La operación cinematográfica. Equívocos ideológicos y ambivalencias narrativas en **La batalla del riel**

Sylvie Lindeperg*

[El discurso histórico] es producto de un sueño, de un sueño que sin embargo no es absolutamente libre, ya que las grandes cortinas de imágenes con las que está hecho, por fuerza deben colgarse de clavos, que son las huellas. (Georges Duby, *Diálogo sobre la Historia*)

Desde su primera presentación pública en enero de 1946, *La batalla del riel*, de René Clément, fue objeto de múltiples tentativas de apropiación, aparentemente poco reconciliables entre sí, caracterizadas por una misma consagración de la película como relato auténtico y “obra testimonial”.¹ Doble paradoja de una ficción erigida como signo y prueba de realidad, reivindicada por corrientes de opinión contrarias, autorizadas todas, no obstante, por las ambivalencias de la narración.

En un artículo publicado en 1986, Jean-Pierre Bertin-Maghit se interesa por la primera paradoja de *La batalla del riel*, y trata de demostrar cómo, “detrás del recurso de la autenticidad y a espaldas del grupo que la realizó, la película construye una codificación de la Resistencia” que desemboca en una verdadera mitología heroica.² El autor describe así el “deslizamiento efectuado entre el deseo de parecer auténtico –idea de inicio– y la canción de gesta –película realizada–”, de la que muestra que tuvo el efecto principal de “quitarle el complejo” al públi-

* Traducción de Arturo Vázquez Barrón.

¹ Georges Duby y Guy Lardreau, *Dialogues*, París, Flammarion, 1980, p. 45.

² Jean-Pierre Bertin-Maghit, “*La Bataille du rail*: de l’authenticité à la chanson de geste”, en *Revue d’Histoire moderne et contemporaine*, t. XXXIII, abril-junio de 1986, pp. 280-300.

co francés de la posguerra mediante un proceso de implicación progresiva del espectador, que desemboca en su identificación final con los obreros ferroviarios victoriosos.³

Por pertinente que resulte, debido a la revelación de una legendarización cinematográfica de la historia, semejante enfoque presenta el inconveniente de resolver, mediante un cómodo recurso a la noción de inconsciente, la contradicción clásica entre las intenciones pregonadas por el equipo realizador y los “mensajes” de la película, descifrados *a posteriori*. Si bien no puede negarse que, en efecto, la obra “se impregna” a veces, a espaldas del grupo realizador, de la atmósfera mental de una época, la película la retraduce todavía más en función de las apuestas múltiples que van emergiendo y brotando a lo largo de su elaboración. Por lo tanto, resulta conveniente considerar el cine como “operación”, es decir, de acuerdo con lo prescrito por Michel de Certeau,⁴ como la relación de un lugar (el oficio), un conjunto de procedimientos (la práctica cinematográfica) y la construcción de un relato entendido como el de la película en tanto instancia narrativa, aunque igualmente como el discurso producido sobre la obra por parte del grupo realizador.

Al abrimos la “caja negra”⁵ de *La batalla del riel*, los archivos de la Cinemateca francesa⁶ muestran que el trabajo de codificación heroica se justificó por la necesidad de arbitrar entre las estrategias separadas de los diferentes patrocinadores del proyecto. La comparación de los signos del relato con las huellas de su génesis permite arrojar luz sobre las contradicciones aparentes de una obra que fue objeto de lecturas plurales, algunas de las cuales se fundaron en la fábula de una clase obrera por entero sublevada contra el invasor, y algunas otras en el mito gaullista de la “verdadera Francia” y de la sagrada unión patriótica. Cortometraje documental que se volvió largometraje de ficción, proyecto comunista recuperado

³ *Ibid.* p. 292.

⁴ Michel de Certeau, “L’Opération historiographique”, en *L’écriture de l’Histoire*, París, Gallimard, 1975.

⁵ Tomo el concepto de “caja negra” de Bruno Latour, *La société en action*, París, La Découverte, “Textes à l’appui”, 1989.

⁶ Estos archivos incluyen los presupuestos y los contratos sucesivos de *La batalla del riel*, la correspondencia entre los diferentes participantes, el material publicitario y las etapas intermedias del guión técnico. Todos los documentos citados posteriormente provienen del fondo de la Cooperativa General del Cine Francés (Disco óptico digital 85-07) caja 8.

por la dirección de la SNCF,⁷ iniciativa política reinvertida en apuestas profesionales y artísticas, *La batalla del riel* abre, en la brecha de una construcción caótica, el espacio de varias películas paralelas cuya coexistencia misma funda el proceso de legendarización.

GÉNESIS: DE RÉSISTANCE-FER A LA BATALLA DEL RIEL

Obra por encargo, *La batalla del riel* fue objeto de inversiones múltiples y de transacciones constantes cuyos contratos y presupuestos permiten reconstruir su desarrollo cronológico.

El origen del proyecto se remonta a 1944 y toma forma en el seno de la CGCF,⁸ cooperativa de producción organizada por el Comité de Liberación del Cine Francés (CLCF). Este agrupamiento profesional de resistencia, constituido por la fusión de la Red de sindicatos (dirigido por el realizador comunista Jean-Paul Le Chanois) y de la sección cinematográfica del Frente Nacional, contaba entre sus filas con una mayoría de miembros o de simpatizantes del Partido Comunista Francés, que querían tener influencia sobre la orientación del cine de la posguerra.

Como responsable del servicio cinematográfico de la Comisión Militar Nacional (ex COMAC), el realizador André Michel fue el primero en sugerir a la cooperativa la idea de una película sobre la resistencia ferroviaria. Como sus actividades militares no le permitían rodar el documental, tal como lo habría deseado en principio, su adjunto en COMAC, Henri Alekan, propuso a la cooperativa el nombre de René Clément, con quien había trabajado en la película *Ceux du Rail* [Los del riel], a cargo del Centro Artístico y Técnico de los Jóvenes del Cine.⁹ Aunque ya había realizado unos quince cortometrajes, el gran público todavía desconocía al cineasta, quien contaba con pocas bases en la profesión. Además, contrariamente a André Michel, no podía pretextar una legitimidad de palabra ganada en las filas de la Resistencia. Así que la calidad de su cortometraje¹⁰ fue lo único que le

⁷ Sociedad Nacional de Vías Férreas de Francia.

⁸ Cooperativa General del Cine Francés.

⁹ Creado durante la Ocupación por el Secretariado de Estado para la Educación Nacional y la Juventud.

¹⁰ Lo vieron Roger Verdier (responsable de la cooperativa cortometraje), Louis Daquin (presidente general de la cooperativa) y André Michel.

valió la decisión de los productores, convencidos de que a falta de nombre y experiencia en la lucha clandestina, el cineasta poseía el virtuosismo técnico necesario para filmar la dura realidad del mundo ferroviario.

En cuanto a la cooperativa, faltaba que se pusiera en contacto con la organización *Résistance-Fer*, sumamente interesada en una iniciativa que debía permitir enaltecer su acción clandestina. Y precisamente, en aquel otoño de 1944, la célula cinematográfica de la SNCF alimentaba un proyecto idéntico para el que había solicitado la participación del servicio cinematográfico del ejército. Luego de una reunión de trabajo que puso en contacto a representantes de la SNCF, de *Résistance-Fer* y de la Comisión Militar Nacional, los participantes decidieron unir esfuerzos con el objeto de producir un cortometraje en común, y confiarle a René Clément la escritura y la realización del mismo. Durante el mes de diciembre, mientras el cineasta empezaba su trabajo de documentación, se plantearon diferentes formas de financiamiento, sin que ninguna de ellas lograra mantenerse del todo.

