



Alan Riding

Y siguió la fiesta

La vida cultural en el París
ocupado por los nazis

Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores



ALAN RIDING

Y siguió la fiesta

La vida cultural en el París ocupado por los nazis

Traducción de
Carles Andreu



II Premio Internacional de Ensayo Josep Palau i Fabre

Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores

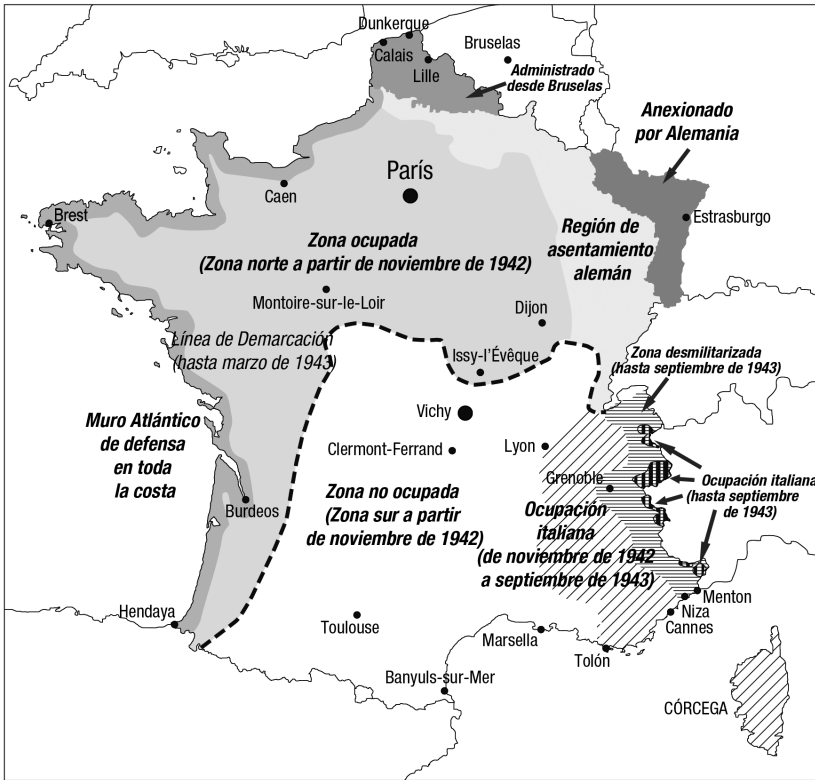




ÍNDICE

MAPA	10
PRÓLOGO	11
CAPÍTULO 1. Todos al escenario	15
CAPÍTULO 2. Se acabó lo que se daba	43
CAPÍTULO 3. ¿Bailamos?	67
CAPÍTULO 4. <i>L'Américain</i>	93
CAPÍTULO 5. La noche parisina	113
CAPÍTULO 6. La Resistencia como idea	133
CAPÍTULO 7. <i>Maréchal, nous voilà!</i>	143
CAPÍTULO 8. <i>Vivace ma non troppo</i>	171
CAPÍTULO 9. Un lienzo rasgado	195
CAPÍTULO 10. Distracción en la gran pantalla	223
CAPÍTULO 11. Reflejar el pasado	245
CAPÍTULO 12. Escribiendo para el enemigo	269
CAPÍTULO 13. Chez Florence	301
CAPÍTULO 14. «Del lado de la vida»	317
CAPÍTULO 15. Cambian las tornas	349
CAPÍTULO 16. Venganza y amnesia	369
CAPÍTULO 17. El precio de la supervivencia	395
AGRADECIMIENTOS	411
BIBLIOGRAFÍA Y NOTAS	413
ÍNDICE ONOMÁSTICO	449







PRÓLOGO

Desde que, durante las décadas de 1970 y 1980, trabajara como periodista cubriendo los severos regímenes militares de América Latina, he sentido curiosidad por el modo en que artistas y escritores responden a la política y a la sociedad. Las élites culturales latinoamericanas reaccionaron de formas muy diversas; unas veces optaron por pasar desapercibidas, otras dieron apoyo a la Resistencia armada y otras protestaron desde el extranjero, pero sólo en contadas ocasiones se vendieron a los dictadores. Cuando me trasladé a París en 1989, empecé a vislumbrar el asunto más claramente: me encontraba en la cuna de la «intelectualidad comprometida» y de los legendarios intelectuales de la *Rive Gauche*, la margen izquierda del Sena, siempre dispuestos a enfrentarse al *establishment* político. Sin embargo, pronto me di cuenta de que la cuestión que más me interesaba (cómo reaccionan artistas y escritores ante la opresión) correspondía en realidad a una época anterior, no al París actual, sino al París que vivió la ocupación nazi. ¿Cómo abordaron artistas e intelectuales el peor momento político de la ciudad en todo el siglo XX?, me preguntaba. ¿Acaso el talento y el estatus trajeron consigo una mayor responsabilidad moral? ¿Es posible que una cultura floreciera en ausencia de libertad política?

Naturalmente, todas esas cuestiones ya habían sido debatidas (y no sin pasión) inmediatamente después de la liberación de París. En aquel momento, el imperativo fue castigar a los artistas y escritores que habían prestado su apoyo al poder de ocupación o al régimen títere de Vichy, a los que se acusó de haber fallado tanto a su nación como a sus iguales. Sin embargo, entonces (como hoy) no resultaba nada sencillo emitir juicios tajantes. ¿Acaso trabajar durante la ocupación supone automáticamente un acto de colaboracionismo? ¿Se puede sancionar a un escritor que ha cometido el «crimen» de expresar una opinión? ¿Tienen los pintores, músicos y actores más dotados la obligación de



ejercer el liderazgo ético? La búsqueda de respuestas a todas esas preguntas supone el punto de partida de este libro.

Aún hoy, muchos franceses consideran que la ocupación sigue siendo un tema tabú. Mis amigos franceses me advirtieron que mis investigaciones iban a topar con las suspicacias, la vergüenza e incluso el silencio. Sin embargo, mi experiencia no les da la razón. Desde que, a principios de la década de 1970, Robert O. Paxton publicara su libro *Vichy France: Old Guard and New Order, 1940-1944* (*La Francia de Vichy, 1940-1944*), el mito de la Resistencia francesa se ha ido desmoronando. Se han escrito libros sobre todos los aspectos de la ocupación. Gracias a películas como *Le chagrin et la pitié* (*El dolor y la pena*), de Marcel Ophüls, y *Lacombe Lucien*, de Louis Malle, el público francés ha descubierto que el colaboracionismo y la autoconservación fueron instintos más fuertes que la Resistencia.

En mi caso, busqué a artistas, escritores y otras personas que hubieran vivido los «años oscuros». Y esas personas, a sus ochenta y tantos años o incluso más, accedieron a verme y respondieron a mis preguntas, creo que de forma abierta y sincera. Su testimonio fue crucial para demostrar que la vida durante la ocupación no fue una fotografía en la que un solo momento representara todos los demás, sino un drama en evolución constante, un bullicioso escenario en el que coexistieron necesariamente lealtad y traición, comida y hambre, amor y muerte, y en el que incluso la línea que separaba el bien del mal, la *résistance* de los *collaborateurs*, parecía desplazarse según los acontecimientos. Esa verdad era también aplicable al mundo de la cultura, cuyos principales exponentes actuaron del mismo modo que lo hizo el resto de la población, sólo que en su caso había mucho más en juego: su vocación artística los convertía en modelos de conducta y, como tales, se veían sujetos a unos estándares de corrección más elevados.

Los actores principales de aquella época nos han dejado ya, pero el decorado sigue ahí, prácticamente intacto. Las calles y los edificios de París conservan aún el recuerdo de quienes hace siete décadas ocupaban el escenario. A menudo, durante la preparación de este libro, he tenido la sensación de que el pasado me acompañaba. Un breve trayecto en autobús separa la mesa de trabajo donde escribí estas páginas de los lugares que describo en ellas. Resulta muy fácil y, al mismo tiempo, muy difícil imaginar al Ejército alemán marchando por los Campos Elíseos, la esvástica ondeando en la plaza de la Concordia, el Louvre desolado y desprovisto de sus cuadros, los uniformes alemanes llenan-

do los palcos de la Ópera de París. El Hôtel Lutetia, en la *Rive Gauche*, muestra aún una cicatriz doble: entre 1940 y 1944 fue la sede de la Abwehr: (la Agencia de Inteligencia Militar) en París; luego, en 1945, se convirtió en el punto de acogida para los prisioneros de guerra y deportados que regresaban al país. En unos pocos casos, el decorado ha cambiado. Enfrente del Lutetia, la vieja prisión de Cherche-Midi, tan convenientemente ubicada para los nazis como temida por sus enemigos, fue demolida y reemplazada por un edificio de acero y cristal anónimo y sin historia.

Alrededor de mi oficina, ubicada en el 6.º distrito, los recuerdos son aún más vívidos. La temprana célula de la Resistencia conocida como red del Musée de l'Homme celebraba sus reuniones en el número 30 de mi propia calle, la rue Monsieur-le-Prince. Una manzana más allá, en la plaza de la Sorbona, hubo en su día una librería germánica que abastecía a los miembros de la Wehrmacht, el Ejército alemán. En esa misma plaza vivía también Jean Galtier-Boissière, un autor satírico que escribió un agudo y graciosísimo diario de la ocupación. Más al norte, en la rue du Sommerard, una placa en el exterior de un colegio recuerda a los estudiantes «deportados entre 1942 y 1944 por haber nacido judíos, víctimas inocentes de la barbarie nazi con la complicidad activa del Gobierno de Vichy». Al otro lado de la plaza se encuentra el boulevard Saint-Michel, cuyos edificios aún muestran cicatrices de los intensos enfrentamientos que tuvieron lugar durante la insurrección de la ciudad. Cerca de allí está el Senado francés, el que fuera el cuartel general de la Luftwaffe (la Fuerza Aérea alemana) y, detrás de éste, el Jardín de Luxemburgo, el último lugar de la ciudad donde se libró una batalla con tanques. No pocas paredes de la ciudad lucen placas en homenaje a los jóvenes combatientes fallecidos en acto de servicio. Y cada año, el 25 de agosto, aniversario de la liberación, se recuerda a los caídos con ramos de flores. A menudo me detengo a leer los nombres desconocidos de esas placas y a veces me pregunto si los artistas e intelectuales franceses de renombre sirvieron a su país con la misma lealtad. Pero al mismo tiempo intento no olvidar las palabras de Anthony Eden, el secretario de Asuntos Exteriores británico durante la guerra: «Quien no ha pasado por los horrores de una ocupación por parte de un ejército extranjero no tiene derecho a pronunciarse sobre lo que hace un país que sí ha pasado por ello».



