko zine frantsesaren antzezle handi ugariaren irudia ezabatu du oroimenetik, beste batzuek (Jean Gabin, Simone Signoret, Michèle Morgan, Gérard Philipe, Fernandel...) oraindik ere ahantzuraren astinaldiei nola edo hala eutsi dieten bitartean. Guztiek hainbat oztopo gainditu behar izan zituzten, alegia ikaskuntza profesional gogorra, gerra, okupazio militarra eta gorabehera askokoak izan ohi ziren uztartze sentimentalak, haietako batzuek ondoren autobiografiatan gogora ekarri zituztenak.

Simone Simon



Dediqué hace tiempo un trabajo a los intérpretes franceses de la *Nouvelle Vague* y tuve ocasión entonces de establecer que los jóvenes turcos surgidos de *Cahiers du cinéma*, a la hora de renovar impetuosamente las mansas aguas del *cinéma de qualité*, contra el que denodadamente manoteaban para salir ellos a flote, habían desdeñado con olímpica ignorancia la magnífica tradición de actrices y actores que habían consolidado su prestigio desde los años treinta y, sobre todo, en la época de la ocupación alemana, prolongando su prestigio más allá de los años cincuenta y continuando en activo hasta muchos años después, pero, ya digo, excluidos de los repartos de los jóvenes renovadores del cine francés.

A este nutrido grupo de admirables comediantes van dedicadas las siguientes páginas, con la intención de recordar una generación -o varias- de intérpretes que, como se comprobará, han caído en el olvido, cuyos nombres y rostros ni siquiera le sonarán al espectador de hoy, salvo contadas y raras excepciones. ¿Qué aficionado, o incluso estudioso, puede ponerle cara y voz a Raimu, Louis Jouvet, Gaby Morlay, Yvonne Printemps, Fernand Ledoux o Arletty...? Todos ellos nacieron a caballo del siglo XIX y el XX y constituyeron la columna vertebral de la representación cinematográfica -y también teatral- francesa durante la década de los treinta y los cuarenta: a esos nombres prestigiosos hay que añadir otros nacidos en ese mismo período finisecular e igualmente desconocidos -me temo- para el espectador actual: Pauline Carton, Sacha Guitry, Jean Murat, Françoise Rosay, Noël Roquevert, Marcel Herrand, Julien Carette... Quizá sólo sean recordados unos pocos nombres de esa promoción nacida a finales del siglo XIX en razón de su longevidad artística o, sobre todo, por haber intervenido en obras maestras que sí son apreciadas por los espectadores de hoy en día: Charles Vanel, presencia impactante en filmes de Henri-Georges Clouzot; Michel Simon, exuberante actor en manos de cualquier director, Renoir, Vigo, Carné, Duvivier o Clair; Pierre Fresnay, inolvidable militar aristocrático De Boeldieu en *La gran ilusión* (*La Grande illusion*; J. Renoir, 1937), y, por supuesto, Charles Boyer, famoso más allá de las fronteras de su país, que consiguió imponer en Hollywood la imagen del *french lover*.

Con los intérpretes nacidos en las dos primeras décadas del siglo XX ocurre otro tanto si atendemos a su no pervivencia en la memoria del espectador de nuestros días. Nombraré a los que fueron indiscutibles primeras figuras -o secundarios de rango estelar- en la época a la que se refiere esta crónica: Robert Le Vigan, Marcel Dalio, Madeleine Renaud, Claude Dauphin, Fernand Gravey, Renée Saint-Cyr, Raymond Bussières, Annabella, Edwige Feuillère, Viviane Romance, Paul Meurisse, Ginette Leclerc, Ma-

deleine Sologne, Madeleine Robinson, Suzy Delair, Odette Joyeux, Henri Vidal o Marie Déa... Las excepciones obedecen a las mismas razones que en el apartado anterior, haber prolongado su actividad profesional hasta tiempos cercanos o haber participado en alguna obra que el buen aficionado recuerda: tales son los casos de Fernandel, que no alcanzó en España la inmensa popularidad de que gozó en Francia, pero cuya jeta caballuna sin duda es recordada, sobre todo por su encarnación de Don Camilo, el personaje creado por Giovanni Guareschi; Jean Gabin, incombustible y gran santón de la interpretación cinematográfica francesa desde sus primeros éxitos a las órdenes de Marcel Carné hasta el año de su muerte, en 1976, al pie del cañón; Pierre Brasseur, capaz de encarnar la exuberancia desmedida de su Frédérick Lemaître en *Les Enfants du paradis* (M. Carné, 1945) o el paternalmente perverso cirujano de *Ojos sin rostro* (*Les Yeux sans visage*; G. Franju, 1959); Alain Cuny, gracias a su intervención en *La dolce vita* (F. Fellini, 1960), pero sobre todo, y mal que le pese a un representante tan cualificado del teatro de Paul Claudel, por su presencia en *Emmanuelle* (*Emmanuelle*; J. Jaeckin, 1974); Jean Servais, con su angustiada personificación de Tony le Stéphanois en *Rififi* (*Du Rififi chez les hommes*; J. Dassin, 1955) o la inquietante encarnación del gobernador en *Los ambiciosos* (*La Fièvre monte à El Pao*; L. Buñuel, 1959); Jean-Louis Barrault, tan grande, tan majestuosamente discreto y persuasivo en cualquier actuación, imborrable su máscara poética en el Baptiste Debureau de *Les Enfants du paradis* o en su estrafalaria y gran guiñolesca composición de Opale en *El testamento del doctor Cordelier* (*Le Testament du docteur Cordelier*; J. Renoir, 1961); Jean-Pierre Aumont, heredero, quizás, de la galanura y el *charme* de Charles Boyer, y como él, representante de esa tipología de la "dulce Francia" en el Hollywood de los años cincuenta; Simone Simon, precedente, según consenso de críticos franceses, de la turbadora seducción felina de Brigitte Bardot, agresiva y tierna fémina-gata-fatal en *La mujer pantera* (*Cat People*; J. Tourneur, 1942); Jean Marais, cómplice e icono irremplazable de la imagería de Jean Cocteau; Louis de Funès, gesticulante y gruñón gendarme, casi tan popular en España como en Francia; Bourvil, menos conocido aquí que al otro lado de la frontera, pero estupendo *copain* de Gabin en *La travesía de París* (*La Traversée de Paris*; C. Autant-Lara, 1956), en la que, por cierto, tenía una actuación memorable el recién citado De Funès; Danielle Darrieux, encarnación de varias y aparentemente contradictorias facetas del ideal femenino según la óptica del maestro Max Ophüls en *La Ronde* (1950), *Le Plaisir* (1952), *Madame de...* (*Madame de...*, 1953), actriz a la que puso una coda maliciosa Joseph L. Mankiewicz en *Operación Cicerón* (*Five Fingers*, 1953); Lino



Madame de...

Ventura, compacto *Le Gorille* en la serie de películas que le dedicó Bernard Borderie y que le convirtió en una estrella de primera magnitud en el país vecino; y François Périer, extraordinario actor teatral y siempre incisivo y eficaz en personajes relevantes de grandes películas: *Orfeo* (*Orphée*; J. Cocteau, 1950), *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*; F. Fellini, 1957), *El silencio de un hombre* (*Le Samourai*; J. P. Melville, 1967) o *Z* (*Z*; Costa-Gavras, 1969).

Las generaciones nacidas a partir de 1920 o de 1930 han tenido más fortuna en la memoria que los cinéfilos de ahora, o eso quiero pensar; por lo menos, a los nombres que voy a relacionar se les puede poner "cara" sin dificultad: Martine Carol, Jean Desailly, Michèle Morgan, Simone Signoret, Yves Montand, Daniel Gélin, Gérard Philipe, María Casares, Serge Reggiani, Micheline Presle, Michel Bouquet, Geneviève Page y, por supuesto, Jeanne Moreau y Anouk Aimée, felizmente en activo. Pero, ¿quién se acuerda de intérpretes a la altura de los citados y que gozaron de gran popularidad y fueron cabecera de cartel, como Georges Marchal, Michel Auclair, Suzanne Flon, Darry Cowl, Anne Vernon, Raymond Pellegrin, Danièle Delorme, Jean-Claude Pascal, Dany Robin, Philippe Lemaire, Nicole Courcel, Françoise Arnoul, Magali Noël, Dany Carrel o Mylène Demongeot...?

