



**HAL**  
open science

# Retrato del prefecto en censor. El control y la explotación del cine bajo el régimen de Vichy en el departamento de Isère

Lilian Mathieu

► **To cite this version:**

Lilian Mathieu. Retrato del prefecto en censor. El control y la explotación del cine bajo el régimen de Vichy en el departamento de Isère. À 50 ans du coup d'État en Uruguay. Sociétés, cultures et politiques en contextes autoritaires, Ambassade de France en Uruguay et Universidad de la Republica, Dec 2023, Montevideo, Uruguay. hal-04339235

**HAL Id: hal-04339235**

**<https://hal.science/hal-04339235>**

Submitted on 12 Dec 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Lilian Mathieu**

CNRS-Centre Max Weber

ENS de Lyon

### **Retrato del prefecto en censor. El control y la explotación del cine bajo el régimen de Vichy en el departamento de Isère**

Mi ponencia está dedicada a la política cinematográfica desarrollada en el departamento de Isère después de la derrota del ejército francés en julio de 1940 y de la llegada al poder del mariscal Pétain y de la implementación de su proyecto ideológico de regeneración moral de Francia llamado la “revolución nacional”. Isère es un departamento, lo cual es una división administrativa del territorio francés, que está bajo el mando de un prefecto, quien es el representante del estado a nivel departamental. Aunque esta división preexistía a la revolución nacional, el régimen de Pétain —autodenominado “estado francés”— le dio mucho más poder al prefecto, en un contexto de suspensión de las instituciones democráticas (como el parlamento y también, a nivel local, los alcaldes que ya no eran más elegidos por la población sino designados por dicho estado francés).

Isère es un caso interesante porque es un departamento con una ciudad importante, Grenoble, bastante industrializada y comercial, con una actividad cultural dinámica, dentro de un territorio bastante rural, con una agricultura de montañas. Sobre todo, Isère está situada en la zona sur del territorio de la metrópoli francesa, que había sido dividido, después de la derrota, entre dos zonas: la zona norte o “ocupada”, que estaba bajo el mando de los nazis, y la zona “sur” implementación o “libre”, que estaba bajo el mando de las nuevas instituciones de Pétain (había también una pequeña zona ocupada por el ejército italiano de Mussolini). La frontera entre las dos zonas duró hasta noviembre de 1942, cuando los nazis ocuparon todo el territorio de la metrópoli francesa.

El departamento de Isère es interesante para estudiar cómo la política de dicho estado francés en torno al cine fue implementada por el prefecto a nivel local: se tratará acá de una política definida desde Vichy por el gobierno de Pétain, y no de la política de los nazis. También elegí este departamento porque sus archivos son muy densos y bien conservados.

Mi ponencia está dividida en cuatro partes —espero que tendré bastante tiempo para llegar hasta la cuarta.

La primera sección está dedicada a la política del cine definida a nivel del estado por el régimen de Vichy. Esta imagen viene de la película *La fille du puisatier* (“La hija del pocero”) de un director famoso de la época, Marcel Pagnol, que se estrenó el año de la llegada al poder de Pétain. Muestra los personajes de la película escuchando un discurso de Pétain en la radio. Esta escena muestra el apoyo del director al nuevo

régimen, y también muestra el poder propagandista que el mismo régimen daba a los medios masivos, como la radio y el cine.

De hecho, los años 30 habían asistido al desarrollo de los medios masivos y, al mismo tiempo, a la idea que estos medios pudieran ejercer una influencia sobre la mente de sus consumidores. Para el régimen de Vichy, los medios, y especialmente el cine, tenían una responsabilidad mayor en el fracaso militar de 1940, por su influencia desmoralizante sobre la población francesa. El mariscal Pétain lo dijo en unos de sus primeros discursos: a causa de la influencia judía, comunista y francmasónica, por el cine entre otros canales, el espíritu del placer había ganado sobre el espíritu de sacrificio, y este fue la causa del desastre militar de 1940.

Entonces, para el renacimiento de una Francia valiente y poderosa, habría que llevar a cabo un saneamiento de la cultura francesa, y especialmente del cine, con dos herramientas principales. La primera herramienta fue una censura a las películas responsables de la desmoralización de la población y la segunda fue el control del estado sobre la producción de nuevas películas. Las dos herramientas pasaron notablemente por la expulsión de los judíos y de todos los opositores del régimen de la industria cinematográfica, ya sea delante o detrás de las cámaras.