El 7 de febrero de 1945, se estableció un primer contrato entre la cooperativa y *Résistance-Fer*, mediante el cual ésta última solicitaba de manera oficial a la CGCF un cortometraje sobre “la acción heroica de los obreros ferroviarios para la liberación de Francia”.¹¹ Calculado en un millón doscientos mil francos, el presupuesto de la película debía quedar garantizado mediante un doble adelanto de la Dirección General del Cine y de *Résistance-Fer*, mientras que la SNCF proporcionaría importantes medios técnicos y materiales. En el contrato se asentaba, por otra parte, que el guión de René Clément debía obtener la triple aprobación de la Comisión Militar Nacional, de la cooperativa y de *Résistance-Fer*. El documento preveía por último las modalidades mediante las cuales André Delage, subinspector en la CNCF, designado por la dirección para representarla ante la cooperativa, haría el seguimiento de la realización de la película y tendría “a su disposición una copia de toda correspondencia y de todo contrato, así como los documentos contables que justificaran todos los gastos realizados por la produc-

¹¹ El contrato se firmó el 7 de febrero de 1945, y se modificaron algunos detalles después de que la CGCF lograra obtener una promesa de adelanto por parte de la Dirección General del Cine, mediante un contrato anexo firmado el 26 de febrero de 1945.

ción”. Después de una primera entrega de doscientos mil francos, Delage iría entregando la suma restante por fracciones de cien mil francos.¹²

Desde el mes de noviembre, en espera de que el proyecto se concretara en el plano financiero, el cineasta había emprendido toda una serie de trámites y desplazamientos con el fin de constituir la materia narrativa de su guión. Después de haber consultado numerosos panfletos y boletines clandestinos, se fue a las regiones, recopilando, en cada una de las redes, el testimonio de los antiguos actores de la resistencia ferroviaria. De acuerdo con René Clément, este *tour* de Francia se habría llevado a cabo en compañía de Colette Audry, futura dialoguista de la película;¹³ por su parte, Henri Alekan, operador en jefe de *La batalla del riel* sostiene que la secretaria de André Michel en el COMAC habría apoyado al realizador en esta tarea.¹⁴ Esta contradicción en los testimonios tendría poca importancia si de manera implícita no estuviese en juego la evaluación del lugar que ocupó la CMN en la realización del proyecto, lugar que como se verá estuvo lejos de ser intrascendente.

Al final de este viaje preparatorio, René Clément emprendió la escritura de las diferentes versiones de su guión técnico, que decidió centrar en la región de Chalon-sur-Saône con el objeto de ordenar, en una misma unidad de tiempo, los hechos y las anécdotas recogidas en la fase preliminar de documentación.

El rodaje de las primeras tomas empezó en marzo de 1945 y tuvo una duración de cinco semanas, al término de las cuales el cineasta realizó una edición provisional de la película. El 23 de mayo de 1945, esta copia de trabajo se proyectó a los representantes de la cooperativa, de la CMN y de la Dirección General del Cine, representada por Jean Painlevé y su sucesor Michel Fourré-Cormeray.¹⁵ Seducido por la calidad de las tomas, éste último hizo saber a la cooperativa que estaba dispuesto a aumentar el monto de su participación con el fin de permitir la transformación del “cortometraje en una gran película cuya calidad parec(ía)

¹² Para entregar una suma total de setecientos mil francos.

¹³ Testimonio de René Clément en *Le Cinéma de l'ombre*, de Pierre Beuchot y Jean-Pierre Bertin-Maghit, 1984.

¹⁴ Testimonio de Henri Alekan, 17 de enero de 1991.

¹⁵ La película presentada, que no correspondía más que a las dos terceras partes del guión previsto, tenía ya 1500 metros.

segura”.¹⁶ También presente en la proyección, André Michel propuso, en nombre de la Comisión Militar, proporcionar la suma necesaria para terminar el proyecto. Esta segunda opción fue desechada por *Résistance-Fer* y por la cooperativa, que no se mostraba muy deseosa de que entrase un tercero en el plan de financiamiento de la película.¹⁷

El 6 de julio de 1945, se firmó entre la Dirección general y *Résistance-Fer* una modificación al primer contrato mediante la cual cada parte se comprometía a aumentar su participación para la producción de un largometraje de 2400 metros.

Sin embargo, poco tiempo después de que se reinició el rodaje, esta nueva aportación financiera resultó insuficiente. La cooperativa y *Résistance-Fer* decidieron entonces aceptar la propuesta de André Michel. El 24 de agosto de 1945, se firmó un último contrato entre la cooperativa (Louis Daquin, Pierre Lévy y Louis Wipf) y la Comisión Militar Nacional (Maurice Kriegel-Valrimont), que invertía la suma de un millón quinientos mil francos en la producción “de la película sobre la resistencia de los obreros ferroviarios”. En este documento oficial, *La batalla del riel*—que inicialmente llevó el nombre de *Résistance-Fer*—aparecía por primera vez con su título definitivo.

Esta lectura de los contratos de la película muestra que el grupo de producción, ampliado a medida que se iba desarrollando el proyecto, estuvo compuesto en lo esencial por instancias ajenas al mundo cinematográfico, que tenían objetivos relativamente heterogéneos. Debido a las condiciones mismas de ser un trabajo sobre pedido y de su armazón financiera, *La batalla del riel* aparece como el producto de una relación negociada entre un artista y un grupo de “clientes” que “le proporcionó fondos para realizarlo y previó, después de que estuviera terminado, hacer uso de él de una u otra manera”.¹⁸ El artista René Clément, que carecía de inclinaciones por alguno de los implicados, iba a aprovechar de manera útil este trabajo sobre pedido para su beneficio en la profesión (cf. *infra*).

Los demás protagonistas de la operación, vinculados a lo largo de los sucesivos contratos, pueden clasificarse en función de la naturaleza de sus estrategias y de su participación en el proyecto.

¹⁶ Carta de Michel Fourré-Cormeray a Roger Verdier, fechada el 24 de mayo de 1945.

¹⁷ Carta de Roger Verdier a André Delage, fechada el 24 de mayo de 1945.

¹⁸ Michel Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, París, Gallimard, 1985, p. 9.

Como iniciador de la película, antes de volverse oficialmente su censor y luego su inversionista, el servicio cinematográfico de la Comisión Militar se había creado en octubre de 1945 con el fin de cumplir una triple misión de control de los escenarios consagrados a la Resistencia, de producción de documentales sobre las FFI¹⁹ y de difusión de películas sobre la segunda guerra mundial. Si bien André Michel no pertenecía al universo comunista, su célula cinematográfica dependía de Maurice Kriegel-Valrimont, quien tenía vara alta en los diferentes servicios de la CMN. Por ello, la actividad cinematográfica de la comisión militar tenía que inscribirse en una doble lógica de contrapropaganda que consistía en borrar las mentiras calumniosas de los noticieros vichystas y en glorificar la resistencia interna usada por los comunistas como herramienta de legitimación en la batalla política emprendida contra el general de Gaulle.

Por su parte, la cooperativa, en tanto productor ejecutivo de la película, estaba dividida entre una lógica política que la vinculaba estrechamente a las estrategias recordatorias del PCF, y una apuesta profesional que consistía en hacer valer, en el seno del mundo del séptimo arte, su habilidad para producir películas de calidad susceptibles de poder tener una distribución en el circuito comercial. Al presentar una solicitud de subvención ante la Dirección General de Cine, la cooperativa sabía que su trámite tenía tantas más posibilidades de éxito cuanto que Jean Painlevé había salido de las filas del Comité de Liberación. No obstante, este compañero de ruta del PCF, que apoyó activamente el proyecto, no se quedó mucho tiempo en ese puesto estratégico: el 16 de mayo de 1945, una semana antes de la proyección de la primera edición de René Clément, Painlevé había tenido que cederle su lugar a Michel Fourré-Cormeray, alto funcionario miembro del MRP, ideológicamente más próximo al ministro de la información, Pierre-Henri Teitgen.²⁰

Como patrocinadores e inversionistas oficiales de la película, la SNCF y *Résistance-Fer* se habían sumado, por su parte, a un proyecto más avanzado que el suyo,

¹⁹ Abreviatura de las Fuerzas Francesas del Interior. Nombre dado en 1944 al conjunto de formaciones militares de la Resistencia comprometidas con los combates por la Liberación, bajo la autoridad de De Gaulle. (N. del T.)

²⁰ Para más detalles sobre esta cuestión, ver Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'Occupation*, París, Olivier Orban, 1989.

proyecto que en un inicio se había concebido en una lógica de promoción interna. En esa etapa, es posible preguntarse de manera legítima si las estrategias de estas dos instancias no eran susceptibles de divergir según si la película iba a concentrarse en las actividades clandestinas de *Résistance-Fer* o, de manera más general, en la historia de la familia del riel. Al respecto, la lectura de los contratos subraya en lo sucesivo una estrecha asociación entre las dos partes, que se expresa en la elección de los representantes legales: así, André Delage, designado por la compañía ante la producción, tuvo el encargo simultáneo de administrar y distribuir la suma invertida por *Résistance-Fer*. Tal permeabilidad de las estructuras en el seguimiento del proyecto queda también ilustrada con el papel motor que desempeñó Louis Armand, subdirector de la SNCF, que era al mismo tiempo un miembro eminente de *Résistance-Fer*.²¹

Así constituido y ampliado a merced de las modificaciones presupuestarias, el grupo de producción admitía patrocinadores e inversionistas con estrategias discordantes, cuya heterogeneidad queda expresada en los componentes formales de la obra realizada.