La prolijidad de esta enumeración se debe a que de estos "desconocidos" van a tratar las siguientes páginas y, por tanto, conviene que el lector tenga de antemano una visión panorámica -obligadamente rápida y sintética- de la cronología en la que tuvo lugar la andadura artística de esta impresionante nómina de intérpretes excepcionales. Por razones metodológicas se va a hablar de casi todos ellos atendiendo a unas características comunes, pese a las diferentes cualidades que les distinguen, y que se desglosarán en varios apartados: A) su aprendizaje académico en conservatorios de arte dramático, bajo la guía de maestros de renombre universal y, posteriormente, una vez instalados en el éxito que otorga el prestigio artístico, la capacidad que tuvieron muchos de ellos para reflexionar sobre su trabajo y verter sus reflexiones en libros de memorias o recuentos autobiográficos; B) la actividad que desarrollaron durante la ocupación nazi y las repercusiones que ello tuvo en su devenir profesional; como consecuencia, la frecuencia con la que la mayoría de estos intérpretes se exilió o trabajó con cierta continuidad tanto en estudios europeos como en los platós de Hollywood; y C) el carácter endogámico de una casta social que determinó uniones sentimentales entre ellos, la procedencia de muchos de ambientes de la farándula o la creación de sagas teatrales y cinematográficas que han perpetuado sus nombres.

A) Los chicos del gallinero

Una envidiable tradición de academias de formación dramática ha distinguido siempre a Francia, que ha contado con estupendos maestros, guías de generaciones completas de intérpretes, que impartieron sus enseñanzas a todas estas promociones de talentos. Casi todos los profesores proceden de la segunda mitad del siglo XIX y sus nombres están inscritos en el panteón de la fama: Jules Truffier, Raphaël Dulfos, Firmin Gemier, Suzanne Desprès, Gabrielle Fontan, Charles Dullin, Pierre Renoir, Beatrix Dussane, Maurice Escande, René Simon, Etienne Decroux, Georges Chamarrat, Louis Seigner, Raymond Rouleau, Julien Bertheau, Tania Balachova, Andrée Bauer-Thérond, Jean Wall, Denis D'Inès...

Estos nombres ilustres se reiteran, se cruzan e intercambian cuando echamos un vistazo a los comienzos profesionales de los intérpretes de las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta. Hay dos personalidades que destacan por encima de todas, ya que por sus manos pasaron los debutantes más distinguidos de esos períodos, Charles Dullin y René Simon, figuras que se mantuvieron en el rango más elevado y que dictaron esa manera tan característica de actuar que impregna el estilo y el marchamo de lo "francés" y determina casi una rúbrica de taller: la dicción ejemplar e impoluta, la gesticulación perfecta y comedida, el respeto fervoroso a la grandeza de la tradición escénica... patria.

Desde los bastidores de su *Théâtre du Vieux-Colombier* (Dullin) o de sus clases del Conservatorio (Simon), fueron los pontífices indiscutidos, los grandes dictadores de la representación académica. Puede decirse que casi todos los intérpretes de los que vamos a ocuparnos inmediatamente fueron moldeados bajo sus escrutadoras miradas y en el marco de una disciplina inflexible. Jean-Louis Barrault, Jean Marais, Madeleine Robinson, Alain Cuny o el bailarín y coreógrafo Roland Petit iniciaron su camino con Dullin. Y por las manos de *maître* Simon pasaron Danielle Darrieux, Micheline Presle, Martine Carol, María Casares o Barbara Laage, que coincidieron con galanes de la generación emergente como Daniel Gélin o François Périer, y vieron aparecer en las estrictas aulas todo un tropel de muchachas maravillosas que iban a tomar el relevo: Nicole Courcel, Françoise Fabian, Anouk Aimée, Brigitte Bardot o Dany Saval.

Una figura femenina que llegaría a ser representación emblemática de los nuevos fogosos tiempos y musa particular de Louis Malle, había sido la alumna preferida de otro gran maestro del Conservatoire, Denis d'Inès. Me estoy refiriendo a Jeanne Moreau, posiblemente la única actriz que, habiendo consolidado



su posición en la época del denostado *cinéma de qualité*, fue reclamada por los jóvenes rompedores de la *Nouvelle Vague*.

Formados con los mejores maestros, tuvieron la oportunidad esos aspirantes a actores de educarse también profesionalmente en las incómodas sillas,



Jeanne Moreau



los bancos corridos -y a veces de pie- de las salas teatrales de París y de otras ciudades de Francia. Con gran propiedad se puede decir de estos intérpretes que su cuna fue el paraíso o el gallinero de los coliseos, fueron los auténticos *enfants du paradis* a los que alude el hermoso título de la obra maestra de Prévert-Carné. Porque en esa escuela de la vida práctica y diaria siguieron con pasión y furia ruidosa el desempeño sobre las tablas de los sacerdotes del antiguo y venerable oficio de la farándula. El film de Carné rinde fervoroso tributo a los aprendices de brujo, a los jaraneros chicos del gallinero que aplauden, jalean, critican y discuten los procedimientos de esos monstruos sagrados que triunfaban en el *Théâtre des Funambules*, recreado con una precisión deslumbrante gracias a los decorados de Léon Barsaq y Alexandre Trauner.

Tributo al menester de los comediantes, Carné escogió un reparto de los mejores, y ahí encontramos a Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, Pierre Renoir o María Casares. Menos de diez años después de esta obra maestra, otro ilustre representante de las generaciones que estamos evocando, el escritor, actor y director Sacha Guitry, congregó un re-

parto espectacular para su fresco histórico *Si Versailles pudiera hablar* (*Si Versailles m'était conté*, 1954). En papeles minúsculos comparecían los más distinguidos representantes del oficio, casi todos los que se han mencionado en los párrafos precedentes: Danièle Delorme, Gaby Morlay, Gisèle Pascal, Édith Piaf -que aparece fugazmente como una mujer del pueblo, respondiendo a su mito de "cantante callejera"-, Nicole Maurey, Micheline Presle -como La Pompadour-, Jean-Pierre Aumont, Fernand Gravey -haciendo de Molière- el propio Sacha Guitry, que presta sus rasgos a Louis XIV y actúa como maestro de ceremonias de todo ese cúmulo de *vedettes* haciendo las veces de narrador, Georges Marchal -que incorpora a Louis XIV joven, o sea, Guitry embellecido y juvenil-, Jean Marais -Louis XV-, Gérard Philipe -no podía encontrarse mejor D'Artagnan después de su dinámica y brillante intervención en *Fanfan, el invencible* (*Fanfan la Tulipe*; Christian-Jaque, 1952)-, Tino Rossi -inevitablemente, gondoleiro trovador...-, Charles Vanel, Michel Auclair, Jean-Louis Barrault -en un conspicuo Fénelon-, Bourvil -como un modesto guarda de museo-, Pauline Carton, Georges Chamarat, Annie Cordy, Nicole Courcel, Jean Desailly, Daniel Gélin, Jean Murat, Jean-

Claude Pascal, Louis Seigner... En fin, esto es "lo que nos contó Versailles", a través del homenaje que Guitry rindió a sus compañeros de oficio.

Dos títulos de Max Ophüls, *La Ronde* y *Le Plaisir*, utilizaron como fundamento de su encanto y seducción -aparte de la maestría visual del autor- la actuación de la mayor parte de esa muchachada del "gallinero", que se comportó con el brío y la destreza que demostraba la competencia de una generación irrepetible. Veamos: en esa "ronda" de amores y desventuras que orquestó con virtuosismo Ophüls entraban y salían de escena Simone Signoret, Serge Reggiani, Simone Simon, Daniel Gélin, Danielle Darrieux, Fernand Gravey, Odette Joyeux, Jean-Louis Barrault, Gérard Philipe... Y nos proporcionó todo el "placer" del que eran capaces de transmitir cuando incorporaban personajes de Maupassant según la óptica de Ophüls este elenco privilegiado: Claude Dauphin, Gaby Morlay, Madeleine Renaud, Ginette Leclerc, Danielle Darrieux, Pierre Brasseur, Jean Gabin, Jean Servais, Daniel Gélin, Simone Simon, Louis Seigner...