Capítulo 1

TODOS AL ESCENARIO

El 14 de junio de 1940, la Wehrmacht entró en París sin hallar resistencia. En cuestión de semanas, los últimos rastros de la democracia francesa habían quedado enterrados y el Tercer Reich se preparaba para una ocupación indefinida de Francia. ¿De quién había sido la culpa? Con el país de rodillas, muchos franceses creyeron encontrarse ante una derrota anunciada, una debacle que había empezado a fraguarse desde que Francia emergiera de la Primera Guerra Mundial victoriosa sobre el papel, pero con el alma hecha pedazos. En las sangrientas y fangosas trincheras del frente oeste habían perdido la vida 1,4 millones de franceses, un 3,5 por ciento de la población y casi un diez por ciento de los hombres en edad de trabajar. Además, un millón de franceses quedaron lisiados, los omnipresentes mutilados de guerra que hacían imposible olvidar el pasado. Ya antes de la guerra, Francia se encontraba en alerta por su baja tasa de natalidad y esa masacre de hombres y futuros padres significó que hasta 1931 el país no alcanzó de nuevo los 41,4 millones de habitantes, la población que había tenido en 1911, y, aun entonces, ese crecimiento se debió en gran medida a la inmigración.

Al mismo tiempo, el país experimentó un progresivo abandono por parte de su clase política. La Tercera República, instaurada en 1870 tras la derrota de Francia en la guerra franco-prusiana, estuvo marcada por la inestabilidad y terminó consumida por las continuas disputas políticas. Aunque en la década de 1920 la economía pasaba por un momento relativamente bueno, la reconstrucción post-bélica se rezagaba cada vez más. Posteriormente, en la década de 1930, y ante la doble amenaza de la Gran Depresión y de la proliferación de las ideologías extremistas por toda Europa, los gobernantes franceses optaron por negar ambos peligros. En un país que se jactaba de la originalidad de sus ideas políticas a lo largo de la historia, una sucesión de gobiernos disfuncionales erosionaron la confianza pública en la democracia



y fomentaron la atracción por las alternativas nazi, fascista y comunista. Por si eso fuera poco, la Primera Guerra Mundial había generado un país de pacifistas y Francia prefirió ignorar las evidencias que indicaban que el país se encaminaba sin lugar a dudas hacia otro enfrentamiento bélico con Alemania. Cuando la guerra resultó ya inevitable, los franceses optaron por confiar en la propaganda oficial, que alardeaba de poseer un ejército invencible. Este garrafal autoengaño no hizo más que agravar la sorpresa posterior. En la primavera de 1940 Hitler marchó sobre la Europa Occidental sin hallar apenas resistencia y las defensas francesas se desmoronaron en cuestión de semanas. La situación era mucho más crítica que en 1870 y en 1914.

Sin embargo, incluso en los años de pesimismo creciente del período de entreguerras, mientras toda Europa asistía a la extinción de las libertades artísticas e intelectuales, París continuó brillando como un faro en la noche de la cultura. La mayoría de parisinos eran pobres, pero hacía ya tiempo que se habían visto desahuciados del elegante centro de la ciudad por la drástica reorganización urbanística impulsada medio siglo antes por el barón Haussmann. Ese «nuevo» París era ahora el ámbito principal del divertimento elitista y llevaba a la pequeña realeza, la aristocracia y los millonarios a comprar obras de arte, a salir a pasear con sus caballos por el Bois de Boulogne, a acudir a la Ópera de París para escuchar a Richard Strauss dirigir *El caballero de la rosa* y a lucir los últimos diseños de Chanel y de Schiaparelli en sus fiestas.

Pintores, escritores, músicos y bailarines de toda Europa y América fueron llegando a París, en algunos casos atraídos por la libertad sexual, en otros huyendo de dictaduras, y en la mayoría anhelando encontrar inspiración y reconocimiento. La ciudad, en la que cabía todo, desde la solemnidad literaria de la Académie Française hasta las vanguardias del surrealismo y los excesos del Moulin Rouge, ofrecía tanto ilustración como entretenimiento. Por sus páginas y escenarios pasaron tanto intelectuales, artistas y actores como elocuentes cortesanos. Admirados por sus ideas, por su imaginación o simplemente por su estilo de vida bohemio, éstos disfrutaban de las ventajas propias de una casta privilegiada. «Yo creo que el prestigio del escritor era algo peculiarmente francés», escribió más tarde el astuto ensayista Jean Guéhenno. «El público no trata al escritor con tanta reverencia en ningún otro país del mundo. Es posible que todas las familias burguesas temieran que alguno de sus hijos pudiera convertirse en un artista



y, sin embargo, la burguesía francesa, como grupo, concedió unánimemente al artista y al escritor una preeminencia casi sagrada.»¹ Dicho de otro modo, la cultura se había vuelto inseparable de la imagen que Francia tenía de sí misma. Y el resto de Europa reconocía esa realidad. Pero ahora que la esvástica oscilaba en el cielo de París, ¿cómo iba a responder la cultura francesa, sus artistas, escritores e intelectuales, lo mismo que sus grandes instituciones? Una vez más, hay que buscar la respuesta en la confusión de los años de entreguerras.

El liderazgo cultural francés no se manifestaba tan claramente en ninguna otra disciplina como en las artes visuales. Entre la guerra franco-prusiana y la Primera Guerra Mundial, los movimientos artísticos nacidos en Francia (el impresionismo, el post-impresionismo, los Nabis, el fauvismo y el cubismo) se sucedieron en lo que parecía una revolución permanente. Los años de guerra entre 1914 y 1918 apenas alteraron ese hecho. Mientras artistas alemanes como Otto Dix, George Grosz y Max Beckmann abordaban la pesadilla de la guerra de trincheras, los artistas franceses casi no prestaron atención a una guerra que estaba teniendo lugar a apenas doscientos kilómetros al norte de París. Cuando ésta terminó, algunos gigantes del siglo XIX, como Renoir, Monet y Rodin, seguían vivos, mientras que la influencia de Pablo Picasso, Marcel Duchamp y Henri Matisse continuaba creciendo. Muchos artistas que habían forjado su reputación durante los años anteriores a la guerra, hombres como Georges Braque, André Derain, Maurice de Vlaminck, Kees van Dongen, Pierre Bonnard y Aristide Maillol, siguieron fieles a su estilo. El caso de Fernand Léger, en cambio, constituyó una rara excepción. Después de dos años en el frente, su arte se transformó y sus esbozos de artillería y aviones empezaron a presagiar sus pinturas «mecánicas» tubulares de la década de 1920. Bonnard logró evitar las trincheras y sirvió brevemente como artista de guerra, período durante el cual pintó tan sólo una escena de desolación, *Un village en ruines près du Ham*. Sin embargo, pronto regresó a sus temas predilectos: los desnudos y las escenas de interior.

Para los artistas europeos, París era el lugar idóneo para conocer a grandes artistas y aspirar a convertirse en uno de ellos. El hecho de que la ciudad se hubiera convertido en un importante mercado de arte contribuyó mucho a ello. Desde finales de la década de 1890, el legendario galerista Ambroise Vollard llevó los nombres de Cézanne, Gauguin y Van Gogh por todo el mundo y en 1901 organizó la primera exposición de Picasso en París. En el período de entreguerras, otros marchan-



tes de arte como Daniel-Henry Kahnweiler y los hermanos Rosenberg, Leónce y Paul, se encargaron de surtir a los coleccionistas europeos y americanos del arte nuevo que se generaba en París. Para los artistas extranjeros, la energía de la ciudad, que se manifestaba en los bulliciosos estudios y cafés de la *Rive Gauche*, resultaba tan atractiva como cualquier movimiento específico. Es cierto que Salvador Dalí, Max Ernst, Man Ray y Joan Miró se sumaron al surrealismo, pero otros extranjeros eligieron su propio camino, entre ellos Constantin Brancusi, Chaïm Soutine, Piet Mondrian, Amedeo Modigliani y Alberto Giacometti. La lista de artistas franceses de renombre que se instalaron en París en aquella época es aún más larga. Y a todos esos podríamos añadir aún los de los arquitectos y diseñadores que convirtieron el art déco en el estilo que definiría la década de 1930. Probablemente, desde el Renacimiento italiano ninguna ciudad había contado con tal concentración de esplendor artístico.

En las artes escénicas el cambio llegó del exterior, con los Ballets Russes de Sergei Diaghilev, que supusieron una revolución en el mundo de la danza y cuya influencia en el *ballet* se prolongó durante la mayor parte del siglo xx. En 1912, el bailarín estrella de la compañía, Vaslav Nijinsky, escandalizó París con su interpretación erótica del *Prélude à l'après-midi d'un faune* (*Preludio a la siesta de un fauno*), de Claude Debussy. El año siguiente, el bailarín sufrió en carnes propias un motín en el Théâtre des Champs-Élysées durante el estreno de *Le sacre du printemps* (*La consagración de la primavera*), de Igor Stravinsky, cuando algunos espectadores se rebelaron contra las coreografías poco ortodoxas de Nijinsky y el ritmo inquietantemente primitivo de la música.

El papel de Diaghilev como promotor y organizador de talento fue aún más importante. Entre los coreógrafos, reclutó a Michel Fokine, que era ya una figura de la danza en Rusia, y lanzó a la fama a Léonide Massine, Bronislava Nijinska (la hermana del bailarín) y George Balanchine. Entre los bailarines, y junto al inimitable Nijinsky, convirtió a la inglesa Alicia Markova y a los rusos Tamara Karsavina y Serge Lifar en estrellas internacionales. Más tarde, Lifar dirigió también el *ballet* de la Ópera de París. Diaghilev, defensor fervoroso del «arte total» (lo que Wagner denominó *Gesamtkunstwerk*), unió diversas formas artísticas como nadie lo había hecho antes. Invitó a Derain, Rouault y Picasso, y también a los artistas rusos Léon Bakst y Alexandre Benois, a diseñar sus decorados. Y aunque su compositor preferido

era Stravinsky, que también escribió *L'oiseau de feu* (*El pájaro de fuego*), *Petrouchka*, *Les noces* (*La boda*) y *Apollo* para su compañía, Diaghilev encargó *ballets* a Sergei Prokofiev, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Francis Poulenc y Strauss. Un ejemplo memorable de ese «arte total» podría ser *Parade*, un *ballet* concebido por el poeta y artista Jean Cocteau con música de Erik Satie, coreografía de Massine, escenografía del propio Cocteau, decorados, telón y vestuario de Picasso, y un programa escrito por Guillaume Apollinaire. La obra, estrenada en el Théâtre du Châtelet de París el 18 de mayo de 1917, también provocó un gran revuelo.