SIGNOS

La batalla del riel presenta, en efecto, toda una serie de signos que revelan las tensiones de un relato atenazado entre varias lógicas. En lo esencial, éstas quedan significadas por una ruptura en la estilística de la edición y por una diversificación y un fortalecimiento del esquema narrativo.

La película de René Clément está estructurada en dos partes, de extensión desigual, articuladas alrededor de una escena pivote que marca un cambio en la naturaleza del relato. La primera época, ubicada en un espacio temporal impreciso, describe las diversas argucias que los ferroviarios de la Resistencia emplean para que los hombres y el correo puedan cruzar la línea de demarcación, antes de evo-

²¹ En 1949, Louis Armand era presidente honorario de *Résistance-Fer*; dado que había tenido un rápido ascenso en la posición jerárquica dentro de la Dirección, resulta difícil establecer con precisión sus funciones exactas durante el periodo de realización del proyecto; primero fue jefe del servicio material de *Résistance Rail* en el seno de la Dirección de la compañía, poco tiempo después se convirtió en subdirector, y luego en director general adjunto, antes de ocupar la función de presidente de la SNCF.

car sus constantes esfuerzos por bloquear el dispositivo alemán haciendo que sus trenes se retrasen. Como bien mostró Michèle Lagny, este primer periodo

afecta la forma documental, intensificando a veces con algún comentario en *off* las escenas evocadas y unidas entre sí mediante fundidos encadenados, sin que se inicie un relato continuo. La “secuencia de los rehenes”, en particular, tiene que ver con una edición cuya fuerte actividad recuerda la escuela soviética, por las oposiciones de luz y de líneas al interior de los planos, así como de plano en plano, los brutales contrastes de escala y de ángulo de las tomas, la utilización de textos escritos, de carteles, etcétera; la edición del suplicio de los rehenes se va alternando con la ejecución de un centinela alemán a manos de sabotadores que prosiguen con su trabajo, lo que construye conflictivamente el ciclo sabotaje-represión-atentado.²²

Como asociación de planos que produce un sentido y echa mano de la figura del símbolo, que se pone al servicio de una interpretación discursiva del acontecimiento, el tipo de edición utilizado en la primera parte de la película es el testimonio de una búsqueda de filiación con los grandes maestros del cine soviético, entre los que el realizador Eisenstein figura en primer lugar.²³ Ciertos procedimientos estilísticos evocan, por otra parte, las técnicas narrativas del cine mudo, en particular las primeras secuencias, que no se sonorizaron sino después y que se filmaron con base en un guión que casi de manera sistemática recurría al comentario en *off*.

La segunda parte de la película evoca la batalla de liberación, concentrándose en el destino del convoy Apfelkern. Introducido por una escena en la que los ferroviarios de la Resistencia captan el mensaje de la BBC, que anuncia el desembarque, este segundo relato adopta un nuevo tipo de edición, descrito también por Michèle Lagny:

La sucesión un tanto confusa de los diversos episodios se organiza narrativamente mediante una serie de secuencias fuertemente unidas entre sí, tanto lógica como cro-

²² Michèle Lagny, “Les Français en focalisation interne”, *Iris*, n° 2, vol. 2, segundo semestre, 1984, p. 96.

²³ Ver Joël Magny, “Expressionnisme, nouvelle objectivité, cinéma prolétarien. De Rudolph Kurtz à Bela Balázs”, *Cinéma Action*, n° 20.

nológicamente; la edición tiende a borrar las rupturas y a hacer que el relato se vuelva lineal, tanto más cuanto que se indican fechas y horas que vienen a proporcionar referencias del desarrollo de la temporalidad interna de la película. Se abre así, en la homogeneidad aparente del discurso, una fisura producida por las vacilaciones entre dos tipos de edición, y por el hecho de que el modelo conflictual a la soviética queda reducido al modelo más homogéneo del cine occidental, justo después del anuncio de la intervención aliada.²⁴

Esta evolución progresiva de un estilo de narración a otro va acompañada de una diversificación y de una personalización de los personajes del relato. El primer segmento de la película se construye alrededor de un sujeto colectivo relativamente homogéneo en el plano social (conductores de locomotora, mecánicos, empleados del puesto de mando...). La representación de los ferroviarios en lucha tiende a privilegiar el principio del carácter intercambiable, indiferente y anónimo de los actores. Así, sólo tres personajes tienen nombre en la primera parte de la película, a dos de los cuales (Athos y Camargue) se les designa no por su patronímico sino por su seudónimo de miembros de la Resistencia. En esta sucesión de acontecimientos un tanto contrastada, el personaje de Louis proporciona una coherencia relativa: sin que se instauren las condiciones narrativas de un proceso de identificación con el personaje, el obrero en overol funciona como hilo conductor en un relato demostrativo que él va puntuando con sus actos de resistencia.

En la segunda parte, consagrada a las tribulaciones del tren alemán, la iniciativa pasa más claramente a los empleados del puesto de mando, mientras que el sujeto colectivo se amplía poco a poco. Éste último se abre primero en los estratos superiores de la pirámide social por mediación del ingeniero en jefe, que acaba de felicitar a Athos por su trabajo en el PC. El diálogo que se entabla entre los dos hombres sugiere que las complicidades se remontan a muy alto nivel en la dirección de la SNCF, y que esta resistencia de la jerarquía va a permitir a la red “ganar tiempo” y actuar “en mayor escala”.

Paralelamente, la lucha contra el invasor moviliza a ferroviarios que no forman parte de la organización: el jefe de la estación de Saint-André, el guardagujas del

²⁴ *Idem.*

puesto 7, que intenta detener la grúa, los dos jubilados de la SNCF, que incendian una locomotora...

En su acción de disminución de la velocidad, y luego de destrucción del convoy Apfelkern, los hombres del riel reciben también la participación de ayudantes ajenos a la SNCF: los maquis que atacan el tren y los aviones que llegan de Londres para bombardear las vías.²⁵

Al mismo tiempo, asistimos a un abandono progresivo de la regla del anonimato, en beneficio de una creciente personalización de los actores.²⁶ En lo sucesivo, los héroes quedan situados en su entorno familiar o geográfico, individualizados por su psicología, dotados de una historia y una trayectoria personales... todas éstas son informaciones que facilitan la identificación por parte del espectador y permiten introducir elementos de dramatización que están vinculados a la consideración del destino particular de los personajes así tipologizados.

Esta doble evolución estilística y narrativa, que introduce un rompimiento en el relato fílmico, con frecuencia los críticos de la época la percibieron de tal manera que se la atribuyeron sólo a la ampliación del metraje, sin percibir en ella todas sus implicaciones “ideológicas”.

Ciertamente, la modificación del proyecto y la aportación de nuevos medios de financiamiento tuvieron un impacto en el trabajo de René Clément, quien recurrió a ingredientes “fccionales” con el objeto de mantener la atención del espectador. Esta explicación técnica no deja de resultar insuficiente, tanto más cuanto que una reconstrucción aproximativa de la versión presentada en mayo de 1945 muestra que el rompimiento estilístico señalado por Michèle Lagny ya estaba presente en el primer bosquejo de la película.

La ampliación del proyecto contribuyó, pues, cuando mucho, a reforzar y a conducir a su término un proceso de transformación narrativa deseado por los autores, y cuya apuesta se aclara al examinar los diferentes estratos de escritura del guión.

²⁵ Sobre cuya identidad la película no da precisiones.

²⁶ El conductor de locomotora Lampin, los jubilados Jules y Victor, el joven maquis originario de Montrouge... De manera significativa, es en la secuencia del ingeniero en la que a Athos lo llaman por primera vez con su patronímico (Roussel).

HUELLAS

Lógica empresarial

Conservadas en los archivos de la cooperativa, las diferentes versiones del prólogo muestran que la interrupción estilística del relato se fundaba inicialmente en el deseo de dar cuenta de las etapas constitutivas de *Résistance-Fer*. La primera versión del texto atestigua esta voluntad:

Cueste lo que cueste, hay que pasar a través de este muro [la línea de demarcación]. Es necesario que pasen los objetos, que pasen las cartas, que pasen los hombres.