Tengo acá un ejemplo, con la película *Macao, l'enfer du jeu* ("Macao, el infierno del juego"), con el actor Erich von Stroheim, que estuvo prohibida porque el tema era considerado inmoral —trata de un mundo de casinos, de malas mujeres, de traficantes—, y también porque von Stroheim era un alemán opositor de los nazis. Como era un éxito comercial, los productores tuvieron la idea que las escenas con von Stroheim sean rodadas de nuevo, pero con otro actor más al gusto del régimen, Pierre Renoir. La película pudo ser distribuida de nuevo, aunque prohibida a los menores.

La otra herramienta fue la creación de un Comité de organización de la industria cinematográfica, el COIC. Como muchos otros comités industriales creados en la misma época y que también formaban parte del proyecto "corporativista" de Vichy, el COIC se presentaba como un organismo paritario que reunía (e incluso reconciliaba) a empresarios y trabajadores. Una de sus principales tareas consistía en expedir una tarjeta de identidad profesional a los trabajadores del cine que pudieran demostrar que no pertenecían a la "raza judía", que eran competentes profesionalmente y que no habían sufrido "condenas infamantes". Esta medida obligó a suspender las películas protagonizadas por actores o actrices considerados judíos. También se "arianizó" la distribución: se prohibió trabajar a los directores de cines (y teatros) judíos y sus establecimientos quedaron bajo administración provisional hasta que pudieran ser comprados por verdaderos "arianos".

El COIC también desempeñó un papel de censura previa, ya que todos los proyectos cinematográficos debían ser presentados para que se pudiera evaluar el plan de financiación y el guion antes de conceder el apoyo material. Sin embargo, a pesar de su vocación "corporativa", el COIC estaba sometido a la supervisión del Estado y, en particular, a una comisión de censura dependiente de la Dirección de Cinematografía de la Secretaría General de Información. El hecho de que todo rodaje estuviera sujeto a la aprobación previa de esta comisión de censura tras el examen del guion suscitó el

descontento de los profesionales, que temían que ello fomentara la autocensura de los guionistas, con el riesgo de que se deteriorara la calidad del cine nacional.

Ésa es la política estatal. A nivel de los departamentos de la zona sur, los prefectos —como el prefecto de Isère— tenían que hacer respetar la censura, que es la segunda parte de mi ponencia. Aquí hay una carta del prefecto de Isère a todos los sub-prefectos y directores de la policía y de gendarmería, que agrega una nueva película a la lista de las películas prohibidas, y me parece que el título es muy significativo porque esta peli se llama “La liberté” —la libertad.

Aquí hay otra lista, de películas prohibidas a los menores de 16 años. Es llamativo porque los y las jóvenes eran percibidos como más frágiles e impresionables frente a la influencia desmoralizante de las malas películas. Muchas películas que se podían ver por los niños antes de la guerra fueron definidas por Vichy como accesibles solo después de 16 o 18 años. Esto generó mucho trabajo para los prefectos, y los policiales, porque muchas películas rodeadas antes de la guerra continuaban su difusión sin que los dueños de los cines conocieran su nueva clasificación (o los dueños decían que no sabían que había habido un cambio de clasificación con nuevas prohibiciones). Fue el caso por ejemplo de una película de 1938, *La Casa del maltese*, que fue censurada por dos razones: una es que el actor principal, Marcel Dalio, era judío (y que había huido a Estados Unidos), la segunda es que la trama era “corruptiva” porque tenía lugar en un mundo de gánsteres y de prostitutas.

Este trabajo de censura a cargo de los prefectos fue bastante complicado porque algunas películas prohibidas podían obtener una nueva autorización después de cortos —como el ejemplo de *Macao l'enfer du jeu*, después de la sustitución de las escenas con von Stroheim por las nuevas rodadas nuevamente con Renoir. También se censuraron todas las películas de actores famosos —como Jean Gabin o Michele Morgan— después de su exilio a Estados Unidos y de su apoyo público a la resistencia y a de Gaulle.

Además, el trabajo del prefecto cambió después de la ocupación de la zona sur en noviembre de 1942. Empezó una competencia entre dos censuras, la de los nazis y la de Vichy. Ya dije que la censura de Vichy se preocupaba de moral, con una valoración de los valores de trabajo, familia y patria (que era el nuevo lema del país) y una atención a temas sexuales. La censura de los alemanes se preocupaba sobre todo de los filmes con actores judíos o críticos del nazismo, y obligaron a una censura de todos los productos cinematográficos ingleses o estadounidenses. Ellos no se preocupaban tanto por la decadencia moral de la población francesa; al contrario, Goebbels dijo que era una buena cosa, para la dominación de los franceses, que fueran aturdidos por películas tontas o de mala calidad. El mismo Goebbels se enojó cuando vio que el cine francés seguía siendo capaz de producir muy buenas películas.