Diaghilev nunca regresó a Rusia. En el momento de su muerte, en 1929, otros artistas y escritores rusos (entre ellos los pintores Marc Chagall y Natalia Goncharova) habían llegado a París huyendo de la revolución bolchevique. Tras la toma del poder por parte de Hitler, en 1933, otra oleada de artistas e intelectuales, muchos de ellos judíos, llegaron a París buscando refugio; entre estos se encontraban el pintor abstracto Vassily Kandinsky, el compositor Arnold Schönberg y los escritores Joseph Roth, Hannah Arendt y Walter Benjamin.

Otros extranjeros encontraron otro tipo de libertad en París. Cuando la novelista Edith Wharton se instaló en Francia poco después de la Primera Guerra Mundial, la escritora experimental Gertrude Stein alojaba ya a artistas como Picasso y Matisse en su apartamento de la *Rive Gauche*, en el 27 de la rue de Fleurus, donde vivía con su compañera lesbiana, Alice B. Toklas. En la década de 1920 y 1930, Stein se convirtió en una especie de excéntrica mecenas de la «generación perdida» de escritores norteamericanos, particularmente de Ernest Hemingway, Thornton Wilder, John Dos Passos, Ezra Pound y F. Scott Fitzgerald. Henry Miller se movía en otro círculo (más pobre), pero también él gozó de una libertad que, como escribió más tarde, «nunca había conocido en Estados Unidos». ² Y no resulta extraño, pues tres de las novelas que escribió durante la década de 1930, *Tropic of Cancer* (*Trópico de Cáncer*), *Black Spring* (*Primavera Negra*) y *Tropic of Capricorn* (*Trópico de Capricornio*), fueron prohibidas por obscenas en Estados Unidos. Uno de los puntos de reunión de los escritores americanos y franceses era Shakespeare & Company, la librería de la *Rive Gauche* fundada por Sylvia Beach en el 12 de la rue de l'Odéon, frente a La Maison des Amis des Livres, que dirigía su amiga y amante Adrienne Monnier. Beach también acudió al rescate de James Joyce, que se había trasladado a París en 1920; en un momento en el que los

editores americanos y británicos lo rehuían, temerosos de las acusaciones de obscenidad, ella publicó su monumental *Ulysses (Ulises)* en 1922. A finales de la década de 1930, Samuel Beckett siguió los pasos de Joyce y se marchó a París para huir del sofocante ambiente de la Irlanda ultracatólica. Su relación pasó por momentos de tensión cuando la hija de Joyce, Lucia, que sufría esquizofrenia, se enamoró de Beckett y éste no la correspondió.

Josephine Baker, la bailarina y cantante afroamericana, fue otra de las figuras que florecieron en el crisol artístico del París de entreguerras. Huyendo de las discriminaciones raciales de los Estados Unidos, llegó a París en 1925 para interpretar *La Revue nègre* en el Théâtre des Champs-Élysées con una compañía de bailarines afroamericanos. Casi de inmediato la contrataron en Les Folies Bergère, donde se convirtió en una estrella que encandiló a los franceses con sus espectáculos de cabaré cómico-eróticos, que incluían su canción de amor dedicada a París, «J'ai deux amours, mon pays et Paris» («Tengo dos amores, mi país y París»), y su popular «Danse sauvage» («Baile salvaje»), que interpretaba con el pecho desnudo y ataviada tan sólo con una falda hecha con plátanos artificiales. Pronto empezó a explotar también su imagen exótica en películas francesas como *Zou-Zou* y *Princesse Tam Tam*, donde interpretaba a una pastora tunecina que se convertía en una princesa parisina al estilo de Pígalión. En 1934 incluso interpretó el tema principal de la opereta de Offenbach *La Créole (La criolla)*. A todo ello contribuyó el hecho de que, en un momento en que los franceses se volvían cada vez más xenófobos, la cultura afroamericana triunfaba en París. Los músicos franceses y, en particular, el brillante guitarrista gitano Django Reinhardt y su Hot Club de France, adoptaron con entusiasmo el *jazz* y el *swing*, introducidos por los afroamericanos. Por su parte, La Baker, tal como se la conocía, no era la única diva de cabaré. Los *music halls* y los cabarés constituían la forma de entretenimiento más popular de París y cuando en 1935 Édith Piaf se unió a Josephine en los escenarios, hacía ya tiempo que Léo Marjane y, sobre todo, Mistinguett (La Miss) eran las reinas de la noche. Las especulaciones de la prensa sobre una supuesta rivalidad entre La Miss y La Baker no hicieron más que atraer a las masas. Cantantes melódicos como Maurice Chevalier y Tino Rossi, y directores de orquesta como Ray Ventura gozaban también de gran admiración.

La industria cinematográfica francesa, en cambio, estaba en crisis. Aunque el nuevo cine sonoro gozaba de gran popularidad en la década

de 1930, la industria francesa se sentía amenazada; tras invertir en diversas películas de Hollywood en 1928, algunos miembros de dicha industria estaban molestos ante el creciente poder de los productores judíos, que habían inmigrado a París desde la Europa central. Ante las dificultades para recaudar dinero en Francia, muchos directores y productores franceses buscaron apoyo en Alemania. Sucedió primero con Tobis, una productora que fundó un estudio en París en 1930, y luego con Universum Film AG, o UFA, una productora berlinesa controlada por los nazis. Como consecuencia, decenas de películas francesas se rodaron en Berlín para, posteriormente, rodarse de nuevo con el mismo argumento pero con actores alemanes. No sólo eso, sino que la UFA, Tobis y otras empresas alemanas empezaron a distribuir sus películas en Francia, hasta el punto de que el servicio secreto francés advirtió que los nazis estaban utilizando el cine como arma contra Francia. Pero los alemanes envidiaban también el abundante talento del cine francés, tanto delante como detrás de las cámaras. Desde mediados de la década de 1930, con el surgimiento de un género descarnado conocido como realismo poético, dos directores empezaron a despuntar: Jean Renoir con *La grande illusion* (*La gran ilusión*), *La bête humaine* (*La bestia humana*) y *La règle du jeu* (*La regla del juego*), y Marcel Carné con *Le quai des brumes* (*El puente de las brumas*), *Hôtel du Nord* (*Hotel del norte*) y *Le jour se lève* (*Amanece*). Pero Francia también producía estrellas de relumbrón. Junto a actores de carácter como Fernandel, Michel Simon y Pierre Fresnay, y a la fuerza de Jean Gabin, se sacó de la manga actrices glamurosas como Arletty, Edwige Feuillère, Viviane Romance y Danielle Darrieux.

En el ámbito teatral, París tenía dramaturgos para todos los gustos. El teatro nacional francés, la Comédie Française, representaba regularmente a los clásicos, como Corneille, Racine, Molière y Shakespeare, pero también presentaba las obras de dramaturgos vivos. Los creadores más populares, sin embargo, eran Sacha Guitry, Marcel Pagnol y Henri Bernstein, que escribían tragedias sentimentales, comedias costumbristas e historias de la vida rural para el *théâtre de boulevard*. Entre los dramaturgos de mayor peso destacaba sobre todo Jean Giraudoux; veterano de la Primera Guerra Mundial, antiguo diplomático y novelista, tenía cuarenta y seis años cuando en 1928 se representó su primera obra, *Siegfried*. Le siguieron otros títulos, aunque la visión más aguda de su época la dio 1935 con su *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (*La guerra de Troya no tendrá lugar*), una divertida obra en la

que sugería astutamente que Francia, como Troya, estaba ciega a lo que se avecinaba. Al veterano autor teatral Paul Claudel debió de pasarle por alto la ironía de Giraudoux, pues tildó la obra de «repugnante apología de la cobardía y de la paz a cualquier precio».³ Sin embargo, nadie provocó un escándalo mayor que el talentoso Cocteau con su obra *Les parents terribles* (*Los padres terribles*), de 1938, que fue cancelada tras una semana de protestas. Examinando todas esas obras con un afilado instinto para el texto lo mismo que para el montaje estaba Colette, que combinaba su faceta de novelista prolífica con la de crítica teatral para *Le Journal*.

Anteriormente, dos veteranos directores habían ejercido ya su influencia a la hora de definir el teatro francés moderno. André Antoine desafió las convenciones cuando, en 1887, creó el Théâtre Libre, que pretendía liberarse de las ataduras de las reglas tradicionales. Con un elenco permanente de autores, Antoine presentaba obras prohibidas y foráneas. Como director artístico, ponía el énfasis en el realismo y el naturalismo, y rechazaba el modelo interpretativo estilizado de la Comédie Française. En 1916, Antoine abandonó la dirección para dedicarse a la crítica teatral y cinematográfica, pero su opinión siguió gozando de gran influencia hasta su muerte en 1943. Hasta la fecha, el Théâtre Libre constituye un punto de referencia para el teatro francés. El Théâtre Antoine, en el boulevard de Strasbourg de París, lleva su nombre. Su sucesor fue Jacques Copeau. Si Antoine empezó su carrera siendo actor, Copeau partió de un enfoque más teórico y reaccionó contra la deriva comercial del *théâtre de boulevard*, poniendo el acento en la supremacía del texto. Desde 1913 y durante toda la etapa de entreguerras, Copeau aplicó sus ideas como director y maestro, y formó a una generación entera de actores y directores, entre los que destacaron Louis Jouvet y Charles Dullin, que dominaron la escena teatral francesa de después de la guerra. En el momento de la caída de París, Copeau dirigía la Comédie Française.