Ésta será la primera forma de resistencia en el organismo esencial que constituyen los transportes ferroviarios.

Lucha disimulada primero, lucha latente en la que la inercia, la simple aplicación de reglamentos, las pequeñas artimañas serán los primeros instrumentos en las manos del vencido.

Pero si, en el seno de las vías férreas, llega a formarse una cadena de complicidad, si, a medida que crece la Resistencia en todo el país, en todas las redes llegan a crearse centros de organización, verdaderos cerebros capaces de dirigir el paso de la línea, el acopio y la trasmisión de informaciones, y más tarde las acciones decisivas, entonces se habrá forjado una de las armas más temibles de la Resistencia, el instrumento de dominación que es el riel se volverá en contra del enemigo para paralizar todos sus movimientos.

Al reconstruir las argucias de la “primera resistencia”, al narrar la historia del establecimiento y desarrollo de una organización estructurada, y, por último, al utilizar esta herramienta que se había vuelto competitiva en la lucha de liberación, la transformación estilística y narrativa de la película encontraba una parte de su justificación en una lectura cronológica de los acontecimientos. La lógica discontinua de la edición de apertura permitía restituir el aspecto esporádico de las primeras acciones de la Resistencia, la personalización progresiva de los actores tenía por objeto representar la constitución de esta cadena de solidaridades, mientras que la focalización del relato en la historia del convoy alemán servía para

demostrar, de manera espectacular, la eficacia de la resistencia ferroviaria en la lucha de liberación.

No obstante, a partir de esta segmentación cronológica, históricamente fundada, el proyecto se deslizó de manera progresiva hacia una lógica diferente, de la que las versiones posteriores del prólogo dan sucesivamente la medida.

En noviembre de 1945, el siguiente texto reemplazó al primero, después de haber sufrido las correcciones de un representante de *Résistance-Fer*:

Cueste lo que cueste, hay que pasar la línea: es necesario que pase el correo, que pasen los hombres.

Ésta es la primera forma de la resistencia ferroviaria.

Los obreros ferroviarios cobran valor poco a poco: bajo el terror, forjan durante cuatro años, mediante la información y el sabotaje, un arma temible que, en el momento del desembarque, contribuirá de manera poderosa a la desorganización de los transportes y a la derrota alemana en la batalla por la Liberación.²⁷

La comparación entre las dos versiones pone en relieve una modificación de lo que estaba en juego, que se caracteriza por un desplazamiento significativo en la designación del sujeto. Escrito en primera persona, el primer prólogo elimina la cuestión de los actores para concentrarse sólo en la descripción de los actos de la Resistencia. Echando mano de un estilo más directo, articulado alrededor de verbos de acción, el segundo prólogo pone en escena el sujeto colectivo, “los obreros ferroviarios”.

Así, el paso de las acciones a los actores va acompañado de un primer deslizamiento del discurso histórico hacia el discurso mítico. Al evocar como sujeto a la entidad ferroviaria y ya no sólo a los combatientes de *Résistance-Fer*, el texto transfería al conjunto del personal de la SNCF el prestigio y la legitimidad adquiridos por unos cuantos. Incluso con ello anunciaba el último tránsito hacia lo legendario, permitido por el prólogo definitivo de la película:

²⁷ El subrayado es nuestro. Versión corregida por E. Paris, adjunta a su carta dirigida a la CGCF el 5 de noviembre de 1945.

Entre estas dos zonas, un vínculo todavía sólido, pero que el enemigo controla de manera estrecha, LAS VÍAS FÉRREAS. Francia debe mantener a toda costa su unidad interna y sus relaciones con el exterior. Es necesario que tanto el correo como los hombres crucen la barrera levantada por el enemigo. Las vías férreas ponen su empeño en lograrlo, es ésa su primera forma de resistencia. Luego cobran valor y, poco a poco, bajo el terror, en el curso de una lucha de cuatro años, forjan un arma temible. El día del desembarque contribuirá de manera poderosa a la desorganización del transporte, a la derrota alemana en la batalla por la LIBERACIÓN.

Al sustituir el término “vía férrea” por la expresión muy polisémica “obreros ferroviarios” –que para unos designaba a todo el personal de la compañía y para otros sólo a la clase obrera–, los autores del prólogo marcaban la voluntad que tenían de garantizar la promoción de la institución en su conjunto. Esta operación de captación de la herencia en beneficio de la compañía, que se observa también en el deslizamiento semántico del título –de *Résistance-Fer* a *La batalla del riel*–, permite atribuir la evolución narrativa de la película hacia un nuevo manojito de causas.²⁸

La creciente complejidad del esquema narrativo no sólo tuvo por objeto transformar el relato en ficción con el fin de hacerlo comercialmente más atractivo, sino también responder a las expectativas del patrocinador principal. La aparición de nuevos personajes como el ingeniero o los dos jubilados contribuye, en efecto, a imponer la imagen idílica de una familia del riel²⁹ solidaria de la base hasta la punta, en la que los obreros ferroviarios de todas las edades y de todos los rangos se encuentran vinculados por lazos indefectibles.

A la tipologización de los actores, se añadía una representación muy inflacionista de la proporción de los obreros ferroviarios comprometidos en la lucha. Como lo subrayaba un crítico de aquella época, “parece que la densidad de los miembros de la Resistencia propuesta por el guión la determinó un optimista”.³⁰ De hecho, exceptuando el cuello blanco “de orejas bastante largas”, la complici-

²⁸ El término *Résistance-Fer*, presente todavía en el guión intermedio, ya no figura en la versión final.

²⁹ La familia del riel queda más coherente y consolidada mediante la representación, frente a ella, de un grupo homogéneo de enemigos.

³⁰ Jean Fayard, *Paris-Matin*, 16 de octubre de 1946.

dad aparece generalmente en el seno de las vías férreas. Mediante una temática de doble juego, la película poco a poco va imponiendo la idea de que detrás de cada obrero dormita un resistente en potencia, listo a emprender la lucha. El objetivo implícito del relato, entonces, se convierte en hacer caer las máscaras de neutralidad más que en apreciar, en su justa proporción, la participación de los obreros ferroviarios en la Resistencia, como no obstante invita a hacerlo el comentarista al inicio de la película. La secuencia que pone en escena al ingeniero en jefe ilustra tal voluntad: interrogado por su superior en cuanto a los retrasos infligidos al convoy Apfelkern, Athos emplea primero un discurso defensivo impregnado de retórica petainista –deplora en particular los actos de violencia cometidos por los “terroristas”– antes de que el ingeniero le revele su papel en la clandestinidad y de que, una vez al descubierto sus identidades, los dos resistentes se pongan a trabajar de común acuerdo.

En un artículo de *Les Temps modernes*, Jean Pouillon señala que en la película se respira con frecuencia, “y esto a la larga resulta un poco repugnante, una atmósfera lenitiva de entendimiento entre los hombres”.³¹ De hecho, el tema de una solidaridad infalible de los ferroviarios ante el invasor va teniendo de manera progresiva cada vez más apoyo a medida que se desarrolla el relato. Esta imaginería consensual encuentra su apoteosis en las secuencias finales de la Liberación, en las que los auténticos héroes (Athos, Camargue), los anónimos del PC y los patriotas más timoratos (el jefe de estación de Sanit-André) comulgan en una misma alegría de la libertad recuperada, con la música del “Chant du départ”.³² Así, mediante toda una serie de procedimientos narrativos que iban *in crescendo* en la segunda parte, la película construía la imagen valorizadora de una sociedad sin clases y sin antagonismos, unida tanto en la lucha contra el invasor como en la batalla futura de la reconstrucción.

El examen de los contratos mostró que la SNCF intervino muy activamente en el proyecto con la intermediación de sus representantes autorizados ante la

³¹ Jean Pouillon, *Les Temps modernes*, n° 8, 1 de mayo de 1946, p. 1510.

³² Canto popular entonado particularmente durante la Revolución y que se volvió en su tiempo una especie de himno no oficial de la República. Posteriormente acompañó a los regimientos en los conflictos mundiales, pues asocia la defensa de la patria con la defensa de los derechos humanos. Letra de Jean-Marie Chenier y música de Méhul. (N. del T.)

cooperativa, y que tuvo que dar su opinión sobre el guión. Este control, quizá facilitado por las modalidades de los pagos, realizados de manera puntual y específica, no sólo se ejerció sobre los diálogos del prólogo sino también sobre ciertas opciones del guión técnico. Si, en efecto, se da por bueno el testimonio de Henri Alekan, la secuencia clave entre Athos y el ingeniero se habría agregado, por ejemplo, a petición expresa de la SNCF. Esta declaración parece corroborarla el examen del guión provisional, en el que la escena, efectivamente, no figura.