Alborotados espectadores del gallinero, concienzudos oficiantes de su ministerio teatral, profesores a su vez de otras promociones, hay algo más que tienen en común los intérpretes de las décadas que estamos examinando: casi todos reflexionaron acerca de los entresijos, misterios o evidencias de su oficio y vertieron esas consideraciones en obras au-

tobiográficas, en textos que evidencian no sólo el amor devoto que sintieron por su trabajo, sino la manera concienzuda y académica que presidió sus afanes.

Pauline Carton (Pauline Biarez, 1884-1974), la más veterana de las actrices que componen esta nómina, pareja preferida de los grandes monstruos del cine francés, como Raimu o Michel Simon, con una profusa filmografía que abarca todo el cine francés de los años veinte a los setenta, preferida de Guitry que siempre le dio papeles jugosos en casi todas sus películas, y que fue instruida por Cocteau para flageolar a la niña que andaba por el techo en *Le Sang d'un poète* (1932), escribió dos libros que dicen mucho e interesante del mundo que ella vivió, fuente de rica e inestimable documentación de varias décadas: *Théâtres de carton* e *Histoires de cinéma*.

Françoise Rosay (Françoise Bandy de Nalèche, 1891-1974), fue la esposa y colaboradora del gran cineasta Jacques Feyder, y bajo su dirección logró sus mejores interpretaciones hasta culminar con el personaje de la burgomaestre Cornelia en *La kermesse heroica* (*La Kermesse héroïque*, 1935). Fue también intérprete de varios títulos importantes de Marcel Carné -*Jenny* (1936) y *Un drama singular* (*Drôle de drame*, 1937)-, de Julien Duvivier -*Un carnet de baile* (*Un carnet de bal*, 1937)- o de Claude Autant-Lara -*L'Auberge rouge* (1951) y en



Si Versailles pudiera hablar

el episodio *El orgullo (L'Orgueil)* de **Los siete pecados capitales** (*Les Sept péchés capitaux*, 1952)-. Fruto de esa experiencia tan intensa en trabajos diversos y en contacto con grandes actores y directores es su libro de recuerdos *La Traversée d'une vie* (1974), escrito al final de sus días, publicado el mismo año de su muerte.

Arletty (Arletty Léonie Bathiat, 1898-1992), olvidada o desconocida hoy en día fuera de su país, fue una gran estrella de la cinematografía francesa, más aún, la personificación de ciertas características o rasgos esenciales de la "mujer francesa" por antonomasia. Los más prestigiosos dialoguistas -Jacques Prévert, Henri Jeanson- escribieron para ella punzantes y descaradas réplicas que Arletty expuso con simpática desenvoltura y desarmante naturalidad. Su primer título importante fue **Pensión Mimosas** (J. Feyder, 1935), pero su consagración definitiva llegaría de la mano de Marcel Carné en tres títulos esenciales: **Le Jour se lève** (1939), en la que entronizaba la figura de la mujer libre, sujeta sólo a la voluntad de su pasión, en pie de igualdad con sus amantes masculinos, en este caso el duro y marmóreo Jean Gabin.



Arletty

Les Visiteurs du soir (1942) y **Les Enfants du paradis** consolidaron esa apariencia estatuaría, una belleza turbadora, de rasgos misteriosos e inquietantes que hicieron de Arletty una intérprete fuera de lo común. Así sus memorias no podían titularse más que *Je suis comme je suis...* (redactadas en colaboración con Michel Souvais y publicadas en 1987), sabrosa crónica de unas vivencias humanas y profesionales.

Marcel Dalio (Israel Blauschild, 1889-1983) nunca fue una estrella -aunque protagonizó **La regla del juego** (*La Règle du jeu*; J. Renoir, 1939)-, pero sí un secundario de lujo en múltiples películas francesas -**Pépé le Moko** (*Pépé le Moko*; J. Duvivier, 1936)- y también americanas -**Casablanca** (*Casablanca*; M. Curtiz, 1942)-, pues tuvo que huir de su país cuando empezaron las persecuciones raciales. Más de cuarenta años de afanes y aventuras profesionales están recogidos en un sugestivo libro de recuerdos, *Mes années folles*, publicado en 1976.

También se prodigó en producciones internacionales Claude Dauphin (Claude Legrand, 1903-1978), que evocó su carrera por los estudios franceses, ingleses, americanos e italianos en *Les Dernières trombones* (1972), memorial surgido de su trabajo ese mismo año con Ettore Scola en **La piu bella serata della mia vita**. Actor dúctil y flexible, igualmente capaz para la comedia y el drama, Dauphin puede ser justamente recordado por su malvado Felix Leca de **París, bajos fondos** (*Casque d'or*; J. Becker, 1952).

Habrà observado el atento lector que todos los intérpretes que se están mencionando utilizaron un nombre artístico para presentarse en sociedad profesional: se comportaron igual que los religiosos que, al ingresar en los recintos sagrados y tomar los hábitos, modifican su fe de bautismo por beatíficos y sonoros patronímicos. Y la razón es la misma: renunciar a la identidad civil para iniciar el "sacerdocio" artístico con la denominación elegida para profesar en la actividad a la que les impele su vocación.

Así, la conocida en el mundo como Renée Saint-Cyr (1904-2004) se llamaba en realidad Raymonde-Renée Vittoret. Registró sus memorias de cien años de existencia en *Le Temps de vivre* (1967), repleto de anécdotas y cotilleos, pero también de serenas reflexiones sobre su carrera, en la que destacó como una belleza morena, de grandes ojos negros y una vivacidad e instinto certero para los más diversos géneros. Títulos destacados de su brillante recorrido fueron **Rosas escarlatas** (*Rose scarlatte*; G. Amato y V. De Sica, 1940), **Sinfonía fantástica** (*La Symphonie fantastique*; Christian-Jaque, 1942), **Pierre et Jean** (A. Cayatte, 1943) o **Si París nous était conté** (S. Guitry, 1955).



Pierre Brasseur (Pierre Albert Espinasse, 1905-1972) ha sido uno de los más grandes intérpretes europeos -e internacionales- de todos los tiempos. En los lejanos años veinte participó del bullicioso y creativo ambiente de Montparnasse y fue un miembro destacado del grupo surrealista. Desde muy joven destacó como un actor teatral excepcional, formando compañía propia con su esposa, la también actriz Odette Joyeux. Uno de sus más estruendosos éxitos en el escenario lo consiguió en el estreno de *Le Diable et le bon Dieu* (Jean-Paul Sartre, 1951). Desde *Quai des brumes* (*Quai des brumes*; M. Carné, 1938) hasta su última película, *La piu bella serata della mia vita*, en cuyo rodaje le sorprendió la muerte, Brasseur pasó como un terremoto frente a las cámaras, prolongando la desmesura, brillantez y exuberancia que mostró en su encarnación del actor Frédéric Lemaître en *Les Enfants du paradis* (M. Carné), con su poderosa presencia en *Le Plaisir* (M. Ophüls), *Puerta de las Lilas* (*Porte des Liles*; R. Clair, 1957), *La ley* (*La Loi / La legge*; Jules Dassin, 1958), *La cabeza contra la pared* (*La Tête contre le murs*; G. Franju, 1958) o *Goto, isla del amor* (*Goto, l'île d'amour*; W. Borowczyk, 1969). Su libro de memorias *Ma vie en vrac* (1972) es fiel reflejo de ese temperamento barroco y excesivo,

pero también de su calidad de autor, pues se trata de uno de los mejores testimonios que se hayan dado nunca sobre el oficio de comediante.

Jean-Pierre Aumont (Jean-Pierre Salomons, 1911-2001) escribió sus *Souvenirs provisoires* en 1957, dando cuenta de una carrera que le llevó desde las aulas del Conservatorio, y luego de un aprendizaje con Louis Jouvet, a debutar en el cine en 1933, en *El lago de las damas* (*Lac aux dames*) de Marc Allégret, realizador al que se atribuye un olfato especial para descubrir nuevos talentos. Con Marcel Carné halló la posibilidad de explorar distintas opciones dramáticas de su evidente galanura -*Un drama singular* y *Hôtel du Nord* (1938)- y en *Lili* (*Lili*, 1953), de Charles Walters, fue el encantador seductor de Leslie Caron. François Truffaut le ofreció un emocionante y tierno tributo de admiración otorgándole el papel de maduro actor en *La noche americana* (*La Nuit américaine*, 1973).