El mundo de las letras también se encontraba en ebullición y mantenía viva la tradición de los escritores que adoptaban una postura política. La Académie Française, con todo su engrimiento, era el foro menos interesante de la ciudad. Velaba por el prestigio de sus cuarenta *immortels*, pero la elección de nuevos miembros basada más en la influencia política de los mismos que en su talento literario la convertía en una organización eminentemente conservadora. La *Nouvelle Revue Française*, en cambio, era mucho más dinámica. Fundada en 1909,

esta revista mensual publicaba a escritores tanto noveles como reconocidos y marcaba la pauta del debate intelectual. Ejercía algo así como el papel de árbitro André Gide, dramaturgo, novelista, ensayista y diarista a quien nadie en Francia disputaba la predominancia intelectual, ni siquiera después de la tormenta que se desató cuando proclamó su homosexualidad por escrito en su *Corydon*, de 1924. El poeta Paul Valéry y el escritor católico François Mauriac también eran venerados, mientras que había otros novelistas con un largo número de seguidores, como Antoine de Saint-Exupéry, Paul Morand, André Maurois y Colette, cuyas indiscretas memorias de sus primeros matrimonios, *Mes apprentissages* (*Mis aprendizajes*), se vendieron particularmente bien en 1936.

Entre los autores jóvenes, André Malraux ganó el Premio Goncourt por *La condition humaine* (*La condición humana*) en 1933 y Roger Verel por *Capitaine Conan* (*Capitán Conan*) en 1934. La primera incursión de Jean-Paul Sartre en la ficción, su novela existencialista *La nausée* (*La náusea*), apareció en 1938; le siguió *Le mur* (*El muro*), una colección de cinco cuentos y una novela corta. En esa época, las obras de los principales escritores franceses se vendían bien en toda Europa y gracias a ello llegó también el reconocimiento internacional: el Premio Nobel de Literatura recayó en el político y hombre de letras Anatole France en 1921, en el filósofo Henri Bergson en 1927 y en el novelista Roger Martin du Gard en 1937.

Sin embargo, ese período sería recordado fundamentalmente por tres obras de una remarcable originalidad. A principios de 1923, Raymond Radiguet publicó su novela sobre la Primera Guerra Mundial *Le diable au corps* (*El diablo en el cuerpo*), que narra una aventura amorosa entre un adolescente y una mujer cuyo marido está luchando en las trincheras. Radiguet, que no había terminado la enseñanza secundaria, recibió la aclamación de la *Rive Gauche*, y en particular de Cocteau, pero murió de fiebre tifoidea en diciembre de 1923, poco después de cumplir los veinte años. Mientras tanto, en 1927 (cinco años después de la muerte del autor) se publicó finalmente completa la obra maestra *fin de siècle* de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*). Para muchos críticos, tanto franceses como extranjeros, se trata de la mejor obra literaria francesa del siglo xx. En aquella época, sin embargo, tuvo aún más éxito *Voyage au bout de la nuit* (*Viaje al fin de la noche*), del irascible doctor Louis-Ferdinand Destouches, más conocido como Céline. Publicada en 1932, esta novela furiosa y misantrópica desafió las convenciones de la

narrativa francesa, más o menos como el *Ulysses* de Joyce había desafiado las de la literatura inglesa diez años antes, poniendo a prueba la comprensión de los lectores con elipsis, usos vernáculos, argot de la calle y vulgaridades en lo que fue una verdadera revuelta contra el estilo literario francés y la sociedad burguesa. La novela fue finalista del Goncourt, pero perdió, lo que provocó las iras de Céline, que no se aplacaron con la concesión del Premio Renaudot.

Si bien el *Voyage* era un *tour de force* literario, también era una obra semiautobiográfica y, en ese sentido, un espejo de aquel período. Como muchos hombres de su época, Céline arrastraba las cicatrices que le había dejado la Primera Guerra Mundial, aunque él tan sólo había pasado unos meses en las trincheras antes de que lo desmovilizaran tras resultar herido. Después de la guerra viajó a muchos países, se hizo médico y, a mediados de la década de 1920, trabajó para la Liga de las Naciones antes de abrir una consulta privada en el barrio pobre de Montmartre. Céline había escrito tan sólo dos obras de teatro inéditas, de modo que en el momento de la publicación del *Voyage* era un perfecto desconocido entre los círculos literarios. En la novela, el alter ego de Céline, Berdamu, se recupera de las heridas de guerra antes de emprender sus viajes, primero a África y luego a Estados Unidos, donde trabaja en una fábrica de la Ford antes de regresar finalmente a París, para hacerse médico. Todo lo que ve, desde el colonialismo y el capitalismo industrial hasta la miseria urbana, le repugna.

Pero Céline no estaba solo en esta visión dispéptica de la humanidad. El desastroso legado político y psicológico de la Primera Guerra Mundial se hizo patente también en otros artistas y escritores, muchos de ellos veteranos de guerra, cuya respuesta inicial ante la amenaza de una nueva guerra fue declararse abiertamente pacifistas. Así, por ejemplo, si la novela de Céline era un alegato contra la guerra, lo mismo puede decirse del *Capitaine Conan* de Vercel, que ahondaba en el daño psicológico causado por la última gran guerra. En 1937, el escritor Jean Giono anunció incluso que, en caso de un nuevo conflicto franco-germano, él prefería vivir como alemán antes que morir como francés.

Pero si en algunas ocasiones resultaba difícil distinguir el pacifismo del derrotismo, también hubo artistas y escritores que se dejaron llevar por los vientos políticos que soplaban procedentes de Moscú y Berlín. A finales de la década de 1930, muchos escritores e intelectuales, y también algunos artistas y músicos, se sintieron empujados a tomar partido y posicionarse. El camino por el que algunos de ellos llegaron

hasta allí se había iniciado dos décadas antes con el convencimiento de que, tras la guerra que debía poner punto final a todas las guerras, el arte podría crear algo distinto.

La primera propuesta fue la del dadaísmo, un movimiento semianárquico y antibélico fundado en la Suiza neutral por el poeta rumano Tristan Tzara, que por aquel entonces contaba tan sólo veinte años. Fundado en 1916 y presentado en el Cabaret Voltaire de Zurich, en un espectáculo que se definía como «anti-arte», el dadaísmo pretendía movilizar la pintura, el diseño, el teatro y la poesía para que se convirtieran en armas contra la «guerra capitalista». La idea se expandió rápidamente y llegó hasta Berlín, Ámsterdam y Nueva York, donde en 1917 Duchamp presentó un urinario colocado boca abajo como obra de arte (o habría que decir «anti-arte») titulada *Fuente* y, en el proceso, inventó el arte conceptual. El dadaísmo también despertó interés en París, donde André Breton, un joven poeta con grandes ideas, fundó un periódico dadaísta que bautizó con el nombre de *Littérature*. En 1919, Tzara se trasladó a París y continuó escribiendo manifiestos y organizando espectáculos de «anti-arte». Pero Breton no tenía talento para ser acólito de nadie y en 1923, cuando tenía veintisiete años, rompió con Tzara y, con la publicación del *Manifiesto surrealista* el año siguiente, fundó un nuevo movimiento que iba a liderar, en Francia y en el exilio, durante las siguientes cuatro décadas.

Con el tiempo, el surrealismo sería conocido fundamentalmente por sus pinturas, por las imágenes oníricas o fantasmagóricas creadas por Dalí, Ernst, Miró, René Magritte, André Masson e Yves Tanguy. Pero Breton concibió el movimiento como una forma de vida total que exigía conectar con el mundo interior (lo que el denominaba «automatismo psíquico puro») para, al mismo tiempo, transformar el mundo exterior. Breton, que había estudiado medicina y neurología, utilizó algunas de las técnicas psicoanalíticas de Freud para tratar a víctimas de la fatiga de combate (*shell-shock*) de la Primera Guerra Mundial. Entre los surrealistas, fomentó la exploración del inconsciente mediante la interpretación de los sueños y la «escritura automática», donde el inconsciente guía la mano en una forma de asociación libre de ideas. Las obras del propio Breton incluyen una novela experimental, *Nadja*, que gira alrededor la locura, otro de sus temas predilectos. Algunos de los grandes poetas de la época (Louis Aragon, Paul Éluard, Robert Desnos y Benjamin Péret) se sintieron atraídos hacia el movimiento y vieron en el surrealismo una liberación del orden francés clásico. Satie,

el compositor de vanguardia que fallecería en 1925, pronto pasó a formar parte de ese círculo y demostró que todas las formas de arte (todas las formas de vida, de hecho) podían ser surrealistas.

El director español Luis Buñuel y Dalí ilustraron ese hecho en dos películas singulares y provocativas, *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*) y *L'âge d'or* (*La edad de oro*). En el caso de *L'âge d'or*, que fue prohibida en París por el jefe de la policía después de desencadenar violentas protestas en algunas salas de cine, la película estuvo financiada por Charles y Marie-Laure de Noailles, aristócratas y mecenas artísticos que se deleitaban escandalizando a la *bourgeoisie*. El matrimonio también financió *La sang d'un poète* (*La sangre de un poeta*), de Cocteau, una película surrealista que Cocteau negó que fuera surrealista. De hecho hubo otros artistas, entre ellos la pintora mexicana Frida Kahlo y Magritte, que, aunque usaban el lenguaje del surrealismo, rechazaron el liderazgo autoritario de Breton y se negaron a adherirse a su movimiento.

El propio Breton estaba más interesado en la poesía que en la política, pero también definió el surrealismo como un movimiento revolucionario en un sentido amplio. Con la esperanza de extenderse más allá de su reducido círculo de la *Rive Gauche*, en 1926 llamó a sus seguidores a afiliarse al Partido Comunista francés. Sin embargo, si el movimiento perseguía liberar a la sociedad, el momento elegido para dicho llamamiento no pudo ser menos oportuno. Tras la muerte de Lenin en 1924, Stalin instauró un régimen unipersonal que empezó por aplastar la libertad artística en nombre del realismo socialista y que pronto aterrorizó a millones de personas. En el extranjero, poco a poco los agentes de Stalin fueron obligando a los partidos comunistas a acatar las órdenes de Moscú al pie de la letra, y eso incluía abrazar el modelo cultural soviético como ejemplo para todos. En 1933, Breton, que ya había tenido suficiente, empezó a criticar las posiciones del partido, que lo expulsó, junto con Éluard, por hereje. Aragon decidió no seguirlos y entonces fue Breton quien lo expulsó del movimiento surrealista. En el marco cada vez más dramático de la política francesa ésta fue una disputa ciertamente secundaria, pero que presagió hasta qué punto la cultura (y, en particular, el mundo de las letras) iba a verse pronto arrastrada por la vorágine ideológica.