Mediante una serie de acondicionamientos del modelo inicial, la película estaba pues al servicio de las estrategias de promoción de la SNCF, pasando de la realidad histórica (la acción de *Résistance-Fer*) a la reconstrucción mítica (la resistencia ferroviaria). Esta confusión progresiva de la parte y del todo fue claramente aprobada por los responsables de la organización resistente, de quienes se ha dicho que ocupaban al mismo tiempo puestos clave en el seno de la sociedad. A pesar de que la participación financiera de *Résistance-Fer* daba a sus miembros los medios para garantizar su sola promoción, éstos últimos prefirieron jugar la carta de la institución asegurando una mitología de las vías férreas heroicas, a la que en lo sucesivo permanecieron muy apegados. En el prefacio escrito en 1968 para el libro de Paul Durand, consagrado a la SNCF durante la guerra, Louis Armand –que entre tanto se había vuelto presidente de la compañía– evocaba así el “consenso casi unánime de toda la corporación” y recordaba que “la nación le había otorgado a la SNCF un reconocimiento por sus méritos, lo que le había valido, en mayo de 1951, la Cruz de Guerra y la Legión de Honor”.³³

Esta representación, impuesta por el patrocinador principal, ¿era compatible con las apuestas iniciales de la cooperativa y de la Comisión Militar?

¿Lógica de clase?

Al tomar la decisión de producir *La batalla del riel*, los miembros del CLCF estaban determinados al mismo tiempo a glorificar la acción decisiva de la resistencia interior y a sacralizar la imaginaria heroica del pueblo en armas.

³³ Paul Durand, *La SNCF pendant la guerre. Sa résistance à l'occupation*, prefacio de Louis Armand, París, PUF, “Esprit de la Résistance”, 1968, p. VIII.

Este objetivo parece haber quedado cumplido si se consideran los usos que la prensa comunista le dio a la película. Un testimonio de esto es el artículo de Pol Gaillard, aparecido en las páginas de *L'Humanité*:

Primero, es para la merecida gloria de los obreros ferroviarios que la Cooperativa General del Cine realizó esta admirable película, concebida quizá con otros propósitos [...] es hermosa sobre todo porque expresa con grandiosa sencillez el heroísmo cotidiano del pueblo.³⁴

Esta interpretación de la película alcanzó una posteridad excepcional: interrogado sobre *La batalla del riel* en 1984, Louis Mexandeu citaba al François Mauriac del *Cahier noir*, que exaltaba el heroísmo de la clase obrera y su fidelidad a la patria profanada;³⁵ juzgando la película de acuerdo con la realidad histórica, el antiguo ministro socialista añadía que los obreros ferroviarios, así como los mineros y los empleados del correo, había “resistido en bloque” contra el invasor.

Para Fred Kupferman, la película de Clément había contribuido, precisamente, a la cristalización de un mito forjado e impuesto por el PCF:

Un solo partido peleó como partido, y una sola clase como clase [...] Es tan fuerte el poder de intimidación de los comunistas, que muy poca gente en la Liberación se atreve a tocar esta burda imagen estereotipada [...] Sería indecente, cuando René Clément, en *La batalla del riel*, celebra el heroísmo de los obreros ferroviarios, recordar que no hubo uno solo de ellos que rehusara conducir un convoy de deportados.³⁶

Aunque la primera parte de la película parece autorizar semejante interpretación –primera parte que toma al obrero Louis como figura emblemática y en la que abundan los planos generales de obreros en overol–, la misma resulta mucho menos fundada desde el momento en que se considera la progresión interna del

³⁴ Pol Gaillard, *L'Humanité*, 26 de marzo de 1946, p. 4.

³⁵ Interrogado por Philippe Dessaint en el marco de *La nuit la plus longue* [La más larga noche], emisión difundida en FR 3, los días 7 y 8 de mayo de 1990.

³⁶ Fred Kupferman, *Les premiers beaux jours 1944-1946*, París, Calmann-Lévy, “Questions d’actualité”, 1985, p. 175.

relato, en el que la lógica empresarial va prevaleciendo poco a poco. Esta contradicción, por lo demás, la sintieron el crítico de *L'Humanité*, quien admitía que la película habría podido concebirse con “otros propósitos”, y el de *L'Écran français*, quien señaló “que quizás no era indispensable que interviniera un ingeniero en jefe para mostrar que el sabotaje era algo orquestado y que el ejemplo venía de arriba [...]”.³⁷

En la segunda parte de la película, el lugar otorgado al maquis también podía parecer poco compatible con la estrategia de glorificación de las FFI, adoptada por la CMN y la cooperativa.

La acción de los maquis, en efecto, se presenta de manera no muy halagadora, ya que sus dos primeras intervenciones quedan saldadas mediante una peligrosa maniobra (la echada en reversa del tren, que pone en peligro a los trabajadores de las vías) y mediante un fracaso (el ataque al convoy).³⁸ Si bien la última operación de descarrilamiento tiene un éxito espectacular, resulta conveniente señalar que fue organizada y conducida, de manera más clara que las otras dos, por los obreros ferroviarios (Athos, Camargue y Lampin), mientras que los hombres del maquis no desempeñan en ella más que el papel limitado de ejecutantes.

Precisamente, la oposición constante entre el profesionalismo de los hombres del riel y el amateurismo de los maquis se encontraba más marcado en uno de los escenarios intermedios. Esta versión provisional, en la que el primer ataque al convoy terminaba con la huida de los combatientes, incluía la escena siguiente, que ilustra el partido tomado por los autores:

En el P. C. un empleado le anuncia a Athos: “Hicimos explotar el puente que pasa por encima de la carretera.”

Athos frunce las cejas: “¿Qué no fuimos nosotros?”

—No.

—Esa gente no se da cuenta. Media hora antes, estaban inmovilizando tres trenes. En un oficio como el nuestro, tendríamos que trabajar de común acuerdo con los especialistas y de manera disciplinada. Es la única manera de lograr resultados importantes. Por eso desde luego que hicimos bien en darles los indicios.

³⁷ Jean-Pierre Barrot, *L'Écran français*, n° 35, 27 de febrero de 1946, p. 7.

³⁸ Imputado, es cierto, de manera implícita a la insuficiencia de armamento.

–Bueno, de todos modos eso fastidia a los alemanes, dice el empleado, filosóficamente.

Esta escena, poco elogiosa para los “no profesionales”, quedó suprimida en la versión definitiva. La película comprende además una secuencia –aparentemente añadida *in extremis*– que muestra el arresto de los alemanes de Saint-André por parte de los soldados sin uniforme.³⁹ La evocación del papel de la resistencia de los no ferroviarios también se apoya en el diálogo de los hombres del PC, que anuncian que las FFI (a las que, señala Camargue, finalmente les dieron armas) liberaron un segundo poblado, detuvieron a unos cincuenta alemanes y tomaron el control de las carreteras de la región.

Esta puesta en relación de las capas de escritura de la película con las etapas cronológicas de su génesis ayuda a interpretar los signos de la obra y a resolver sus aparentes contradicciones. La doble interrupción de la edición y del relato aparece en efecto esencialmente como resultado de un arbitraje complejo entre las exigencias de los diferentes inversionistas. Al respecto, la estructura interna de la obra, que permite reivindicaciones múltiples, se adapta con mucha precisión a la historia de la composición del grupo de producción.

Lanzado por la cooperativa a iniciativa del servicio cinematográfico de la CMN, apoyado por el simpatizante comunista Jean Painlevé, el proyecto inicialmente debía inscribirse en una lógica de clase y glorificar las hazañas de la resistencia interior. De hecho, las primeras tomas rodadas en marzo de 1945, con base en una sinopsis empezada antes de que la SNCF entrara oficialmente en liza, otorgaban un lugar privilegiado a los obreros del riel, representados por Louis y la muchedumbre de trabajadores anónimos. La inscripción estilística de este segmento en la tradición de la escuela soviética puede también interpretarse como un juego de referencias tanto políticas como artísticas.