Madeleine Robinson (Madeleine Svoboda, 1916-2004) ajustó cuentas con la profesión -directores con los que nunca se entendió, galanes con los que discutió hasta la extenuación- en su explosivo testimonio de recuerdos *Les Canards majuscules* (1978).



Fue, ante todo, una eminente actriz teatral, dama de la escena que tuvo la oportunidad de estrenar piezas de André Roussin, Marcel Achard o Marc Gilbert Sauvageon y deslumbrar a las plateas con sus intervenciones en *Les Parents terribles*, de Cocteau, *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee, o *La folle de Chaillot*, de Jean Giraudoux. No eludió el cine, y sus apariciones en películas grandes del cine francés merecen ser recordadas: **Lumière d'été** (J. Grémillon, 1942), **Douce** (C. Autant-Lara, 1943), **Une si jolie petite plage** (Y. Allégret, 1948), **Doble vida** (*A double tour*; C. Chabrol, 1959) o **El proceso** (*Le Procès*; O. Welles, 1962). Si ella se despachó a gusto con los hombres a los que se enfrentó, no le fueron a la zaga algunos de estos, como el actor y escritor español José Luis de Vilallonga, que afirmó que la hermosa y elegante Madeleine fue "el Mal Absoluto por haber vivido junto a ella dos largos años de frenesí sexual, de engaños, traiciones y mentiras".

Ya se ha mencionado a Odette Joyeux (1917-2000) al hablar de Pierre Brasseur, de quien fue esposa. La

actriz más famosa de Francia en la época de la Ocupación, en dura competencia con la incendiaria Arletty, era una muchacha de más tranquilo talante, plena de traviesa inocencia, aparente ingenuidad e incisivo talento, igualmente apta para encarnar las protagonistas de Giraudoux en el teatro o de Autant-Lara en cine. Retirada del oficio de comediante a finales de los años cincuenta -aunque retornó en 1971 para interpretar a las órdenes de su segundo esposo, Philippe Agostini, **La Petite fille a la recherche du printemps**-, Odette Joyeux se concentró en la literatura, escribiendo novelas y comedias, y dos interesantes libros de recuerdos, *Coté jardin* y *Le Beau monde*.

De Michèle Morgan (Simone Roussel, nacida en 1920 y dichosamente viva) se dijo que tenía los ojos más bellos del mundo del cine, y así, ella, asumiendo tal piropro, tituló su autobiografía *Avec ces yeux* (1977), en la que se extiende de forma legítimamente presuntuosa sobre sus éxitos tanto en Francia como en los platós de medio mundo. Fue la pareja perfecta de Jean Gabin en **Quai des brumes** (M. Carné) -donde su rudo galán le espeta: "T'as des beaux yeux, tu sais?" ("Tienes unos ojos preciosos, ¿lo sabías?")- y **Remorques** (J. Grémillon, 1941); la desgarrada redentora de Gérard Philipe en **Los orgullosos** (*Les Orgueilleux*; Y. Allégret, 1953), pero, sobre todo, la heroína masoquista, en todo el esplendor de su belleza -maravillosamente semivestida por Veniero Colasanti- en **Fabiola** (*Fabiola*; A. Blasetti, 1949). En 1955 interpretó dos personajes seductores a la medida de su elegante talento: **Las maniobras del amor** (*Les Grandes manoeuvres*, R. Clair), de nuevo con Gérard Philipe, pero esta vez en un personaje divertido y ligero, y **Margarita de la noche** (*Marguerite de la nuit*, C. Autant-Lara), con Yves Montand en el papel de un improbable diablo mundano.

Además de escribir novelas, Simone Signoret (Simone Kaminker, 1921-1985) escribió dos interesantes libros de memorias: *La Nostalgie n'est plus ce qu'elle était* (1977) y *Le Lendemain, elle était souriante* (1979), en los que refleja su esforzado tesón por convertirse en la gran primera actriz del cine francés que llegó a ser, heredera incuestionable de la gran Arletty. La escalada triunfal comenzó con **Manèges** (Y. Allégret, 1950): su papel de Dora, una mujer fría y calculadora, que se prostituía con descarnado cinismo, causó sensación y situó a la actriz en un primer nivel, aunque pudiera encasillarse en el personaje de mujer descarriada y amoral, cuando no de sempiterna pupila de burdel. El riesgo pudo ser conjurado, pues aunque volvió a representar dicho carácter en dos obras maestras, aplicó su talento en establecer sutiles y diversas variaciones, tanto en **La Ronde** como en **París, bajos fondos**. Convertida ya en gran *vedette* del cine francés, Simone Signoret se

afirmó en la década de los cincuenta con una serie de actuaciones memorables: **Teresa Raquin** (*Thérèse Raquin*; M. Carné, 1953), **Las diabólicas** (*Les Diaboliques*, 1954), en la que bajo la neurótica y admirable dirección de Clouzot compuso el terrible personaje de Nicole Horner, o la sometida y al fin abatida a tiros por su propio amante Djin en **La muerte en el jardín** (*La Mort en ce jardin*, 1956), de Luis Buñuel. Compañera y camarada de Yves Montand desde 1951, la Signoret supo madurar y envejecer con admirable dignidad y singular talento.

B) El ejército de las sombras

Un tema todavía controvertido en la conciencia ideológica francesa es el de la Ocupación alemana nazi del país, gobernado desde junio de 1940 por la administración hitleriana en toda la parte del norte, y cedi- da otra vasta zona, que incluía prácticamente el resto del territorio, al llamado régimen de Vichy, al frente del cual se encontraba el Mariscal Philippe Pétain. La necesidad de ocupar el ocio de los sometidos impulsó a los nuevos mandatarios a seguir con las salas abiertas y tratar de organizar bajo los nuevos criterios la producción nacional. En la zona de Vichy se organizó en noviembre de 1940 el Comité de Organización de la Industria Cinematográfica (COIC), que se hizo cargo de la continuidad de la industria, en

cuanto a distribución y exhibición, y un financiero alemán, Alfred Greven, creó una compañía, Continental Films, con la intención de reanudar la producción autóctona, pues el pueblo ocupado quería seguir viendo películas francesas.

Pero había un problema: los cineastas más importantes se habían exiliado. René Clair, Julien Duvivier, Jean Renoir, Jacques Feyder o Max Ophüls habían optado por dar la espalda a los invasores, y las figuras más populares de la pantalla, Jean Gabin, Michèle Morgan, Claude Dauphin, Jean-Pierre Aumont, Louis Jouvet o Marcel Dalio habían seguido el mismo camino. Pero también técnicos, decoradores y profesionales de diferentes especialidades se habían visto obligados a escapar por motivos ideológicos y raciales. No obstante, algunos nombres prestigiosos se quedaron y pudieron continuar produciendo: los directores H. G. Clouzot, Maurice Tourneur, Henri Decoin, André Cayatte, Christian-Jaque, Georges Lacombe y los intérpretes Fernandel, Harry Baur, Pierre Fresnay, Michel Simon, Arletty, Danielle Darrieux, Jean-Louis Barrault, Edwige Feuillère, además de guionistas y técnicos de distintas disciplinas. Estos "colaboracionistas" alegarían, al llegar la Liberación, que jamás habían hecho propaganda nazi, que se limitaron a cumplir con su trabajo... Pero a algunos no les valió la excusa profesional.



París, bajos fondos

Arletty, por ejemplo, protagonista emblemática de las dos películas míticas de Carné rodadas durante ese período -*Les Visiteurs du soir* y *Les Enfants du paradis*-, mantuvo relaciones peligrosas con el enemigo, enredos sentimentales nada aconsejables, lo que le ocasionó un destierro de dos años en provincias, aunque ya en 1947 fue "rehabilitada" y pudo participar en el reparto de una película de su fiel Carné que quedó, desgraciadamente, inacabada, "La Fleur de l'âge".