Llego a mi tercera parte. El Prefecto, y a través de él el Estado francés, hacía algo más que retirar algunas imágenes cinematográficas de la vista del público. Las sustituya por otras que consideraba dignas y sanas. El poder que el régimen otorgaba a las imágenes no era sólo amenazador: podía utilizarlo en su beneficio para "guiar" o

incluso "educar" a la población y convencerla de forma más inmediata de que la vía autoritaria elegida por el mariscal Pétain, era la única deseable. Por lo tanto, el prefecto debía dedicarse a apoyar los esfuerzos propagandísticos del estado francés, en particular vigilando a la buena distribución de las películas destinadas a influir en la opinión pública.

La propaganda de Vichy adoptó principalmente la forma de noticiarios emitidos antes de los largometrajes de ficción, cuya producción había sido confiada a partir de 1940 a la sociedad France-actualités-Pathé-Gaumont. Los noticiarios cinematográficos no eran los únicos medios de información a disposición de la población —eran superados incluso por la radio y la prensa escrita, que estaban también estrechamente controladas—pero eran los únicos que proporcionaban imágenes concretas y podían influir en la opinión pública a través de la representación visual. Los viajes del Mariscal por la zona libre fueron un tema recurrente en estos reportajes edificantes, que lo mostraban a la vez comprensivo con el sufrimiento de la población (escasez, ausencia de prisioneros, desempleo, división del país, continuación de la guerra en las colonias, etc.) y como modelo de disciplina, garante de la recuperación nacional, inflexible ante las amenazas que se cernían sobre el país (bolchevismo, gaullismo, judeo-masonismo, etc.). La Secretaría General de Información dio directivas explícitas a los prefectos para que la propaganda estatal se difundiera en las mejores condiciones posibles.

La propaganda cinematográfica adoptaba la forma no sólo de reportajes periodísticos, sino también de documentales. Es el caso, por ejemplo, del documental *Fuerzas ocultas*. Este medimetro, que fue pedido por el gobierno en 1943, pretendía denunciar el poder ejercido por los masones que, aliados con los judíos y los angloamericanos, conspiraban supuestamente en el seno de instituciones parlamentarias corruptas para arrastrar a Francia a la guerra contra Alemania. Hay en los archivos una carta del prefecto de Isère que indica que la película debía proyectarse antes de *Marinella*, una película sentimental de 1936 protagonizada por el famoso cantante Tino Rossi. Es de suponer que las dos películas estaban difundidas juntas para convencer al público de *Marinella*, supuestamente poco interesado en la política, de la salubridad de la lucha contra los supuestos poderes judeo-masónicos acusados de manipulación en la sombra.

Las relaciones con los vencedores nazis constituyen un punto sensible de esta propaganda. Tras su encuentro con Hitler en Montoire el 24 de octubre de 1940, Pétain apoyó la política de colaboración con el Reich promovida activamente por su primer ministro Laval. Sin embargo, las heridas de la derrota aún no habían cicatrizado, y a la población francesa desangrada le costaba aceptar este apoyo al enemigo de ayer, viendo cómo sus recursos eran saqueados por los alemanes mientras casi dos millones de hombres permanecían prisioneros en Alemania. Así pues, el gobierno de Vichy tuvo que salvar las apariencias afirmando un poder que no dejaba de ser incierto, y manteniendo una fachada de autonomía con respecto a su vencedor.

Esta propaganda fue también muy dependiente de la evolución de la guerra. Éste es un telegrama de Vichy a los prefectos después de la supuesta traición del amical Darlan, que fue primer ministro de Pétain, pero que lo abandono en 1942 para aliarse —de hecho, muy poco tiempo— a los aliados ingleses y estadounidenses después de

su desembarque en Argelia. El telegrama manda cortos en los noticiarios cinematográficos para que la imagen del traidor no aparezca más en las salas de cine.

Esto me lleva a la cuarta parte, dedicada a la vigilancia de las salas de cine. Como era inseguro de su legitimidad, el Estado francés dedicó una energía considerable a estudiar la opinión pública a partir de las reacciones del público, y también a silenciar cualquier expresión disidente. En este sentido, los cines eran lugares estratégicos, junto a otros lugares culturales como los teatros.