Lo que importaba a la mayoría de las personas que vivían en Francia era quién gobernaba el país o, mejor dicho, saber si Francia era realmente gobernable, algo sobre lo que existían serias dudas, particu-

larmente durante la Tercera República. Su constitución, concebida como una reacción contra el centralismo imperialista de Napoleón III, propiciaba una presidencia débil y fomentaba gobiernos de coalición que se enzarzaban en disputas constantes. El poder residía en la Cámara de Diputados, que era la encargada de elegir al primer ministro y que, a ojos de muchos ciudadanos franceses, existía tan sólo para hacer componendas. Al frente de la izquierda no comunista estaba un encantador intelectual judío y antiguo crítico teatral, Léon Blum. Flotando más o menos en el centro del espectro político estaban los Radicales, que solían unirse a coaliciones lideradas por los conservadores, pero que estaban divididos entre los líderes de la vieja guardia como Camille Chautemps y Édouard Herriot, y un grupo más joven dirigido por Édouard Daladier; entre los tres, ostentaron el cargo de primer ministro ni más ni menos que en diez ocasiones distintas. A la derecha, Raymond Poincaré y André Tardieu también estaban acostumbrados a las componendas: cada uno de ellos fue primer ministro en tres ocasiones, lo mismo que Laval, que empezó su carrera como socialista y terminó como primer ministro del Gobierno colaboracionista durante la ocupación alemana.* Paul Reynaud, por su parte, aportó una de las pocas voces razonables al debate político y fue el único que abogó por el rearme, aunque no accedió al Gobierno hasta marzo de 1940, cuando ya era demasiado tarde para cambiar la situación.

Éstos eran los hombres que dirigían Francia mientras ésta se encaminaba hacia el desastre. «¿Por qué los hombres que gobiernan Francia tienen setenta y cinco años?», se preguntaba el semanario satírico *Le Canard Enchaîné*; desde sus propias páginas ofrecía la respuesta: «Porque los de ochenta están muertos».⁴ Mientras la Unión Soviética generaba un Stalin, Italia un Mussolini y Alemania un Hitler, Francia tuvo ni más ni menos que treinta y cuatro Gobiernos distintos entre noviembre de 1918 y junio de 1940.

La gestión de la depresión por parte de todos esos Gobiernos no hizo más que exacerbar la parálisis. La economía francesa (algo que no es necesariamente cierto de sus habitantes) había salido bien parada de la década de 1920, empujada por una fe pertinaz en la importancia de un franco fuerte y un presupuesto equilibrado. Esa fe se vio más refor-

* El nombre de Laval se lee igual de derecha a izquierda que de izquierda a derecha, lo que le valió muchas bromas por su evidente facilidad para ir de un extremo a otro.

zada aún cuando la economía francesa pareció sobrevivir a las réplicas inmediatas del *crash* de Wall Street en 1929. Sin embargo, en 1931 la Depresión alcanzó Francia y pronto se vio agravada por la devaluación de la libra esterlina, primero, y del dólar americano, más tarde. Con un franco súbitamente sobrevaluado, las exportaciones francesas cayeron en picado y la tasa de paro se disparó. Con la excepción de Reynaud, los líderes políticos franceses insistieron en negarse a devaluar el franco y a combatir la deflación con déficit público; en lugar de ello, se obstinaron en mantener un presupuesto equilibrado y en recortar los gastos gubernamentales, incluida la partida de defensa.

Las consecuencias de esa política fueron desastrosas: la Depresión duró más en Francia que en muchos otros países, la inquietud social alimentó los extremismos políticos y el país empezó a perder la desbocada carrera armamentística en Europa. Finalmente, en septiembre de 1936, se devaluó el franco, pero a aquellas alturas la caída en picado de la producción industrial había empezado ya a traducirse en una inflación. Por contraste, a mediados de la década de 1930, Hitler se dedicaba a cebar la economía alemana y financiaba su gigantesco programa de rearme recurriendo a un déficit público enorme.

La debilidad de los sucesivos Gobiernos franceses se convirtió en una invitación a los extremistas para llenar el vacío. Se podría decir que Francia llevaba mucho tiempo siendo un país en guerra consigo mismo, con su historia desde la revolución de 1789, salpicada de confrontaciones a menudo violentas, como la revuelta obrera de 1848, la comuna de París de 1871 y la separación de iglesia y estado de 1905. Asimismo, el caso Dreyfus había tenido también un claro efecto polarizador entre los círculos intelectuales y, como cualquier gran crisis política, había definido el futuro. En 1894, el capitán Alfred Dreyfus, un oficial judío del Ejército francés, fue falsamente acusado de traición y condenado a cadena perpetua por haber actuado como espía para Alemania. El caso desencadenó una oleada de histeria antisemita, pero también provocó la respuesta de un pequeño grupo de intelectuales, liderados por el novelista Émile Zola, que el 13 de enero de 1898 publicó una carta abierta en *L'Aurore* titulada «J'accuse!» («Yo acuso»). En ella, acusaba al Ejército francés de falsificar pruebas contra Dreyfus. La respuesta airada del ejército obligó a Zola a exiliarse en Londres durante un año, pero en 1906 Dreyfus fue exonerado. Sin embargo, y aunque el propio Dreyfus hubiera sido declarado oficialmente un hombre inocente, el fin del «caso» no supuso el fin del anti-

semitismo. De hecho, hasta cierto punto el antisemitismo se había convertido en una postura respetable.

Entre los líderes del movimiento contrario a Dreyfus había dos escritores, Maurice Barrès y Charles Maurras, que ejercerían una gran influencia sobre los intelectuales hasta la década de 1930. Barrès había empezado en la izquierda, pero acabó promoviendo lo que se dio a conocer como «nacionalismo étnico», una forma de xenofobia en la que el antisemitismo desempeñaba un papel crucial. A su muerte, en 1923, Barrès dejó la extrema derecha intelectual en manos de Maurras, poeta y crítico que en 1898 había fundado un movimiento nacionalista, monárquico y antisemita llamado *L'Action Française*. Maurras era también profundamente antialemán, y tras la Primera Guerra Mundial se convenció de que los alemanes intentarían vengarse del Tratado de Versalles. A principios de la década de 1930, Maurras se convirtió en el mentor de una generación de jóvenes escritores, entre los que destacaban Abel Bonnard, Lucien Rebatet y Robert Brasillach, que se convertirían en defensores abiertos del antisemitismo. Sin embargo, ni siquiera Maurras era lo bastante extremista para la mayoría de ellos. A finales de la década, éstos y otros «licenciados» de *L'Action Française* se distanciaron de la germanofobia de Maurras y abrazaron el nuevo modelo nazi.

Lo que molestaba a la mayoría de conservadores era la gran afluencia de extranjeros en Francia, una marea humana muy superior a la de cualquier otro país europeo y comparable tan sólo a la migración registrada en Estados Unidos durante ese mismo período. En otras palabras, la pérdida de vidas humanas durante la Primera Guerra Mundial y la baja fertilidad de las parejas francesas tras la guerra se vieron compensadas por la llegada de un gran número de polacos, italianos, españoles, belgas, rusos, griegos y armenios. Como consecuencia de ello, la proporción de residentes en Francia nacidos en el extranjero pasó del 2,6 por ciento al 8 por ciento entre 1900 y 1931. La población judía de Francia se triplicó en cuatro décadas y pasó de los 95.000 en 1900 a los 300.000 en 1940. Una gran parte de esos inmigrantes vivían en los masificados barrios del este de París. Eso reforzó la idea de los xenófobos franceses de que en cierta medida todos los judíos eran extranjeros, y que los judíos franceses ricos e influyentes se habían infiltrado para hacerse con el control de determinados sectores de la sociedad en nombre de una potencia extranjera indefinida. Por otro lado, la reacción de muchas familias judías establecidas en Francia desde hacía

años fue distanciarse de esos judíos extranjeros pobres acabados de llegar de los *shtetls* de la Europa del Este, que no hablaban francés y que emigrarían a Estados Unidos a la menor oportunidad. Todo ello convirtió a Francia en un terreno abonado para el fascismo.

Algunos grupos de la extrema derecha trasladaron la batalla a las calles de París. Camelots du Roi, un grupo de matones vinculados a L'Action Française, se enfrentaron a los estudiantes de izquierdas, atacaron objetivos judíos y, en 1936, sacaron a Blum de su coche y le propinaron una violenta paliza. Jeunesses Patriotes, los Francistes y Solidarité Française eran abiertamente profascistas, mientras que la Croix-de-Feu, fundada por veteranos de la Primera Guerra Mundial y dirigida por el teniente coronel François de La Rocque, prefería como modelo a la Italia de Mussolini por delante de la Alemania de Hitler. A mediados de la década de 1930, el Comité Secret d'Action Revolutionnaire, más conocido como La Cagoule, optó también por las acciones terroristas. Una de las características más sorprendentes de esa extrema derecha era que muchas de sus figuras clave provenían del Partido Comunista y aún se consideraban poco menos que socialistas. Entre éstos estaba Jacques Doriot; el que fuera elegido como alcalde de Saint Denis en las listas comunistas en 1930, fue expulsado del partido en 1934 y, dos años más tarde, fundó el Parti Populaire Français, situado en la extrema derecha y financiado por el régimen fascista de Mussolini. Aunque el propio Doriot era un obrero de la metalurgia, muchos intelectuales se sintieron atraídos por su nuevo partido, entre ellos los escritores Pierre Drieu La Rochelle, Ramon Fernandez, Alfred Fabre-Luce y Bertrand de Jouvenel, ex hijastro y ex amante de Colette. Otro intelectual que contribuyó sin saberlo a esta confusión ideológica fue Charles Péguy, poeta y ensayista muerto en el Marne en 1914, a los cuarenta y un años. Péguy defendió tanto el socialismo como el nacionalismo y el catolicismo, y si bien era partidario de Dreyfus y, por lo tanto, no era antisemita, sus pensamientos influenciaron a los grupos de derechas, de centro y de izquierdas. En 1927, el filósofo Julien Benda publicó *La trahison des clercs* (*La traición de los intelectuales*), donde criticaba a los intelectuales por plegarse a la estupidez del nacionalismo, pero como era previsible la derecha se limitó a insultarlo, entre otras cosas porque Benda era judío.