De nada le sirvieron a Pierre Fresnay (Pierre Laudembach, 1897-1975) sus justificaciones de que había actuado para "salvar el porvenir de la industria cinematográfica francesa": durante la Ocupación un contrato con la Continental le proporcionó sus mejores interpretaciones, especialmente en dos tortuosas películas de Henri-Georges Clouzot, *El asesino vive en el 21* (*L'Assassin habite au 21*, 1941) y *Le Corbeau* (1943). Parece ser que su adhesión a la compañía francoalemana fue más allá del compromiso profesional: el caso es que, tras la Liberación, fue retenido durante seis semanas acusado de colaboración con los nazis, aunque fue puesto luego en libertad por "falta de evidencias". Su rehabilitación se produjo gracias a su meliflua encarnación de San Vicente de Paul en *Monsieur Vincent* (*Monsieur Vincent*; Maurice Cloche, 1947).

Robert Le Vigan (Robert Coquillaud, 1900-1972) no tenía ninguna necesidad de buscar justificaciones:



Sacha Guitry

era un redomado fascista y, bajo la Ocupación, estimulado por su amigo e inspirador ideológico, el escritor Louis-Ferdinand Céline, expresó de forma vehemente y fogosa su furor antisemita desde la emisora Radio-París, con lo que se ganó el dudoso privilegio de encabezar la lista negra de los comités de depuración. Detenido, juzgado y encarcelado sería condenado a diez años de trabajos forzados y a la indignidad nacional de por vida. Consiguió escapar, llegar a España y de ahí a Argentina, donde rodó algunas mediocres películas antes de terminar sus días de forma miserable. Una estupenda película de Edgardo Cozarinsky, *Boulevards du crépuscule* (1992), evoca la desdichada vivencia de este personaje singular, capaz de incorporar al repugnante delator de *La bandera* (J. Duvivier, 1931) o a Jesucristo en *Golgotha* (J. Duvivier, 1935).

Sacha Guitry (Alexandre Guitry, 1885-1957) refiere en uno de sus libros de recuerdos, titulado precisamente *Quatre années d'Occupation*, que su obligación moral durante ese terrible período era mantener el honor de Francia y la gloria de la tradición cultural patria que él, insaciable megalómano, aristocráticamente soberbio, identificaba con su propia persona, y pese a que los invasores censuraron sin piedad sus obras teatrales, jugó un ambiguo papel, no del todo aclarado, por lo que fue encarcelado, insultado por sus colegas rivales, calumniado por actores a los que había tratado despóticamente, traicionado por sus numerosas amantes a las que él siempre fue infiel. Rehabilitado a regañadientes -no se podía prescindir de alguien como él, que lo había sido todo en el mundo del espectáculo- se dedicó a crear grandes frescos históricos que proclamaban esa *grandeur de la France* que él decía haber defendido obstinadamente en los tiempos sombríos: *Si Versalles pudiera hablar*, *Napoleón* (*Napoléon*, 1955) y *Si Paris nous était conté*.

El padre de Gérard Philipe (1922-1959), Marcel, era un próspero hombre de negocios, comprometido con la extrema derecha y colaborador de los nazis, hasta el punto de que, para eludir una sentencia de muerte más que probable, se vio obligado a buscar el camino del exilio en la segura y franquista España. El joven Gérard orientó su ideología por el camino opuesto, inclinándose por un activo comportamiento progresista, que le llevó a exigir, y conseguir, cobrar el mismo sueldo que los jóvenes intérpretes del *Théâtre National Populaire*, del que fue el símbolo indiscutible, con interpretaciones memorables que han entrado en la leyenda: *Le Cid*, *Le Prince d'Hombourg*, *Lorenzaccio*... Su energía eléctrica y un poco alucinada en un frágil cuerpo, que parecía extremadamente vulnerable, determinó su carácter de héroe romántico por excelencia, brillante siempre, eclipsando a sus compañeros, deslumbrando con su magnética interpretación.



La belleza del diablo

Algunos de sus títulos decisivos son: **El idiota** (*L'Idiot*; G. Lampin, 1945), **Le Diable au corps** (C. Autant-Lara, 1946), **La belleza del diablo** (*Le Beauté du diable*; R. Clair, 1949), **La Ronde, Fanfan, el invencible, Bellas de noche** (*Belles de nuit*; R. Clair, 1952), **Los orgullosos, Los amantes de Montparnasse** (*Montparnasse 19*; J. Becker, 1958)... Culminó su carrera, segada trágicamente por su prematuro fallecimiento, con dos películas bien distintas: **Relaciones peligrosas** (*Les Liaisons dangereuses*; R. Vadim, 1959), en la que más allá de la mediocre adaptación y la desangelada puesta en escena, emergía Philippe en su soberbia altivez representando a Valmont, y **Los ambiciosos** (L. Buñuel, 1959), en la que encarnaba con febril apasionamiento al idealista Ramón Vázquez, consumido por su conciencia política y su ardor por la insaciable María Félix.

Algunos optaron por una resistencia pasiva, como Louis Jouvet (1887-1951). Tras la ocupación alemana de París y la firma del armisticio, Jouvet comprobó que las normas impuestas censuraban su repertorio del *Théâtre de l'Athénée*, y ya no podía representar a Jean Giraudoux o Jules Romains, y se le sugería que montase algo de Heinrich von Kleist, por lo que decidió mantener su teatro cerrado indefinidamente y emprender una larga gira por países de la América del Sur. Hombre de teatro por encima de

todo, su inolvidable rostro de mirada acerada y expresión sardónica, así como su inimitable dicción -que muchos de sus alumnos osaron adoptar- permanece en el recuerdo gracias a composiciones admirables en **En legítima defensa** (*Quai des orfèvres*; H. G. Clouzot, 1947), **La kermesse heroica o La Marsellesa** (*La Marseillaise*; J. Renoir, 1938).

El ejército de las sombras (*L'Armée des ombres*; Jean-Pierre Melville, 1969), con Simone Signoret, Lino Ventura, Paul Meurisse, Jean-Pierre Cassel, Serge Reggiani y Claude Mann es una de las más acertadas películas francesas que se atreve a describir ese momento tan controvertido, interesándose fundamentalmente en la clandestina acción de la Resistencia. Un poco más allá, en las intenciones y en la actitud crítica, han ido dos títulos de Marcel Ophüls: **Le Chagrin et la pitié** (1969), crónica de Clermont-Ferrand durante la ocupación alemana, realizada para la televisión francesa, que se negó a emitirla, y **Hotel Terminus (La vida y época de Klaus Barbie)** (*Hotel Terminus*, 1988), sobre las actividades del nazi Klaus Barbie, producida sin ningún apoyo financiero francés, por la causticidad de su análisis de la Francia ocupada por los nazis. En años más recientes, Bertrand Tavernier con **Salvoconducto** (*Laissez-passer*, 2002), provocó una gran polvareda al ofrecer su visión de las circunstancias



Orfeo

que vivió el cine francés durante la ocupación alemana. El humor vitriólico de Tavernier se centra en dos personajes reales, el director Jean Devaivre y el guionista Jean Aurenche, que en esos años sombríos se acomodaron a la situación, trabajando para la Continental, pero justificando su actividad con algunas de las razones que esgrimieron en su momento Pierre Fresnay o Sacha Guitry.

Los que optaron por el exilio y la búsqueda de un compromiso profesional que no estuviera en colisión con sus convicciones ideológicas fueron más numerosos, como la gentil Annabella (Suzanne Georgette Charpentier, 1907-1996). La deliciosa intérprete de dos de las mejores películas de René Clair, **El millón** (*Le Million*, 1931) y **14 de julio** (*Quatorze juillet*, 1933), fijó su residencia en Estados Unidos, donde apareció en películas de propaganda, y siguió trotando por los estudios de medio mundo: Londres, Berlín, Budapest y Hollywood. Tuvo un final profesional melancólico en Italia hacia los años setenta, trabajando en rutinarias películas de aventuras o de corsarios, tras haber participado a principios de los cincuenta en España en dos títulos: **Don Juan** (J. L. Sáenz de Heredia, 1951) y **Quema el suelo** (L. Marquina, 1951), y mantener por las mismas fechas un sonado romance con Luis Miguel Dominguín.