La ampliación del grupo de producción a la SNCF y a *Résistance-Fer*, así como la decisión de alargar el metraje apoyada con firmeza por el demócratacristiano Michel Fourré-Cormeray, coincidieron con una modificación perceptible del objetivo y las ambiciones del relato. La filmación vuelve a emprenderse bajo una

³⁹ Esta secuencia, en todo caso, no figura en el guión técnico intermedio.

nueva óptica, en la que la visión de la SNCF iba prevaleciendo poco a poco, gracias a las intervenciones ejercidas por sus representantes en el prólogo y en el guión. No obstante, al mismo tiempo, la Comisión Militar, que había añadido a su papel de censor el de inversionista, podría haber contribuido a frenar este desvío del proyecto, mediante intervenciones directas o por el solo hecho de una participación pecuniaria que a los autores les habría preocupado tener en cuenta. Sin embargo, al no haber documento alguno que permita tener pruebas formales de semejantes tratos, por fuerza debemos atenernos en este punto a las simples conjeturas.

Si bien la progresión interna de la película instalaba una lógica empresarial que progresivamente iba fagocitando la lógica de clase, el efecto pendular –que atestigua el hecho de haber exhibido la película y el guión técnico intermedio– contribuyó a hacer compatibles las tentativas de apropiación de unos y otros. Esta consensualidad del relato, que en su segunda parte yuxtapone las lógicas de los diferentes patrocinadores, se expresa de manera ejemplar en la imagen final del “tren de la libertad”, en las puertas del cual hay inscripciones manuscritas que rinden homenaje a las FFI y al PCF (insignia de la hoz y el martillo) antes de que el último plano se centre más largamente en la parte trasera del último vagón, en el que figura, a manera de crédito final, la inscripción “Viva Francia y la Resistencia. Honor a los obreros ferroviarios”.

Así jerarquizados, los actores de la Liberación quedaban asociados en la celebración de una victoria de la que Francia aparecía al mismo tiempo como sujeto y destinatario. En efecto, estos créditos retomaban el prólogo en el que, como bien lo apuntó Jean-Pierre Bertin-Maghit, Francia se presenta, igual que las vías férreas, como sujeto activo.⁴⁰ La intención de los textos encuentra su prolongación en la lógica del relato fílmico que redobla el mito de las vías férreas de la resistencia mediante el de una Francia virginal, unida contra el invasor,⁴¹ soli-

⁴⁰ J.-P. Bertin-Maghit, *op. cit.*

⁴¹ En efecto, si bien la película deja ver la pasividad de los hombres del STO [Servicio de Trabajo Obligatorio. Instaurado por el régimen de Vichy en febrero de 1943, a petición de la Alemania nazi y en el marco de la colaboración de Estado, este servicio preveía en su inicio el envío de millón y medio de trabajadores franceses a Alemania. N. del T.], no hace alusión a la colaboración o al régimen vichyista, a excepción del prólogo, que evoca “la zona pretendidamente libre”.

daría tanto en la batalla de liberación como en la –anunciada– de reconstrucción.⁴² Mediante un segundo efecto de sinécdoque, la imagen de la familia del riel, microsociedad sin clases levantada contra el invasor, podía concebirse como una representación en miniatura de la sociedad francesa, inscrita en la lógica del mito gaullista de la “verdadera Francia”.⁴³

Así reconsiderada bajo el ángulo de la negociación, esta doble reconstrucción mítica, acuñada con el sello del consenso, invita a analizar las apuestas del discurso sobre la autenticidad reivindicada por los diferentes participantes en el proyecto.

LOS USOS DEL DISCURSO SOBRE LO “VERDADERO”

Para los patrocinadores y los inversionistas de *La batalla del riel*, la utilización de la película con fines promocionales pasaba por su institución, que era, de hecho, histórica. Fundando la “prueba de verdad” en las condiciones de rodaje, Louis Armand prologaba en estos términos la publicación del guión de René Clément y de Colette Audry:

El cineasta, como un buen retratista, tomó como modelos a auténticos obreros ferroviarios, auténticas hazañas de resistencia y, en la magistral composición que trazó de ellos, ni los magnificó ni los traicionó [...] Este parecido implica la eliminación de cualquier efecto especial. *La batalla del riel* es rigurosamente verdadera.⁴⁴

Las condiciones de exhibición de la película por parte de *Résistance-Fer* confirman el estatus de prueba documental atribuido a la obra de René Clément. Al haber obtenido, de conformidad con las cláusulas del contrato, la libre disposi-

⁴² Detrás del tren que parte, un grupo de ferroviarios vuelve a poner los rieles que la Resistencia hizo estallar. El himno a la reconstrucción está igualmente marcado por la preocupación expresada por Camargue de “salvar el material”.

⁴³ ¿Acaso el primer prólogo no daba a entender que la resistencia ferroviaria constituía una reproducción en miniatura del movimiento de rebelión más amplio que había surgido en el país entero? Se observará, sin embargo, que por su homenaje a la Resistencia interior, la película no se ajustaba a todas las figuras del “resistenciaísmo gaullista”.

⁴⁴ C. Audry, R. Clément, *La Bataille du Rail*, Comptoir Français de Diffusion, 1949, p. 7.

ción de una copia de *La batalla del riel*, el agrupamiento resistente organizó una serie de galas por toda Francia, en las cuales la proyección de la película se acompañó con una exposición itinerante que presentaba fotografías del rodaje, así como el tren blindado que usó el cineasta.⁴⁵ Las condiciones de exhibición contribuían así a confundir, en una misma reivindicación de realidad, el pasado representado y los medios de su representación.

Si bien esta lógica, en la promoción de la película, se encuentra garantizada por la cooperativa, ésta última tenía que inscribir conjuntamente su procedimiento en el marco de un medio cinematográfico que tenía su propia lógica.

Autenticidad fílmica, epopeya histórica

Cuando tuvo que preparar el lanzamiento publicitario de su película, la CGCF tomó en consideración su posición de intermediario entre los campos político y cinematográfico, como lo prueba el documento siguiente, titulado pomposamente “Instrucciones a los periodistas”:

Subrayar el hecho de que René Clément sólo echó mano de un reducido grupo de actores: todos los extras y varios papeles fueron cubiertos, como en las películas soviéticas o en *Sierra de Teruel*,⁴⁶ por los mismos empleados de los ferrocarriles y los obreros ferroviarios.

Ésta es una película sin escenografías. Todas las tomas se rodaron en los talleres de las locomotoras, los puestos de mando, las estaciones de provincia de la red ferroviaria francesa, y sobre las vías, con el material proporcionado por la SNCF, con un tren blindado, tanques y cañones tomados a los alemanes. Esta historia de la conspiración, dirigida por algunos hombres para preparar y desencadenar la lucha colectiva, se

⁴⁵ Exposición titulada “La semana del riel”. Para más información sobre esta exposición, remitirse al artículo de Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*

⁴⁶ Coproducción francoespañola dirigida por André Malraux y realizada en plena guerra civil desde la óptica del bando republicano, acerca de la acción heroica de unos campesinos aragoneses que, ante el avance de las tropas insurrectas de Franco, deciden organizar acciones de resistencia por su cuenta; una de las acciones que emprenden, a riesgo de sus vidas, es la de rescatar los cadáveres de unos compañeros aviadores que han sido abatidos por disparos nacionales en plena sierra de Teruel. (N. del T.)

presenta así sin efectos especiales. Por tal razón, “LA BATALLA DEL RIEL” es una película única en Francia y representa un esfuerzo considerable de realización.

El guión, que reconstruye la organización de algunos hombres de la Resistencia en una región ferroviaria hasta el momento en que la red entera se encuentra paralizada, mientras los ejércitos norteamericanos se distribuyen por toda Francia, presenta el máximo de veracidad. Para construir esta historia, René Clément y Colette Audry examinaron una enorme cantidad de textos de la época: panfletos, llamados a la lucha, relatos aparecidos en boletines ilegales, testimonios individuales. Se percibe aquí el paso del esfuerzo anónimo a la epopeya.

Los rusos tienen sus películas de partidarios y *Veinticuatro horas de guerra en la Unión Soviética*. Los norteamericanos y los ingleses tienen *Air Force*. Los antifascistas españoles tienen *Sierra de Teruel*. Con LA BATALLA DEL RIEL, Francia tendrá a su vez un aspecto de su epopeya que presentarle al mundo.