A mediados de la década de 1930, la extrema derecha estaba experimentando un claro ascenso. Varios grupos (conocidos como *ligues*, ligas) colocaron a los estudiantes universitarios en el punto de mira,

con lo que las elecciones estudiantiles convirtieron a menudo el Barrio Latino de París en un verdadero campo de batalla. En la Sorbona los bandos pronto quedaron claramente definidos, con una clara mayoría de profascistas. Los estudiantes de la Facultad de Derecho y de la Facultad de Medicina, controladas por la derecha pura y dura, eran abiertamente antisemitas y se mostraban siempre dispuestos a participar en manifestaciones contra el Gobierno. La Facultad de Letras aún no tenía un dominador claro, mientras que la Facultad de Ciencias estaba dirigida por varias organizaciones comunistas que en 1939 configuraron la Union Fédérale des Étudiants. Los estudiantes inscritos en otras instituciones académicas de prestigio, como la elitista École Normale Supérieure, entre cuyos graduados recientes estaban Sartre y Brasillach, también se vieron en la disyuntiva de tener que elegir entre comunismo o fascismo. La presión para elegir un bando era enorme. François Mitterrand, que más tarde sería presidente socialista del país entre 1981 y 1995, se alineó con la Croix-de-Feu mientras estudiaba en la École Libre des Sciences Politiques a mediados de la década de 1930. Jean-Louis Crémieux-Brilhac, que se unió a los gaullistas en Londres durante la guerra y que más tarde se convirtió en un reputado historiador, recordaría haber formado parte de un grupo de izquierdas en la Sorbona sin ser consciente de que éste se encontraba bajo el control del Partido Comunista. Su origen judío, en cambio, lo hacía ser muy consciente de la presencia de la extrema derecha. En una ocasión escribió que otro estudiante, Philippe Ariès, próximo a L'Action Française y que terminaría siendo también un reputado historiador, le dijo: «¿Un judío? ¡Lo puedo oler!».⁵ Al parecer, la democracia era una opción que ejercía una atracción muy limitada entre los jóvenes educados.

Los periódicos del país, que servían al mismo tiempo como foro para los escritores más conocidos, también alimentaban la polarización. El Partido Comunista publicaba *L'Humanité* y también el periódico vespertino *Ce Soir*, del que a partir de 1937 fue editor Aragon, por aquel entonces el intelectual comunista más influyente. La línea editorial de ambos periódicos venía definida por el líder del partido, Maurice Thorez, y era totalmente leal a Moscú. *Le Populaire* era el medio de los socialistas, con muchos editoriales escritos por el propio Blum. Los socialistas también contaban con el apoyo de *Marianne* y *L'Oeuvre*, mientras que los semanarios satíricos, *Le Canard Enchaîné* y *Le Crapouillot* eran impredecibles. Los periódicos de información

general como *Le Matin*, *Paris-Soir* y *Le Petit Parisien* tenían una tirada enorme, mientras que *Le Temps* solía defender al Gobierno de turno. En 1922, François Coty, un magnate de los perfumes con simpatías por los fascistas, compró *Le Figaro*, el periódico más antiguo del país, al que permitió mantener su línea conservadora, pero al mismo tiempo fundó también un rotativo de extrema derecha, *L'Ami du Peuple*, y se dedicó a financiar a grupos fascistas. En la extrema derecha estaba también el diario de Maurras, *L'Action Française*, lo mismo que el *Je suis partout*, un semanario que a partir de 1934 contó con el apoyo de numerosos intelectuales del movimiento de Maurras y que a partir de 1937 fue editado por Brasillach. Los populares semanarios político-literarios *Candide* y *Gringoire*, ambos con una tirada de aproximadamente medio millón de ejemplares, solían sumarse también a las campañas contra la Tercera República y el Gobierno parlamentario.

El 6 de febrero de 1934 se produjo un acontecimiento crucial tanto para la izquierda como para la derecha: *L'Action Française*, la *Croix-de-Feu*, los *Camelots du Roi* y otros grupos de extrema derecha sitiaron la Cámara de Diputados con la esperanza aparente de ocupar el edificio y derrocar el Gobierno. El detonante de aquel alzamiento fue el llamado caso Stavisky, una crisis provocada por la extraña muerte del infame desfalcador Serge Alexandre Stavisky un mes antes. El empecinamiento de algunos políticos a la hora de proteger a Stavisky puso de manifiesto la corrupción endémica en los sucesivos Gobiernos y desencadenó manifestaciones de extrema derecha que provocaron que el 27 de enero Daladier sucediera a Chautemps como primer ministro. Cuando Daladier despidió al jefe de policía de París Jean Chiappe, adscrito a la extrema derecha, los líderes de esta opción política convocaron a sus partidarios a la plaza de la Concordia. Daladier estaba dispuesto a llamar al ejército, pero al final la guardia montada de la Guarda Nacional Móvil logró bloquear el puente de la Concordia, que da acceso a la Cámara de Diputados. A continuación estalló una larga batalla durante la cual ardieron autobuses, se dispararon tiros, y por lo menos quince personas perdieron la vida y cientos más resultaron heridas. Las repercusiones de esa confrontación se dejaron notar durante años. Por una parte, la confrontación sirvió para radicalizar a la derecha, de modo que muchos nacionalistas y monárquicos de *L'Action Française* se pasaron al fascismo sin reservas. Por otro lado provocó también una reacción contra la extrema derecha; en ese sentido, Moscú ordenó al Partido Comunista francés que colaborara con los socialis-

tas y los moderados contra la creciente amenaza fascista. Ese cambio permitió que el Frente Popular, de tendencias vagamente izquierdistas, se impusiera en las elecciones de mayo de 1936, de modo que Blum fue el primer judío francés en convertirse en primer ministro.

El Frente Popular cumplió su promesa de impulsar amplias reformas sociales: se ganó el corazón de los trabajadores al introducir las negociaciones colectivas, la semana de cuarenta horas y las vacaciones anuales pagadas. Blum era el líder intelectual del Frente Popular, pero dos de sus ministros (ambos judíos, curiosamente) fueron también modernizadores convencidos; Jean Zay, ministro de Educación y Bellas Artes, no sólo elevó la edad a la que un niño podía abandonar el colegio de los doce a los catorce años, sino que también creó un nuevo Museo de Arte Moderno y promovió la educación física y el deporte; por su parte, Georges Mandel, el ministro de Interior, supervisó la prohibición de las *ligues* fascistas como la Croix-de-Feu. Pero como sucedió con muchos Gobiernos de la Tercera República, el Frente Popular era una coalición débil que incluía a radicales, comunistas y socialistas. El tradicional pacifismo de la izquierda impidió a Blum ordenar un rearme a gran escala a la vista de la creciente amenaza alemana. Al mismo tiempo, y para contentar a los miembros conservadores de la coalición, Blum defraudó a la izquierda (y sin duda a sí mismo) al negar el envío de armas al Gobierno Republicano de España, acosado desde julio de 1936 por el alzamiento militar del general Francisco Franco.

Los periódicos conservadores y de extrema derecha no dieron tregua a Blum: no les gustaban sus políticas, ni tampoco que los gobernara un judío. Cuando asumió el cargo, en junio de 1936, Xavier Vallat, diputado de la derecha que más tarde encabezaría la Comisión General para Cuestiones Judías del Gobierno de Vichy, no dudó en subrayar aquella ocasión histórica: «Por primera vez, este viejo país galorromano estará gobernado por un judío. Osaré decir en voz alta lo que todo el país piensa en su fuero interno: que es preferible que el país esté dirigido por alguien cuyos orígenes estén en su suelo que por un astuto talmudista».⁶ El semanario *Gringoire* eligió cuatro adjetivos para describir a Blum: marxista, circuncidado, anglófilo y masón. Maurras fue más lejos e insultó a Blum, al que calificó de «viejo camello semita» y amenazó de muerte. «Tan sólo será necesario eliminar físicamente a Blum el día en que nos arrastre a la por él tan anhelada guerra contra nuestros compañeros de armas italianos. Ese día, es cierto, deberemos

actuar sin compasión.»⁷ Por esas palabras, Maurras pasó ocho meses en la cárcel, donde ingresó en octubre de 1936.

Pero el antisemitismo en sí no estaba penado. En tres ensayos publicados bajo el título *Le péril juif*, el escritor Marcel Jouhandeau se añadió al coro con sus quejas sobre cómo ahora los judíos controlaban también el Gobierno además de la banca, la prensa, el mundo editorial, la música y la educación. «Blum no es uno de los nuestros y, lo que es peor, el señor Blum es el líder de mi país y ningún europeo puede saber qué piensa un asiático», escribió. Tras apenas un año como primer ministro, Blum se vio obligado a dimitir. Volvió a ocupar el cargo durante tres semanas, en marzo de 1938, pero seis meses más tarde el Frente Popular se desintegró. A raíz de eso, buena parte de la izquierda se halló de acuerdo con la derecha, convencida de que la Tercera República no tenía remedio y de que sólo un régimen radical podía sacar a Francia del atolladero.

Lejos de los focos de atención política, Berlín y Moscú competían para granjearse a los creadores de opinión franceses. Uno de los agentes importantes por parte alemana fue Otto Abetz, un antiguo profesor de arte que más tarde sería embajador de Hitler en la Francia ocupada. En la década de 1920 tomó la iniciativa de crear un grupo de intercambio cultural franco-alemán que bautizó con el nombre de Círculo Sohlberg. En el transcurso de unos de sus múltiples viajes a Francia, Abetz, que hablaba ya un francés fluido, conoció al editor de prensa Jean Luchaire, con cuya secretaria, Suzanne de Bruyker, se casó en 1932. Dos años más tarde el Círculo Sohlberg se convirtió en el Comité franco-alemán, con Abetz, de apenas treinta y un años, como representante germano.

Alto, rubio y sociable, Abetz aprovechó el cargo para entablar amistad con escritores y periodistas conservadores franceses, entre ellos Drieu La Rochelle, Brasillach y Jacques Benoist-Méchin. Inicialmente, el comité incluso atrajo a moderados deseosos de mejorar las relaciones con Alemania, entre ellos Blum, que no se dio de baja hasta 1937, el mismo año en que Abetz se afilió al Partido Nazi. Los aliados potenciales de los nazis eran invitados a Alemania para que admiraran los logros del Tercer Reich, y algunos de ellos asistieron incluso a los baños de masas del Partido Nazi en Nuremberg. Después de ver a Hitler presidir un ceremonial de la bandera en 1937, Brasillach quedó asombrado por aquel ritual que describió como casi religioso, comparable a la eucaristía. «Es poco probable que alguien que no comprenda

la analogía entre la consagración de la bandera y la consagración del pan logre entender nada del hitlerismo», escribió en *Je suis partout*.⁸ Gracias a Abetz, Jouvenel tuvo ocasión de entrevistar a Hitler para la revista *Paris-Match* en 1936. El Führer extendió una invitación tranquilizadora a los franceses: «Seamos amigos». De forma no tan pública, Abetz se dedicó también a financiar los periódicos de derechas. Era casi como si hubiera empezado ya a preparar el terreno para la ocupación: sus amigos intelectuales de la década de 1930 se convirtieron invariablemente en colaboracionistas destacados a partir de 1940.