Ya se han mencionado en un apartado anterior los exilios de algunos intérpretes, al hablar de su condición de autores de memorias, pero no se dijo nada de las circunstancias en las que tuvieron que optar

por el abandono de su país. Jean-Pierre Aumont, por ejemplo, se enroló en las Fuerzas Francesas Libres, y las películas que pudo rodar entonces fueron americanas y con carácter propagandístico. También se unió a las mismas Fuerzas Claude Dauphin, que eligió Inglaterra, pero no abandonó el cine: intervino en **Salute to France** (J. Renoir, 1944). En el mismo ejército estuvo Jean Gabin (Jean Gabin Alexis Moncorgé, 1904-1976) hasta que se refugió en los Estados Unidos, donde actuó en dos títulos mediocres: **Moontide** (A. Mayo, 1942) y **El falsario** (*The Imposter*; J. Duvivier, 1944). Volvió a París en 1946, pero tardó en encontrar un papel a su medida, el atormentado Pierre de **Demasiado tarde** (*Au-delà des grilles / Le mura di Malapaga*; R. Clément, 1949). Marcel Dalio se exilió en Hollywood huyendo de la persecución racial: su familia fue deportada por los nazis, y en 1945 no encontró ningún superviviente. "*Con mis cabellos negros rizados*" -cuenta con ironía en sus memorias-, "*mis ojos de almea y mi tono de piel amarillento, ¿qué papel podía esperar? ¿Qué escena acogería a aquel pequeño árabe, al que ni siquiera se le podía confiar el papel de mozo de restaurante?*". Y esos fueron los personajes a los que le relegó la xenófoba decisión de los estudios yanquis en los que, no obstante, hizo fortuna.

El exilio inverso lo realizó María Casares, hija de Santiago Casares Quiroga, Ministro de Marina, Gobernación, Jefe del Gobierno y Ministro de la Guerra, sucesivamente, en el Gabinete de Azaña. Tras el golpe de 1936, Quiroga se exilió en Londres, luego



París, bajos fondos

en París, refugiándose definitivamente en Francia al final de la Guerra Civil. María siguió los cursos de René Simon; después del Conservatorio debutó en el teatro en 1942, ingresó en la Comédie-Française en 1952, y en 1954 en el TNP. Según Marcel Martin "se impuso inmediatamente como actriz de tragedia por su belleza tenebrosa y su temperamento apasionado, así como por el estilo patético de su trabajo". No hizo mucho cine, pero su poderosa presencia impregnó de ese gran aire trágico las películas en las que intervino. De 1945 son las dos películas que marcan su debut: la tantas veces nombrada en estas páginas **Les Enfants du paradis**, donde tuvo la oportunidad de medirse con las estrellas consagradas del momento, y **Les Dames du Bois de Boulogne** (Robert Bresson, 1945), en la que hizo de su tenebrosa Hélène una creación de furia vengativa. **Orfeo** permitió a María Casares incorporar, bajo los rasgos de *la Princesse*, una imagen de la Muerte que convirtió en icono eterno y que repitió en **Le Testament d'Orphée** (1960). El cine español no consiguió recuperar a la eminente trágica -asumida a todos los efectos por el país vecino- hasta 1989 en la película **Monte bajo**, de Julián Esteban Rivera.

Los fantasmas de los turbios años de la Ocupación pesaron sobre las conciencias -da igual que buenas o malas- de estas generaciones de intérpretes, provocando que su compromiso con las acciones cívicas, que la politización de casi todos ellos, fuera un signo distintivo de los comediantes franceses. El paradigma de esta actitud lo representó la pareja compuesta

por Yves Montand (Ivo Livi, 1921-1991) y Simone Signoret. Se casaron en 1951 y compartieron afanes profesionales y una militancia política que, pese a alguna que otra disidencia, siempre se mantuvo en la orilla progresista. Juntos debutaron en el teatro, representando la obra de claro signo antimacartista de Arthur Miller *Las brujas de Salem*, que obtuvo un gran triunfo y que les originó no pocas complicaciones cuando años después solicitaron el visado para entrar en los Estados Unidos. La carrera internacional de ella fue más lucida que la de él, ya que obtuvo el Oscar de Hollywood por su interpretación de Alice Aisgill, una infeliz mujer casada que buscaba expansiones afectivas fuera del hogar en **Un lugar en la cumbre** (*Room at the Top*; J. Clayton, 1958). Pero en Francia los dos fueron venerados como auténticos monstruos sagrados, aparte de que Montand estuviera entronizado desde hacía muchos años como "el" cantante indiscutible.

Ligado a Montand por sus comunes orígenes italianos, el mismo compromiso político y similar adoración del público francés, aparece Serge Reggiani (1922-2004): su rostro sufriente y atormentado impregnó de patetismo y gravedad dos obras mayores del cine francés, una apenas conocida por el aficionado español, **Les Amants de Vérone** (A. Cayatte, 1948), en la que compartía avatares sentimentales con la divina Anouk Aimée, y otra que es un clásico incuestionable del cine francés, **París, bajos fondos**, viviendo una turbulenta historia de amor trágico con la impetuosa *casque d'or* Simone Signoret. Tras es-



Lucrèce Borgia

con el que tuvo una hija, Anne Préjean, casada a su vez con el austriaco Oscar Werner (1922-1984), a quien recordamos por su papel del estudiante en **Lola Montes** (*Lola Montès*; M. Ophüls, 1955) y por dos títulos de François Truffaut: **Jules et Jim** (*Jules et Jim*, 1962) y **Fahrenheit 451** (*Fahrenheit 451*, 1966).

Jean-Pierre Aumont estuvo casado primero con la actriz Blanche Montel (Rose Blanche Jeanne Montel, 1902-1998), muy activa en el período mudo, de la que se divorció en 1940; después se casó con la exótica María Montez (María África Vidal de Santos Siles y Gracia, 1912-1951), lanzada publicitariamente con los sugestivos apodosos de "La Reina del Technicolor", "El Ciclón Caribeño", "Dinamita Dominicana" o "La Tempestuosa Montez", que murió prematuramente tras ocho años de feliz matrimonio; y finalmente, en 1956, con Marisa Pavan (Marisa Pierangeli), nacida en 1932, hermana gemela de Pier Angeli (Anna Maria Pierangeli, 1932-1971) que, a su vez, estuvo casada con el actor y cantante americano Vic Damone y con el compositor cinematográfico Armando Trovajoli. La hija del actor y de la Montez es Tina Aumont (Maria Christina Aumont, 1946), casada con el actor y director Christian Marquand en 1963 hasta la muerte de este en 2000.

Pierre Brasseur era hijo de una actriz y de un comediante especializado en el *théâtre de boulevard*. Se unió matrimonialmente a Odette Joyeux, con la que tuvo un hijo, Claude Brasseur, actor relevante en los filmes de la *Nouvelle Vague*. Pero el impetuoso Pierre tuvo otras relaciones sentimentales estables: con la actriz Lina Madrini y la cantante Catherine Sauvage. Separada de su primer marido, Odette se volvió a casar con el director de fotografía, y posteriormente realizador, Philippe Agostini.

Martine Carol (Marie-Louise Mourer, 1920-1967) debutó en el teatro a los 25 años bajo el seudónimo de Maryse Arlet y alcanzó una fama ruidosa arrojándose al Sena fingiendo un desengaño amoroso -a causa de su tórrido romance con el actor Georges Marchal, que a la sazón estaba casado con la actriz Dany Robin-, publicitando su operación de nariz, tiñéndose de rubio resplandeciente y, sobre todo, desnudándose con absoluta naturalidad en **Caroline chérie** (R. Pottier, 1951). A partir de ese instante fue el mito erótico por excelencia del cine francés, hasta que fuera desplazada por la turbadora y fogosa irrupción de Brigitte Bardot. La lista de sus matrimonios y consecuentes divorcios es la siguiente: un norteamericano del que no se tienen más datos que su nombre, Steve Crane (1948-1953); un reputado director francés, Christian-Jaque (1954-1959), que fortaleció su personalidad seductoramente sexual en títulos tan elocuentes como **Adorables criaturas**

trenar en 1959 *Les Séquestrés d'Altona* (de Jean-Paul Sartre) inició una carrera de cantante que le convirtió en ídolo de la juventud progresista, sobre todo a raíz de los acontecimientos de mayo del 68, cuando fue reclamado por los estudiantes encerrados en la Facultad de Medicina. Sus más maduras interpretaciones han sido para el cine italiano: **Todos a casa** (*Tutti a casa*; L. Comencini, 1960), **El gatopardo** (*Il gattopardo*; L. Visconti, 1963), **El día de la lechuza** (*Il giorno della civetta*; D. Damiani, 1968), **No tocar la mujer blanca** (*Non toccare la donna bianca / Touche pas à la femme blanche*; M. Ferreri, 1974) o **La terraza** (*La terrazza*; E. Scola, 1980).