El dispositivo promocional establecido por esta nota de intención se articula alrededor de una doble reivindicación, épica y realista, cada uno de cuyos términos responde a apuestas políticas y profesionales.⁴⁷

Como figura central de la argumentación, el tema de la autenticidad se funda en el trabajo de encuesta realizado por los guionistas, aunque más todavía en las condiciones de rodaje y de puesta en escena (escenarios naturales; utilización del material ferroviario francés y alemán; uso, en cuanto a los extras, de empleados de la SNCF).⁴⁸ La valorización de una distribución realizada con una máxima economía de “profesionales del espectáculo” da todo su sentido a los “créditos” finales, en los que aparecen en el lugar correspondiente a los nombres de los profesionales, los de los actores históricos. El juego sobre la identidad entre la película y su

⁴⁷ Se nota también que los autores del documento se atienen a la versión del primer prólogo, sin tomar en cuenta la evolución de las versiones posteriores. Así, la resistencia ferroviaria no se atribuye a una entidad (como lo proclama el prólogo definitivo de la película), sino a una vanguardia (ver la recurrencia de la expresión “algunos hombres”).

⁴⁸ Tal como justamente lo hacía ver Serge Wolikow con ocasión de su presentación de la película en los “Encuentros del riel” (París, 11 de noviembre de 1994): “La impresión de veracidad ciertamente queda reforzada mediante el tratamiento de la luz y el movimiento de la cámara. El director de fotografía, Alekan, no utiliza sino luz natural y prohíbe todo efecto de travelling o de contrapicado erudito. El estilo de filmación es el del reportaje, que entonces se denominaba como documental”.

referente servía, también en este caso, a los propósitos de la SNCF, al favorecer una amalgama hecha de obreros ferroviarios y miembros de la Resistencia, que mantenía la confusión sobre los verdaderos actores de la Liberación; pero la promoción de las condiciones particulares de rodaje respondía al mismo tiempo a apuestas de orden profesional propias de la cooperativa.

Basada en un triple rechazo de efectos especiales, de escenarios artificiales y de actores profesionales, la “nota de instrucción” fundaba el valor de *La batalla del riel* en oposición implícita a otras producciones realizadas alrededor del mismo tema. La cooperativa tenía, en efecto, la firme intención de desmarcarse de la ola de ficciones de la Resistencia concebidas desde el verano de 1944 y, de manera casi unánime, condenadas por la prensa de la Liberación, que veía en ellas una explotación mercantil y rocambolesca de la historia reciente. Fundado en datos objetivos, el discurso sobre la autenticidad permitía llamar la atención de los críticos, y lograba que *La batalla del riel* se consagrara como “la primera película verdadera sobre la Resistencia”.

En este aspecto, el éxito fue ejemplar: los periodistas asumieron ampliamente el tema de la unicidad y de la autenticidad, confiriéndole a la película una garantía de calidad que la cooperativa pudo hacer valer ante el público y la profesión. Al mismo tiempo, este certificado de “excepcionalidad” permitió a la CGCF afirmar su estatus específico de organización cinematográfica salida de las filas de la Resistencia: la capacidad y la legitimidad para hablar auténticamente de la lucha clandestina se fundaban así en la trayectoria histórica y la identidad del grupo productor.

Esta doble búsqueda de retribución permite también entender por qué la promoción de la película hizo cohabitar el tema de la autenticidad con la reivindicación épica.

La argumentación se apoya en, efecto, sobre un cambio de perspectiva que invierte las condiciones de administración de la prueba. Todo sucede como si el texto negara por adelantado la acusación de construir una representación épica de la historia, al promover la película como imagen históricamente auténtica de una epopeya. El acontecimiento, así, quedaba desnaturalizado de entrada en una contramitología que tenía por apuesta la imagen de la Resistencia francesa tal como debía exportarse al extranjero, aunque también en el ámbito del hexágono, como lo indica uno de los anuncios publicitarios concebidos para promover la

película.⁴⁹ Al mismo tiempo, la elección del término “epopeya” respondía quizás a una preocupación de orden comercial, destinada a tranquilizar al asustadizo mundo de la distribución, al que inquietaba la hibridez formal (documental/ficción) de la película de René Clément. Al volver a inscribir la promoción de *La batalla del riel* en un registro más conforme a las normas tradicionales del mercado, aparentemente la cooperativa estaba intentando detener el movimiento de rechazo de los exhibidores, en el momento mismo en que la dirección del cine Normandie acababa de rechazar la película. Presentado finalmente en la única sala del Empire, *La batalla del riel* se salvó gracias al plebiscito del público parisino, que le abrió sucesivamente las puertas del Rex, del César y del Opéra.⁵⁰

Este doble éxito crítico y comercial de la película, instituido en patrón metro por parte de la prensa de la Liberación, debía también servirle de ábrete sésamo a su realizador, quien fundó su promoción en esta misma retórica de la autenticidad.

FINALIDAD COMO VALOR

En diciembre de 1945, en las páginas de *L'Écran français*, René Clément reivindicaba la paternidad de un nuevo arte, marcado con el sello de la guerra y los campos de concentración:

Después de Buchenwald, ya no es posible hacer películas remilgosas. Hay algo más que expresar [...] De manera consciente o inconsciente, todos los directores buscan la ilusión de lo verdadero. ¿Por qué entonces no abordar con decisión el problema? ¿Por qué no medirse con esta turbia realidad? Con demasiada frecuencia se le hacen trampas a la realidad, y se vengamos.⁵¹

Sin poner en duda la sinceridad de las palabras de René Clément, quien fue uno de los pocos realizadores franceses que tomó la medida de lo ocurrido, pue-

⁴⁹ Dicho anuncio contenía el texto siguiente: “*La batalla del riel* mostrará al extranjero que lo ignora y al público francés que a menudo no lo conoce bien, lo que fue la Resistencia heroica de los obreros ferroviarios durante la guerra”.

⁵⁰ La película tuvo el mismo éxito en provincia.

⁵¹ *L'Écran français*, n° 24, 12 de diciembre de 1945, p. 8.

de uno interrogarse acerca de las razones tácticas de esta profesión de fe, que le permitió plantearse como opositor. Siendo todavía un desconocido para el gran público, el cineasta jugó en efecto la carta de la innovación estilística para salir del anonimato.⁵²

Mediante la transformación de las carencias de una producción con presupuesto completo en argumentos artísticos, el realizador sacó virtud de la necesidad e impuso las condiciones particulares de rodaje, así como las nuevas normas de un estilo “realista”. Al elevar su originalidad al rango de valor y al darle a su práctica un fundamento ético, René Clément logró adquirir la notoriedad buscada e imponerse de manera espectacular como uno de los valores innegables de la profesión. Este éxito lo impulsó muchos años por delante de la escena cinematográfica, antes de que la honda de la Nueva Ola intentara desalojarlo de ese lugar como representante de la académica calidad francesa.

Precisamente, en los momentos mismos en que lo rutinario de su práctica lo habían convertido en el blanco preferido de los autores de la “revista amarilla”,⁵³ el realizador echó mano de la referencia a su primer largometraje como prueba de credibilidad. En 1966, interrogado durante el rodaje de *¿Arde París?*, René Clément afirmó que volvía a encontrar “el clima” de *La batalla del riel*.⁵⁴ En la misma serie de entrevistas, el realizador pagaba los costos de la “política de la tierra quemada”, que antes practicaban los iconoclastas de la Nueva Ola y a quienes acusaba de haber intentado “asesinar a todos” para quedarse solos.⁵⁵ Justificado por los ataques profesionales de los que se creía objeto, el regreso nostálgico de René Clément sobre “la edad de oro” de su primera consagración profe-

⁵² Semejante procedimiento presenta analogías con la estrategia de conquista del éxito público que Alain Viala analizó respecto de lo literario: “Ante la norma de carrera, otras trayectorias se fundan en una alianza primaria con el público ampliado, para reconvertir después la notoriedad así adquirida en consagración por parte de las instituciones. Esta estrategia del éxito corresponde a una empresa de innovación estética: supone que las obras aclamadas por el público presentan una calidad formal que las instituciones no pueden recusar. Y, en la medida en que dicha calidad no reside en la aplicación de las normas, no puede sino fundarse en la originalidad elevada al rango de valor”. Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. París, Editions de minuit, “Le sens commun”, 1985, p. 217.

⁵³ Se refiere a la mítica publicación francesa de crítica cinematográfica *Les Cahiers du cinéma*, fundada en 1951 y que fue la prolongación de *La Revue du cinéma*, desaparecida en 1949. (N. del T.)

⁵⁴ *Combat*, 28 de agosto de 1966.

⁵⁵ *Lui*, mayo de 1966.

sional cumplía con una función compensatoria, al mismo tiempo que disimulaba las rupturas esenciales tras una fidelidad proclamada.