Pero Abetz no tuvo necesidad de importar el odio que Hitler sentía hacia los judíos. Avivado por L'Action Française y otros grupos fascistas, el antisemitismo francés recibió otro impulso y una grotesca legitimación literaria ni más ni menos que por parte de Céline, que había logrado una gran popularidad gracias al *Voyage au bout de la nuit*. En 1936 le siguió la igualmente brillante *Mort à crédit* (*Muerte a crédito*), una especie de precuela del *Voyage* que se inicia con el alter ego de Céline, el doctor Ferdinand Bardamu, ejerciendo la medicina entre los parisinos pobres para, a continuación, adentrarse en un *flashback* de su infancia y adolescencia. Una vez más, es la voz el autor (furiosa, pesimista, cínica, humorística, antiheroica y desesperada) lo que le da garra al libro. Y entonces, de repente, la voz de Céline se convirtió en un trabuco del antisemitismo. En su práctica de la medicina, Céline trataba a prostitutas, madres solteras y demás, y sentía una empatía genuina por los más desfavorecidos (acompañada por una aversión profunda por la burguesía). De hecho, se consideraba un hombre de izquierdas, hasta que en 1936 visitó la Unión Soviética. A su vuelta, publicó *Mea Culpa*, un panfleto de veintisiete páginas en el que denunciaba el comunismo. Y a continuación se incorporó a la extrema derecha.

Al año siguiente, Céline publicó otro «panfleto» (que en realidad era un largo ensayo) titulado *Bagatelles pour un massacre*, donde mostraba su nuevo rostro. Con el telón de fondo del horror de la Primera Guerra Mundial, acusaba a judíos, comunistas y masones de conducir a Francia hacia otra guerra (otra «masacre») contra Alemania. Sin embargo, su principal objetivo eran los judíos que, según sus propias palabras, dominaban las finanzas, la política y las artes, «vermiculares, persuasivos, más intrusivos que nunca», pero, ante todo, belicistas. «Son los judíos de Londres, de Washington y Moscú quienes bloquean una alianza franco alemana», dijo. Y añadió: «Yo no quiero ir a la guerra junto a Hitler, insisto, pero tampoco quiero enfrentarme a él

por culpa de los judíos». Su conclusión: «Prefiero una docena de Hitlers a un Blum todopoderoso». ⁹ Gide, entre otros, se mostró incrédulo; en su diario, escribió: «Desde luego, debe de tratarse de una broma. Si no es así, Céline se ha vuelto completamente loco». ¹⁰ Pero Céline sabía perfectamente lo que hacía. En una carta a un amigo, decía: «Acabo de publicar un abominable libro antisemítico, te lo mando. Soy el enemigo número uno de los judíos». ¹¹ Después de vender ochenta mil ejemplares de *Bagatelles pour un massacre*, en 1938 publicó otra diatriba antisemítica, *L'école de cadavres*, que se vendió casi igual de bien.

Pero Moscú no era menos activo. Su principal agente era Willi Münzenberg, miembro fundador del Partido Comunista alemán que a partir de 1933 trabajó como agente del Comintern en París y en toda la Europa Occidental. Aunque muchos intelectuales franceses formaban ya parte del Partido Comunista, el talento de Münzenberg consistió en hacer que personas que no eran comunistas se sumaran a la lucha antifascista, básicamente creando organizaciones de apariencia respetable. Entre esos compañeros de viaje había escritores alemanes y austriacos exiliados, y también intelectuales franceses alarmados por el ascenso de Hitler al poder. Malraux, escritor con una tendencia a las aventuras románticas, no se afilió al Partido Comunista, pero aun así viajó a Moscú en agosto de 1934 para asistir al Congreso de Uniones de Escritores Soviéticos. A continuación ofendió a sus anfitriones oficiales al reprenderlos por haber impuesto el realismo socialista a los escritores soviéticos al señalar que «sus escritores clásicos ofrecen una visión más rica y compleja de la vida interior que los novelistas soviéticos», ¹² aunque continuó colaborando con Moscú. En junio de 1935, ayudó a organizar el Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, que se celebró en París. Aunque Moscú controlaba en gran medida las deliberaciones, el congreso logró presentar a un deslumbrante abanico de escritores (con Gide como presidente honorario, acompañado de E. M. Forster, Bertolt Brecht, Aldous Huxley, Waldo Frank, Heinrich Mann y muchos otros) como amigos de la Unión Soviética y enemigos de la Alemania nazi.

Se produjeron tensiones. Ilya Ehrenburg, periodista ruso y agente soviético involucrado en la organización del congreso, había escrito anteriormente un provocativo panfleto en el que tildaba a Breton y los surrealistas de *pédérastes*. En la víspera del congreso, Breton coincidió con Ehrenburg, al que abofeteó repetidamente, lo que provocó la exclusión de los surrealistas de la reunión. René Crevel, poeta al que ha-

bían expulsado del Partido Comunista junto con Breton y Éluard, intentó que le levantaran la prohibición. Sin embargo, sus esfuerzos fracasaron y Crevel, desesperado, se suicidó.*¹³ Éluard leyó una declaración de Breton ante el congreso, aunque lo hizo ya entrada la noche, cuando la mayoría de delegados se habían marchado. Mucho más interesante resultó el debate sobre el destino de Victor Serge, un escritor belga en lengua francesa que se había unido a la Revolución bolchevique y que en aquellos momentos se encontraba en un campo de trabajos forzados de los Urales. Ehrenburg intentó evitar el debate sobre Serge, pero varios intelectuales, entre ellos Gide, firmaron una carta en la que solicitaban su liberación, que Gide entregó en persona en la Embajada soviética en París. Un año más tarde Serge fue liberado y, aunque el primer ministro francés Laval le negó el visado, se le permitió viajar a Bélgica.

Sin embargo, pronto la realidad más acuciante para la izquierda europea fue la guerra civil española. La Alemania nazi y la Italia de Mussolini reaccionaron inmediatamente y proveyeron de armas a las fuerzas nacionalistas de Franco, pero sólo la Unión Soviética se mostró dispuesta a ayudar al Gobierno Republicano de Madrid. Por ese motivo, incluso los izquierdistas no comunistas accedieron a cerrar filas alrededor de Moscú. Los intelectuales antifascistas franceses, avergonzados por la negativa del Frente Popular a ayudar a la República española, se sintieron obligados a actuar. Junto con numerosos intelectuales británicos, norteamericanos y latinoamericanos, una delegación francesa encabezada por Aragon viajó a Madrid y Valencia en julio de 1937 para asistir al Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Un puñado de escritores franceses incluso se presentaron voluntarios para luchar junto a los republicanos. Entre éstos estaba Malraux que, con varios aviones viejos conseguidos en Francia, organizó una rudimentaria Fuerza Aérea Republicana llamada Escadrille España. Aunque el impacto militar del escuadrón fue mínimo, sirvió como símbolo de la simpatía de los franceses por la causa republicana.

Picasso protagonizó una protesta más duradera contra los horrores de la guerra civil. Aunque nunca salió de París, al inicio de la guerra, y en su calidad de artista español más célebre del momento, accedió a ser

* Otra explicación de su suicidio es que le habían diagnosticado una tuberculosis renal grave y, según él mismo contó a sus amigos, incurable.¹³

nombrado director del Museo del Prado. A principios de 1937 lo invitaron a pintar una obra de gran formato para el pabellón de España de la Exposición Universal que ese verano iba a celebrarse en París. De entrada no lograba decidir qué tema iba a tratar, pero sus dudas quedaron despejadas con el bombardeo de Gernika por parte de aviones de guerra alemanes e italianos el 26 de abril. A principios de julio, *Guernica*, su obra mural en blanco y negro, se exhibió en un lugar privilegiado del pabellón de España. Su espeluznante evocación de la muerte y la destrucción puso de manifiesto lo que estaba sucediendo al otro lado de la frontera sur de Francia. Los enormes y amenazantes pabellones alemán y soviético, situados frente a frente junto al Sena, se convirtieron en un presagio de lo que se avecinaba. Después de la Exposición Universal, el *Guernica* viajó por toda Europa y Estados Unidos, para recaudar fondos para la República española. Cuando la guerra civil terminó con la victoria franquista, el cuadro permaneció en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, hasta que se reinstauró la democracia en España a finales de la década de 1970.

El apoyo alemán e italiano a Franco decidió en última instancia el destino de la República, aunque mientras duró el conflicto, Moscú lo utilizó para asfixiar a los miembros de la izquierda que se negaban a acatar la disciplina soviética. Su argumentación, que se había impuesto con éxito entre los partidos comunistas europeos, era que criticar a Moscú equivalía a apoyar el fascismo. Sus principales víctimas fueron los trotskistas y los anarquistas que combatían en España, en un acto de sectarismo brutal que presenciaron (y más tarde relataron) George Orwell y Arthur Koestler. Pero Moscú también esperaba que, en nombre de la solidaridad hacia la República española, los izquierdistas no comunistas de Europa no criticaran la brutalidad creciente de Stalin dentro de sus fronteras. Sin embargo, por lo menos en un caso célebre, esa estrategia fracasó estrepitosamente.

Aunque Gide nunca antes había sido políticamente activo, a principios de la década de 1930 empezó a expresar su simpatía por el comunismo y su admiración por la Unión Soviética. Su prestigio internacional era tan grande que, naturalmente, Moscú se mostró encantado cuando el escritor, a punto de llegar a los setenta años, aceptó una invitación para visitar la Unión Soviética en junio y julio de 1936, casualmente unos meses antes de que se iniciaran los infames juicios de Moscú. El viaje se inició con Gide pronunciando un discurso en el funeral de Maxim Gorki en la Plaza Roja, en el que se comprometió

a defender «el destino de la Unión Soviética». Durante las siguientes cuatro semanas, viajando con todas las comodidades y con el editor de origen ruso Jacques Schiffrin como intérprete, Gide fue agasajado y tratado con honores, como un valioso amigo del régimen. Al regresar a París, inmediatamente escribió su relato del viaje, *Retour de l'U.R.S.S.* (*Regreso de la U.R.S.S.*).