C) Las maniobras del amor

Quizá porque la profesión de la farándula haya sido siempre proclive a la promiscuidad, funcionando sus integrantes al margen de la moral establecida en la sociedad común, quizá porque se trate de una actividad laboral en la que la endogamia se ha erigido desde tiempos ancestrales en ley superior del ordenamiento familiar, o posiblemente porque estas generaciones de actores tuvieran que mantener bien alto el pabellón de la Francia galante y patria del *amour*, el caso es que podemos trazar a continuación un mapa de relaciones sentimentales en el que los nombres de ellas y ellos se entrecruzan y, como en la maravillosa película de Ophüls, podemos contemplar una "ronda" de cortejos amorosos y sexuales en la que aparecen dichosamente implicados. Vayamos por orden alfabético, con la intención de poder desglosar mejor este concierto del *plaisir*, para parafrasear de nuevo a Max Ophüls.

Annabella se casó en 1934 con el actor Jean Murat (1888-1968), cuyas actuaciones más destacadas podemos encontrarlas en **La kermesse heroica** y **L'Eternel retour** (J. Delannoy, 1943). Se divorciaron en 1938. Enseguida vuelve a casarse Annabella, esta vez con Tyrone Power, en 1939, durante su matrimonio hasta 1946. Mantuvo una prolongada relación con el actor fetiche de las películas clásicas de René Clair, Albert Préjean (1894-1979),

(*Adorables créatures*, 1952), **Lucrèce Borgia** (1953), **Madame du Barry** (1954) o **Nana** (*Nana*, 1955); un médico famoso, André Rouveix (1959-1962); y un multimillonario yanqui, amigo de su primer marido, Mike Eland (1966-1967), que fue quien la encontró muerta, en la habitación de un hotel monégasco, por razones que nunca se aclararon, aunque se habló de un ataque al corazón producido por abuso de medicamentos.

"Nuestra" -aunque nacionalizada francesa- María Casares estrenó en el Teatro Mathurins el 24 de junio de 1944 *Le Malentendu*, la primera obra dramática de quien sería su amante más o menos fiel durante años, Albert Camus. Pero se casó formalmente, en 1978, después de bastantes años de relación, con André Schlessler, un actor secundario que había conocido durante su activa pertenencia al *Théâtre National Populaire*, como un gesto -aparte de los sentimentales- que María significó de manera simbólica por su estrecha relación con Francia, país que le dio el reconocimiento fervoroso y el prestigio total.

Danielle Darrieux (1917) se casó con Henri Decoin, prolífico director de cine que le consiguió papeles en melodramas de calidad: **Mademoiselle ma mère** (1937), **Abus de confiance** (1937), **Retour a l'aube** (1938), **Battement de coeur** (1940) o **Primera cita** (*Premier rendez-vous*, 1941); después se separaron, aunque volvieron a encontrarse diez años más tarde en **La Verité de Bébé Donge** (1952). Otros dos matrimonios de esta bella mujer y excelente y refinada comedianta: el *playboy* multimillona-

rio Porfirio Rubirosa (1942-1947) y el diplomático Pierre Louis (1947). Según escribió acertadamente Claude-Jean Philippe, Danielle Darrieux "*encarnó, al igual que Gabin, pero de un modo más ligero, la despreocupación de los años treinta y la gravedad de los cincuenta*".

Danièle Delorme (Danièle Girard, 1926), hija del pintor André Girard, un curioso artista especializado en temas religiosos, inició una formación de pianista y siguió un concienzudo plan de estudios dramáticos, pasando por sucesivos cursos con Jean Wall, René Simon y Tania Balachova. Fue lanzada a la fama por su encarnación del personaje titular de *Gigi*, de Colette (1949), autora a la que personificó años más tarde en un programa televisivo que realizó Jaques Demy, "*La Naissance du jour*" (1980). La realizadora de *Gigi* (1948), Jaqueline Audry, convirtió a Danièle Delorme en la actriz predilecta de sus obras: **Huis clos** (1954), adaptación de la obra de Sartre, **L'Ingénue libertine** (1950) o **Mitsou** (1956). Pero siempre prefirió Danièle el teatro, donde obtuvo reconocimiento profesional por sus interpretaciones de personajes de Anouilh, Ibsen, Salacrou, Shaw, Claudel o Pirandello. Se había casado en 1945 con Daniel Gélin (1921-2002) -rodó en 1952 bajo su dirección **Les Dents longues**-, se divorció y volvió a casarse en 1956 con Yves Robert (1920-2002), con el que creó una productora, que consiguió el bombazo de taquilla de **La guerra de los botones** (*La Guerre des boutons*, 1961) y otros éxitos en el terreno de la comedia: **Un elefante se equivoca enormemente** (*Un éléphant: ça trompe énormément*, 1976) y su



Les Dents longues



continuación, **Dentro de cien años todos calvos** (*Nous irons tous au paradis*, 1977), todos ellos dirigidos por su marido.

El controvertido Pierre Fresnay era sobrino de Claude Garry, un famoso actor de principios del siglo XX, que influyó para que siguiera la carrera artística frente a la oposición paterna. Apasionado en extremo, se casó y divorció muy joven con dos actrices, Rachel Berendt (de 1917 a 1919) y Berthe Bovy (de 1923 a 1929), pero su gran amor fue Yvonne Printemps (Yvonne Wignolle, 1895-1977), con la que se casó en 1932 y con la que compartió cabecera de cartel en **La Dame aux camélias** (Fernand Rivers, A. Gance, 1934), **Les Trois valse** (L. Berger, 1938), **Adrienne Lecouvreur** (M. L'Herbier, 1938), **Le Duel** (P. Fresnay, 1940), **Je suis avec toi** (H. Decoin, 1943), **Les Condamnés** (G. Lacombe, 1948), **La Valse de Paris** (M. Achard, 1949) y **Le Voyage en Amérique** (H. Lavorel, 1951). Dudo mucho que algún aficionado español pueda poner

rostro y voz a esta verdadera estrella del mundo del espectáculo que fue Yvonne Printemps en el período de entreguerras: para que se hagan una idea, significó algo parecido en Francia a lo que representó Imperio Argentina en nuestro país. Fue la reina de la comedia musical y su triunfo y fama fueron tan estrepitosos y alcanzaron tal resonancia internacional que hace dos años, en Broadway, en el invierno de 2002, se estrenó un musical dedicado a su personalidad: *Yvonne Printemps - A French Diva Unveiled*.

Hay que saltarse el orden alfabético porque el personaje del que vamos a ocuparnos ahora se relaciona estrechamente con Yvonne Printemps, ya que ella fue la segunda esposa del excesivo, aparatoso y genial Sacha Guitry, realizador de 36 películas -17 adaptadas de sus propias piezas teatrales y 19 escritas directamente para el cine- y 124 comedias o dramas en 56 años de actividad artística. Era hijo de dos eminentes actores, Lucien Guitry y Renée de Pontry, que, en gira por la antigua Rusia, tuvieron a bien traer al

mundo en San Petersburgo a este monstruo del espectáculo, tan ávido de creación artística como de enamorar a mujeres sin cesar. Cinco son las que oficialmente figuran en el registro matrimonial, y todas ellas actrices: Charlotte Lysés (1907-1918), Yvonne Printemps (1919-1934), Jacqueline Delubac (1935-1939), Geneviève de Séréville (1939-1949) y Lana Marconi, la última esposa, con la que se casó al divorciarse de la anterior, en 1949. Todas ellas interpretaron varias de las numerosas obras que el marido escribía infatigablemente. La boda más sonada, sin embargo, fue la que celebró con Yvonne Printemps puesto que en la ceremonia, celebrada en París el 10 de abril de 1919, actuaron como testigos Sarah Bernhardt, Georges Feydeau, Lucien Guitry y Tristan Bernard...