La filiación de *¿Arde París?* con la obra matriz de 1945, en efecto, no podía justificarse mucho mediante consideraciones de orden cinematográfico. Además de que defendía una visión personalista de la historia muy alejada de la filosofía comunitaria de *La batalla del riel*, esta superproducción francoestadunidense de presupuesto extraordinario⁵⁶ descansaba en la exhibición de un reparto impuesto por la producción y el distribuidor. Así, la promoción de la película tenía que quedar garantizada por unos créditos en los que se habían reunido los nombres de Alain Delon (Chaban-Delmas), Bruno Crémer (Rol-Tanguy), Daniel Gélin (Bayet), Michel Piccoli (Pisani), Claude Rich (Leclerc), Jean-Paul Belmondo (Morandat), Kirk Douglas (Patton), Orson Welles (Nordling), etcétera.

Este aspecto “museo Grévin”,⁵⁷ revuelto con un toque hollywoodense, no fue del gusto de todos los críticos: “para nuestros nietos, ¡a París lo habrán liberado Delon, Belmondo y Gélin!”, suspiraba André Lafargue en las páginas del *Parisien libéré*, mientras su colega de *L'Express* apuntaba que a esta “batalla popular” le faltaban particularmente “soldados desconocidos”...⁵⁸

Olvidando sus declaraciones de 1945 y lo atinado de la actuación de los obreros ferroviarios anónimos, René Clément buscó torpemente justificar la elección de la producción: “un actor debe saber desempeñar su papel, y lo que se le pide es cierto talento. ¡Imagínense que a algunos personajes de la película los hubieran personificado desconocidos que no supieran actuar!”.⁵⁹

Este himno al profesionalismo, que instituía en el rango de valor el saber cómo hacer las cosas del hombre de oficio, debe quedar reubicado en el contexto de la competencia cinematográfica ejercida por los representantes de la Nueva Ola, quienes rechazaban, al mismo tiempo que las vías del *cursum honorum*, la va-

⁵⁶ La prensa de 1966 sostuvo la cifra de cuarenta millones de francos (es decir, cerca de quince a veinte veces más que el presupuesto de una película promedio de la época...); el presupuesto provisional depositado en la comisión de aprobación, sin embargo, no era “más que” de veintiocho millones de francos.

⁵⁷ Museo de cera en París (boulevard Montmartre), creado en 1882 por el periodista Arthur Meyer y el dibujante Alfred Grévin. (N. del T.)

⁵⁸ André Lafargue, *Le Parisien libéré*, 27 de octubre de 1966; *L'Express*, 24 de octubre de 1966.

⁵⁹ René Clément, *L'Humanité*, 24 de octubre de 1966.

lorización de cualquier competencia técnica de los cineastas. Estas declaraciones sucesivas, formuladas en los dos extremos de una carrera, permiten centrar mejor las apuestas de la innovación artística, planteándola como una respuesta circunstancial a una situación histórica y profesional dada.

La puesta en perspectiva de los componentes de la obra con las etapas de su fabricación y los discursos producidos por sus “utilizadores” permite pues reconsiderar las dos paradojas de *La batalla del riel*.

La retórica de la autenticidad apareció como la condición necesaria de una recuperación de la película por parte de los diferentes agentes –institucionales, políticos y profesionales– implicados en su elaboración. El uso de *La batalla del riel* descansaba, para unos, en su institución como prueba de verdad, y para otros, en la proclamación de una fidelidad a lo real reivindicado como primicias de un nuevo arte y utilizado como medio de hacer valer su credibilidad y su diferencia.

Paralelamente, la codificación heroica del combate de *Résistance-Fer* fue la resultante de un conjunto de prácticas de arbitraje ejercidas en las diferentes fases de producción de la película. El examen del armazón financiero y el desarrollo de los “arrepentimientos” del guión, en efecto, revelaron la estrecha coincidencia entre las etapas constitutivas del proyecto y la evolución formal y narrativa del relato. Aunque la hibridez estilística de la película puede atribuirse parcialmente a razones “técnicas” contingentes, retraduce todavía más la heterogeneidad y las modificaciones internas del equipo de producción. Debido a su inscripción en la tradición del cine soviético y a la elección de su modelo narrativo, el primer segmento de la película lleva la huella de un proyecto que inicialmente se concibió bajo el signo de un juramento de fidelidad al PCF, que volvía a invertir, en la batalla política de posguerra, las referencias de legitimación a la Resistencia. La evolución posterior de la obra hizo triunfar la lógica institucional del patrocinador principal, sin dejar de mantener, al precio de cierta esquizofrenia del relato, la coexistencia entre los diferentes modos de interpretación del pasado. Si bien la película de René Clément se adaptó finalmente a la ideología unanimista de la reconciliación nacional, esto fue menos por impregnación inconsciente que debido a las pretensiones de la SNCF, cuyas apuestas empresariales coincidían, por una parte, con las de la gesta oficial. *La batalla del riel* proponía, así, una retraducción –más que una reproducción– del contexto político de la Francia de la pos-

guerra, revelando las estrategias de instrumentalización del pasado adoptadas por los diferentes actores de la Liberación.

No hubo entonces contradicción entre las intenciones proclamadas y el mensaje transmitido, sino acoplamiento de los discursos que apuntaban a deducir, del realismo de los medios de rodaje, la verdad de lo legendario. La proximidad entre el acontecimiento y su representación autorizaba la ilusión “bazinista”⁶⁰ de una descamación de la historia, cuya piel quedaría convertida de manera instantánea en rollo de película.⁶¹

Esta articulación de lo real y de lo verdadero, confundidos en una misma autoridad de lo visible, no se reencuentra en *¿Arde París?*, en razón de la prueba del tiempo y del nuevo estatus de lo legendario. Aunque las dos películas de René Clément popularizan la misma imaginería unanimita de una población unida contra el invasor, ésta perdía, en la obra de 1966, las huellas de su fabricación. Cristalizada en la Liberación, reaclimatada en el curso de los años sesenta, procedía de dicha evaporación de la historia, en la que Roland Barthes veía uno de los rasgos constitutivos del mito: “Se llevó a cabo una prestidigitación, que le dio la vuelta a lo real, lo dejó vacío de historia y lo llenó de naturaleza”.⁶² Mientras que esta naturalización hacía que la administración de la prueba perdiera su necesidad, la presentación cinematográfica ya no se planteaba como registro de un algo real todavía visible, sino como reconstrucción de lo verdadero (el escenario y los actores del París liberado) a partir de lo falso (los actores filmados en la capital de 1965). “La irrealidad absoluta” debía ofrecerse como “presencia real”, a imagen y semejanza de la oficina de la Casa Blanca, reproducida de manera idéntica en la Lyndon B. Jonson Library, y de la que Umberto Eco nos dice que tiene “como ambición la de proporcionar un ‘signo’ que haga olvidar su naturaleza: el signo aspira a ser la cosa y a abolir la diferencia de la referencia, el mecanismo de la sustitución”.⁶³

⁶⁰ Adjetivo derivado del apellido del crítico de cine André Bazin, cofundador de *Les Cahiers du cinéma* y quien sentó las bases para una nueva forma de pensar y hacer la crítica cinematográfica (cf. A. Bazin, “Pour un critique cinématographique”, en *L'Écho des étudiants*, diciembre de 1943). (N. del T.)

⁶¹ André Bazin, “À propos de ‘Pourquoi nous combattons’”, *Esprit*, n° 123, 1 de junio de 1946, pp. 1022-1026.

⁶² Roland Barthes, *Mythologies*, París, Le Seuil, 1970, p. 230.

⁶³ Umberto Eco, *La guerre du faux*, París, Grasset, col.

En su crítica de *¿Arde París?*, sin embargo, Claude Mauriac opuso las escenas filmadas con grandes costos por el cineasta a las “conmovedoras y perentorias imágenes tomadas, en el momento mismo, por los primeros reporteros de París liberado”.⁶⁴ Al señalar la diferencia entre las tomas “de época” y las secuencias reconstruidas, Mauriac rechazaba la ficción de la reencarnación y, al mismo tiempo, instituía la primera generación de imágenes en copia original de lo verdadero y como repetición del acontecimiento.

En 1946, René Clément había ganado de manera magistral “la batalla de lo verdadero”; veinte años más tarde, *¿Arde París?* entablaba, más penosamente, “la guerra de lo falso”. ❧

⁶⁴ Claude Mauriac, *Le Figaro littéraire*, 3 de noviembre de 1966.