Los archivos de la prefectura de Isère ofrecen una ilustración particularmente significativa de esta vigilancia cuando se emitió un reportaje de propaganda titulado "Un día de trabajo para el presidente Laval" a principios de febrero de 1943. Laval fue reelegido jefe de gobierno en abril de 1942 y se embarcó en una colaboración activa con la Alemania nazi, diciendo que deseaba su victoria sobre la Unión Soviética. Puso en marcha un programa que animaba a los jóvenes franceses a ir a trabajar a Alemania a cambio de la liberación de prisioneros, lo que provocó su detestación por la población —y es este odio que la propaganda pretendía contrarrestar. En este contexto, el 25 de febrero de 1943, el Secretario general de la Policía del gobierno dio instrucciones a los prefectos para que "garanticen que los responsables de los cines no oculten la cinta, ya sea no proyectándola en su totalidad o colocándola en algún lugar del programa donde pueda pasar desapercibida". También se les pedía que "observen atentamente las reacciones provocadas por esta proyección, en función del lugar y de la clientela". Por último, se les recordó que "no debe tolerarse ningún incidente o manifestación durante la proyección".

El prefecto de Isère cumplió escrupulosamente las órdenes, escribiendo en su informe del 2 de febrero que la proyección en los cines de ciudades como Vizille, Bourgoin y Fontaine "no provocó ninguna reacción del público, que la vio sin entusiasmo". La misma apatía se observó en Grenoble, donde el comisario central de policía informó que la proyección había tenido lugar en la "indiferencia general". En Lancey, al contrario, "cinco o seis jóvenes intentaron silbar" y "cerca de una décima parte del público abandonó el cine cuando empezó la película, para luego volver".

Había que evitar o reprimir este tipo de incidentes, que revelaban la débil legitimidad del estado. En septiembre de 1942, se ordenó a los directores que mantuvieran las luces encendidas durante los noticiarios, para poder identificar a los perturbadores. Sin embargo, la tarea era difícil, como atestigua este informe de un gendarme: "Al estar de servicio y al visitar el cine cuando se proyectaba el noticiario, oímos un ligero silbido cuando el canciller HITLER apareció en la pantalla. En ese momento se produjo también un ligero alboroto entre el público. En la penumbra, no pudimos ver quién había tocado el silbato y lo buscamos sin resultado".

Sin embargo, el prefecto podía contar con el apoyo de la población, o por lo menos de la parte de la población que sustentaba el régimen de Vichy. Los años de la segunda guerra mundial son conocidos por el uso importante de las cartas anónimas, y encontré algunas de estas denuncias, por ejemplo la denuncia del dueño de un cine que no encendía las luces durante los noticiarios, permitiendo la expresión sonora del odio a los nazis y al régimen de Vichy. También encontré unas cartas firmadas por

agrupaciones católicas denunciando a los cines de Grenoble por difundir películas — cito— que “sólo pueden ejercer una influencia nefasta sobre la moral, y [que] no están en consonancia con la preocupación de preservar a la juventud del vicio y restaurar las virtudes familiares, de acuerdo con el programa elaborado por el Mariscal, Jefe del Estado francés”. Éste es el cartel de un film así denunciado, que es un vodevil típico de estas producciones autorizadas por el régimen pero odiadas por las agrupaciones católicas porque trataban con humor del tema del adulterio.

Algunas palabras en modo de conclusión. La ambición del régimen de Vichy de utilizar el cine como herramienta de regeneración nacional parece un fracaso. Una vez desvanecidas las esperanzas iniciales sobre la capacidad de Pétain para enderezar el rumbo del país, la propaganda del Estado francés se encontró con la indiferencia o la hostilidad de las poblaciones locales. El tono nacionalista y triunfante de los noticiarios cinematográficos no pudo ocultar mucho tiempo el servilismo a la Alemania nazi, ni la indignidad de las medidas antisemitas, ni el hecho de que las fuerzas aliadas apoyadas por la Resistencia fueran capaces de lograr la victoria. El cine de Vichy tampoco fue capaz de alcanzar la elevación moral que esperaban la Revolución Nacional y sus aliados católicos y de colaboracionistas. Los cineastas supieron adaptarse a las limitaciones que se les imponían para realizar películas atónicas desde el punto de vista político, pero que respondían a sus propios criterios de calidad. Conviene recordar que fue bajo Vichy, y a pesar de Vichy, cuando se realizaron algunas de las obras maestras del cine francés —como estas dos: *Los visitantes de la noche* y *El cuervo*.