Volvamos al orden alfabético. Como Guitry, Jean Gabin siguió la profesión familiar, ya que sus padres, Joseph Gabin -Ferdinand Moncorgé- y Hélène Petit, eran estrellas de café-concierto, por lo que el que sería, posiblemente, el actor más venerado de su país, no tenía otra opción que el camino de la farándula, que inició, precisamente, tras las huellas paternas debutando como figurante en el Folies-Bergère y en el Vaudeville, realizando luego una gira de canto por provincias, y apareciendo en una opereta en el Bouffes-Parisiens donde cantó y bailó con Mistinguett. Tuvo varios matrimonios e infinidad de romances más o menos oficiales. En cuanto a las esposas, he aquí la relación: Gaby Basset, actriz (1925-1930); Jeanne Mauchain, corista del Casino de París (1933-1939); y Dominique Fournier, modelo de alta costura en Lanvin (1949-1976), de cuyo matrimonio -que duró hasta la muerte del actor- nacieron tres hijos: Florence -que trabaja como *script*-, Valérie y Mathias. Pero la relación sentimental más célebre que tuvo Gabin fue con Marlene Dietrich en la década de los cuarenta, antes de casarse con su última esposa.

Como Gabin, otros intérpretes franceses enlazaron con parejas internacionales. Suficientemente conocido es el idilio que mantuvieron Yves Montand y Marilyn Monroe a raíz del rodaje de **El millonario** (*Let's Make Love*; G. Cukor, 1960), mientras él seguía casado con la Signoret. Cuando conoció a esta, en 1949, Montand rompió la relación que mantenía desde cinco años antes con Édith Piaf, que fue su descubridora. Otra actriz que saltó el charco para casarse fue Jeanne Moreau. Tras su matrimonio en 1949 con el director y actor Jean-Louis Richard y una apasionada relación con Louis Malle -que modeló su carácter dramático en **Ascensor para el cadalso** (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1957) y **Les Amants** (1958)-, Jeanne Moreau estuvo casada de 1977 a 1979 con el director cinematográfico americano William Friedkin.

La cosmopolita Michèle Morgan celebró nupcias con el actor, cantante y director estadounidense William Marshall en 1942. Se divorció en 1948, y tuvo con él un hijo. Su segundo marido fue la estrella francesa Henri Vidal, con el que filmó **Fabiola**, **La Belle que voila** (J. P. Le Chanois, 1950), **L'Étrange Madame X** (J. Grémillon, 1950), **Napoléon** (*Napoléon*; S. Guitry, 1955) y **Pourquoi viens-tu si tard?** (H. Decoin, 1959), al concluir cuyo rodaje este murió repentinamente. La viuda de los hermosos ojos se uniría posteriormente al celebrado director Gérard Oury, que sólo llegó a dirigirla en el episodio *L'affaire Hughes* de la película **Le Crime ne paie pas** (1962). Ese primer marido de Michèle Morgan tuvo bastante que ver después con Micheline Presle (Micheline Chassagne, 1922). Durante su estancia en Hollywood, en la que no hizo nada de mayor interés, pese a trabajar con Fritz Lang (**Guerrilleros en Filipinas**; *An American Guerrilla in the Philippines*, 1950), conoció a Marshall, con quien trabajó en **La taberna de Nueva Orleans** (*La Taverne de la Nouvelle-Orléans / Adventures of Captain Fabian*, 1950) y entabló una relación, fruto de la cual nació su hija, la actriz y realizadora Tonie Marshall.

Y las sagas continúan, respondiendo a ese reglamento endogámico nunca escrito. Renée Saint-Cyr, fallecida en el verano de 2004, a punto de cumplir los cien años, participó en las películas de su hijo, el realizador Georges Lautner. Louis Seigner (1903-1989), sempiterno secundario de lujo, que siempre aparecía en los títulos de crédito con un cartel que proclamaba haber sido cedido por la *Comédie Française*, fue el padre de la actriz teatral Françoise Seigner, y abuelo de Emmanuelle Seigner, hija de un bien conocido fotógrafo, siendo su madre una periodista, y casada con Roman Polanski el 30 de agosto de 1989. El primer amor de Simone Signoret fue un joven y prometedor realizador, Yves Allégret. Se conocieron en el rodaje de **La Boîte aux rêves** (1943), y como si de una premonición poética se tratara, de ese film surgió una relación sentimental estable de más de seis años y nació en 1946 una hija, Catherine Allégret, que desarrolló una interesante carrera en el cine y en el teatro.

La única historia de amor homosexual que se haya hecho pública y que fuera no sólo tolerada, sino bendecida por las buenas costumbres imperantes fue la vivida por Jean Marais (Jean Villain-Marais, conocido familiar y popularmente como Jeannot, 1913-1998) y Jean Cocteau (Clément Eugène Jean Maurice Cocteau, 1889-1963). Se conocieron en 1937, cuando el joven actor cumplía cometidos de partiquino en la compañía de Charles Dullin. Se fogueó en los escenarios, bajo la atenta y sabia mirada de su prestigioso amante, hasta que se consagró como actor cinematográfico en **L'Eternel retour** (escrita y



dialogada por su descubridor), pero su ascenso al Olimpo -y así fue idolatrado en Francia- se produjo en las películas que protagonizó para Cocteau: **La bella y la bestia** (*La Belle et la bête*, 1945), **L'Aigle à deux têtes** (1947), **Orfeo** y **Le Testament d'Orphée** (1959), en las que fue más que un actor, la encarnación de un sueño poético de su pareja y mentor. Al margen de Cocteau -si es que ello era factible- "Jeannot" fue el intrépido galán de las aventuras de capa y espada más rutilantes del cine francés de la época: **Le Comte de Monte Cristo** (R. Vernay, 1953), **El jorobado** (*Le Bossu*; A. Hunebelle, 1959), **Le Capitaine fracasse** (P. Gaspard-Huit, 1961), **La máscara de fuego** (*Le Masque de fer*; H. Decoin, 1962)... y, un año después de la muerte de Cocteau, fue la encarnación adecuada de un personaje que hubiera hecho las delicias de su mentor y amante: **Fantômas** (*Fantômas*; A. Hunebelle, 1964).

Acabemos este recuento de incidencias sentimentales -que dice bastante más de lo que pueda parecer a

primera vista acerca de los hábitos y comportamientos de estas nutridas promociones de admirables intérpretes- con un recuerdo a la representante más genuina de los franceses, en lo que el tópico establecido ha dictado como adalides del amor y las relaciones sexuales libres... Y no podía ser otra que la impar Simone Simon, aquella fascinante pantera que diseñaran Val Lewton y Jacques Tourneur en **La mujer pantera** (*Cat People*, 1942), de la que no se conocen matrimonios ni uniones oficiales, pero de la que sí se cuentan aventuras en los dos continentes en los que ejerció su seducción gatuna. Como actriz era muy capaz de pronunciar réplicas sorprendentes e incisivas, bien fueran escritas por DeWitt Bodeen -"Me gusta la oscuridad. Es amistosa", así confiesa su amor a la turbia noche en **La mujer pantera**- o por Jacques Prévert: "¡No me mires así, que se te van a desgastar los ojos!", le dice de manera desafiante a Gabin en **La Bête humaine** (J. Renoir, 1938). Y según reveló su doncella, la previsor y generosa Simone Simon recompensaba con una llave de oro de su *boudoir* a los amantes que habían sabido estar a la altura de las circunstancias.

NOTAS

1. García de Dueñas, Jesús, "Deshojando margaritas. ¿Pero hubo alguna vez intérpretes *Nouvelle Vague*?", en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (coord.), *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe y Filmoteca de Andalucía, 2002.

2. Dos libros de indudable interés para ahondar en el tema: Philippe Burrin: *Francia bajo la ocupación nazi. 1940-1944*, Barcelona, Paidós, 2004, y Evelyn Ehrlich, *Cinema of Paradox*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.