No era lo que sus anfitriones soviéticos habían esperado. El mensaje de Gide era claro: había querido encontrar confirmación de lo que, tres años antes, había descrito como «mi admiración, mi amor por la U.R.S.S.».¹⁴ Encontró algunos elementos positivos a resaltar y expresó su convencimiento de que la Unión Soviética «acabará superando los graves errores que señaló»,¹⁵ pero su veredicto final era devastador. Escribió que los artistas debían seguir obligatoriamente la línea del partido. «Lo que se le exige al artista, al escritor, es que se someta; todo lo demás le será dado.»¹⁶ Pero sus críticas más implacables se centraban en la falta total de libertad en la Unión Soviética. «Dudo mucho que en otro país del mundo, incluso en la Alemania de Hitler, el pensamiento sea menos libre y esté más sometido, más aterrorizado, más avasallado.»¹⁷

El manuscrito de Gide cayó en manos de los intelectuales comunistas, que rápidamente lo presionaron para que suavizara sus ataques a Moscú argumentando que perjudicarían la causa republicana en España. Pero Gide se mostró inflexible y publicó el texto tal cual. Naturalmente, el libro, que pronto se tradujo al inglés, complació a la derecha, pero también escandalizó a muchos izquierdistas no comunistas, entre ellos Simone de Beauvoir, la joven compañera de Sartre. En sus memorias *La force de l'âge* (*La plenitud de la vida*), recordó la impresión que le causó el libro: «No imaginábamos que la U.R.S.S. fuera un paraíso, pero nunca habíamos cuestionado seriamente las estructuras socialistas. No era conveniente hacerlo en un momento en el que nos sentíamos asqueados por las políticas democráticas. ¿Acaso no había en la Tierra ningún lugar en el que depositar nuestras esperanzas?»¹⁸ En 1937, en respuesta a los textos de la izquierda, Gide publicó una nueva reflexión, más matizada, del viaje, *Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.* (*Retoques a mi regreso de la U.R.S.S.*). Pero para aquellos entonces, la mayor parte de la izquierda se negaba ya a reconocer siquiera su existencia.

No iba a estar solo por mucho tiempo. Tanto la represión comunista de la disidencia izquierdista en España como las violentas purgas

derivadas de los juicios de Moscú habían empezado ya a erosionar la lealtad hacia la Unión Soviética. Curiosamente, el trotskismo nunca llegó a arraigar en Francia, aunque el propio Trotsky vivió exiliado cerca de París entre 1933 y 1935.* Pero fue principalmente la agitación política de Moscú lo que proyectó una alargada sombra sobre la izquierda europea. Ya en octubre de 1936, por poner un ejemplo, Münzenberg fue llamado a Moscú y, tras un severo interrogatorio, empezó a temer por su vida. Arguyendo que necesitaba organizar las operaciones del Comintern en España, consiguió un visado de salida y retomó su trabajo en París. Sin embargo, cada vez resultaba menos útil a Moscú y en mayo de 1937 fue expulsado del Partido Comunista alemán. Prosiguió con sus actividades antifascistas, ahora bajo el amparo de algunas de las organizaciones que él mismo había fundado, pero ignoró sabiamente las posteriores llamadas de Moscú. Lo que hizo, en cambio, fue fundar un periódico en lengua alemana, *Die Zukunft*, en 1938 y si bien continuó mostrando una actitud antifascista, empezó a denunciar el estalinismo. En 1938, Koestler, colaborador cercano de Münzenberg, abandonó también el Partido Comunista alemán como reacción de protesta ante los juicios de Moscú.

Por increíble que parezca, en Francia, los violentos enfrentamientos dentro las filas de la izquierda y entre la izquierda y la derecha prosiguieron, ignorando obstinadamente la acumulación masiva de potencial militar por parte de Alemania y sus evidentes ambiciones expansionistas. Era como si imponerse en el debate ideológico fuera más importante que reforzar la decisión de Francia de defenderse a sí misma. Ya en octubre de 1935, Francia había respondido tímidamente a la invasión italiana de Etiopía, fomentando así en Hitler el convencimiento de que también él podía actuar con impunidad. En marzo de 1936, Francia no hizo nada ante la remilitarización alemana de la cuenca del Rin, en lo que suponía una clara violación del Tratado de Versalles. Francia tampoco reaccionó cuando, dos años más tarde, Berlín se anexionó Austria en lo que se conoció como el *Anschluss*. Incluso ante la evidencia del creciente poder militar alemán y de su expansionismo, la clase política francesa seguía mostrándose dividida

* Breton, expulsado del Partido Comunista, se reunió finalmente con Trotsky en 1938, en México, donde firmaron conjuntamente el manifiesto *Por un Arte Revolucionario Independiente*. Dos años más tarde, Trotsky fue asesinado en Ciudad de México por un agente soviético.

en lo relativo al rearme, mientras que el vetusto mando del ejército insistía en que el país estaba a salvo detrás de los trescientos kilómetros de la línea Maginot de defensa que se extendía por la frontera este.

Un joven conductor de tanques, el coronel Charles de Gaulle, se quedó prácticamente solo al exigir la creación de más divisiones acorazadas. Indudablemente, el recuerdo de las matanzas de la Primera Guerra Mundial continuaba alimentando el pacifismo tanto de intelectuales como de políticos, y también el convencimiento de que iban a poder apaciguar a Hitler. En 1936, la canción popular del director de orquesta Ray Ventura titulada «*Tout va très bien, Madame la Marquise*»* constituyó una de las pocas advertencias de que Francia estaba ignorando el cataclismo que se avecinaba. En ella, los criados de una aristócrata le recordaban una y otra vez por teléfono que todo iba bien: ciertamente, su yegua favorita había muerto en la destrucción de los establos provocada por el incendio de la mansión y su marido se había suicidado, pero no se preocupe, *tout va très bien, Madame la Marquise*.

En Múnich, el 30 de septiembre de 1938, el primer ministro francés Daladier y el primer ministro británico Neville Chamberlain dieron luz verde a Hitler para que invadiera los Sudetes checoslovacos. A su regreso, Chamberlain presentó el acuerdo como una promesa de «paz en nuestro tiempo». Daladier recordaría más tarde que, a su regreso a París, esperaba que lo lincharan; en cambio, también él fue recibido como un héroe. Unos pocos escritores de la izquierda denunciaron los Acuerdos de Múnich, pero eran una minoría. El 6 de diciembre de ese mismo año, un acuerdo franco-alemán en el que los dos países se comprometieron a mantener relaciones pacíficas, terminó de tranquilizar a los pacifistas. Incluso en marzo de 1939, cuando Alemania absorbió el resto de Checoslovaquia, el consenso en París era que no se le podía pedir a ningún francés que muriera para defender a los checos.

Los Gobiernos británico y francés, sin embargo, se ofrecieron finalmente a garantizar la independencia de Polonia, el siguiente país en la mira de Hitler. Pero la medida contaba con poco apoyo público. En un artículo en *L'Oeuvre* de mayo de 1939 titulado «¿Morir por Danzig?», Marcel Déat escribió que nadie podía impedir que Hitler se apoderara del enclave báltico. «Empezar una guerra europea por culpa de Danzig sería una exageración», escribió. Y añadió: «No moriremos por Dan-

* Todo va muy bien, señora marquesa. (*N. del t.*)

zig». Incluso en aquel momento, pocas personas en Francia creían que la supervivencia de su propio país estuviera en juego. En cambio, el embajador americano, William Bullitt, se mostró menos optimista. «Por el bien de la defensa de los Estados Unidos de América», escribió al presidente Roosevelt en abril de 1939, «sería muy poco prudente no barajar la posibilidad de que Alemania, Italia y Japón pudieran lograr una victoria relativamente rápida sobre Francia e Inglaterra».¹⁹

Ciertamente, ningún elemento de la vida social y cultural de París durante la primavera y el verano de 1939 podría haber persuadido a Bullitt de que Francia estaba preparada para una guerra. Las mascaradas y los bailes de disfraces eran más fastuosos que nunca; los clubs nocturnos estrenaban nuevos espectáculos; los teatros y los cines estaban llenos; los planes para abrir un nuevo Museo de Arte Moderno seguían adelante; se celebraba el cincuenta aniversario de la Torre Eiffel; se publicaban nuevos libros, entre ellos *La nausée*, de Sartre y *Gilles*, de Drieu La Rochelle. En abril, la derrota de la República española provocó la llegada en avalancha de unos 450.000 refugiados a Francia, aunque la eventual victoria de Franco era una evidencia desde hacía tiempo. Entonces, el 23 de agosto de 1939, y para sorpresa del Gobierno francés, Alemania y la Unión Soviética firmaron un pacto de no agresión, el llamado Pacto Molotov-Ribbentrop. Una semana más tarde, Alemania invadió Polonia. El 3 de septiembre, unas pocas horas más tarde de que lo hiciera Gran Bretaña, Francia declaró la guerra al Tercer Reich y empezó a movilizar a sus fuerzas armadas. La vida de los artistas y los intelectuales de París cambió finalmente y de forma repentina. En cuestión de días, empezaron a recibir instrucción militar para una guerra que habían soñado con no tener que ver jamás. Brevemente, durante apenas unos meses, quienes eran enemigos ideológicos se encontraron luchando hombro con hombro para defender Francia.



Un jurado compuesto por Tzvetan Todorov, Wolf Lepenies, Enrique Vila-Matas, Jordi Llovet y Tomàs Nofre concedió a esta obra el II Premio Internacional de Ensayo Josep Palau i Fabre.

Título de la edición original: *And the Show Went On*
Traducción del inglés: Carles Andreu

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 1.º I.ª A
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com
Círculo de Lectores, S.A.
Travessera de Gràcia, 47-49, 08021 Barcelona
www.circulo.es

Primera edición en este formato: marzo 2013

© Alan Riding, 2010
© de la traducción: Carles Andreu, 2011
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2011
© para la edición club, Círculo de Lectores, S.A., 2011
Preimpresión: María García
Impresión y encuadernación: Romanyà-Valls
Pl. Verdaguer, 1 Capellades-Barcelona
Depósito legal: B. 1761-2013
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-8109-874-7
ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-5542-3

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

