



Le roman d'un tricheur

Memorias de un tramposo

1936, Francia

D: Sacha Guitry; **G:** Sacha Guitry;
Pr: Cinéas ; **F:** Marcel Lucien;
M: Adolphe Borchart; **A:** Sacha Guitry, Marguerite Moreno, Jacqueline Delubac, Roger Duchesne; **B/N, 81 min. DCP**

¿De quién hablamos cuándo hablamos de Sacha Guitry (1885-1957)? Cualquier enciclopedia nos ofrece una respuesta simple. Nos encontramos ante un dramaturgo (autor de más de ciento veinte piezas teatrales, la inmensa mayoría ubicada a mitad de camino entre la comedia pura y el llamado “teatro de bulevar”), actor, director de escena, pero también guionista y realizador cinematográfico (¡casi cuarenta filmes en su zurrón!). Se destaca en su obra no solo el control, exhibido sin ningún pudor (por cierto, esta palabra no existe en el vocabulario de nuestro artista), de los mecanismos narrativos del teatro y el cine (“¡Ah!, ¿pero no son los mismos?”, podría comentar el maestro), el desparpajo de unos textos a los que hasta sus detractores les conceden una cierta elegancia (ya que no una elegancia cierta), el afilado gusto por el idioma y los juegos de palabra. También se suele traer a colación (en muchos casos como un reproche) sus gustos confesados y exhibidos por las glorias y la “grandeur” de Francia, su culto a lo que suele llamarse “grandes hombres” (cuenten ustedes mismos las obras que en su teatro o filmografía, traen a colación a Napoleón y sus comparsas masculinos o femeninos) y una nostalgia nunca ocultada por el pasado¹ y que cuando las cosas se pusieron feas (por ejemplo durante la ocupación nazi), no dejaron de causarle problemas pese que, al final, la historia terminó relativamente bien para nuestro hombre². Claro que si queremos ponernos al día, podríamos añadir que su arte no carece a veces de un toque de lo que ahora, con uno de esos eufemismos de moda, llamaríamos reticencia ante lo diferente o de un punto de misoginia que no suele faltar a la hora de cultivar el estereotipo *fin du siècle* con el que retrata sus personajes femeninos.

Ante la dificultad manifiesta de desenredar la madeja Guitry, me gustaría, de manera mucho más modesta, intentar poner de manifiesto que nos encontramos ante un cineasta singular. Y diré más, ante uno de los grandes cineastas franceses. No estoy demasiado seguro de que su teatro, como tal, vaya a resistir el embate de la posteridad (ni maldita falta que le hace) pero intuyo que su cine, que el propio Guitry veía como mera una fórmula económica de “enlatar” sus piezas para ampliar su público, sí tiene muchas cosas que decirle a un espectador actual. Al arte cinematográfico de Guitry le van como añillo al dedo las palabras que Paul Claudel (otro artista sospechoso de incorrección política, si no de algo peor) puso en boca del *annoncier* al que corresponde abrir su *El zapato de raso* (Le soulier de Satin): “Escuchen bien, no tosan e intenten comprender un poco. Lo que no comprendan es lo más bello, lo más largo es lo más interesante y lo que no encuentren divertido es lo que lo es realmente”.

Repasemos brevemente cual era la apreciación crítica de Guitry a mediados de la década de los años sesenta del pasado siglo cuando apenas había transcurrido un escaso periodo de tiempo desde su desaparición física. Este es el juicio sumarisimo que uno de los primeros grandes historiadores del cine hacía de su obra cinematográfica: “El famoso actor-autor de teatro de

14.02.21

Historias de cine (II)

bulevar de las dos preguerras (1914 y 1939), encontró en el cine un medio para poner en conserva sus obras teatrales. Su cine no es una expresión artística sino un espejo para contemplarse a sí mismo, un eco para saborear sus propias ocurrencias”³. En el fondo, en este aserto no hay ninguna falsedad, solo la incapacidad para captar lo que de interesante tenían esas “conservas” (al fin y al cabo en aquella época el cine se “enlataba”). Nada que objetar, sino todo lo contrario, en su apreciación del narcisismo del sujeto. Pero, ¿y si esta característica fuese el combustible que empuja su trabajo en direcciones que deberíamos considerar seriamente?

Precisamente el mismo año, 1965, en que aparecen publicados estos juicios de valor los *Cahiers du cinéma* publicaban un sorprendente número en el mes de Diciembre que venía a abrir un paréntesis en lo que ya comenzaba a ser el nuevo tono en el que iba a profundizar en los próximos años: sin abandonar a sus cineastas de predilección, la brújula crítica se había desplazado en dirección de lo que ya se conocía bajo la denominación de “Nuevos cines” y de los que el más relevante estaba resultando, precisamente, esa “Nouvelle Vague” en la que una parte significativa de la vieja guardia crítica de la revista velaba sus armas como cineastas. Por el contrario, ese n° 173 volvía la mirada al pasado del cine francés dedicando lo que era casi un número especial a la reevaluación de dos cineastas señeros, hasta el momento no demasiado bien considerados por la crítica oficial: el gran Marcel Pagnol (que también decía filmar sus piezas teatrales para “conservarlas”) y el no menos grande Sacha Guitry. Para que las cosas estuviesen claras desde el inicio, el número se abría con una reflexión de André Bazin tomada de uno de sus textos fundamentales (“Teatro y cine”, 1951)⁴: “cuanto más se proponga el cine ser fiel al texto, a sus exigencias, más tendrá que profundizar en su propio lenguaje”.

En este contexto, ¿debe sorprendernos que algunos cineastas –y, como veremos, no de los menores- siempre reconocieron en Sacha Guitry a “uno de los suyos”? Por supuesto, es el caso de un François Truffaut, también el de un Alain Resnais. Pero quisiera detenerme en aquel en el que, desde sus mismos inicios como realizador cinematográfico, la huella del multifacético artista francés es más evidente.

Entrevistado por Bill Krohn en las postrimerías de su vida, Orson Welles respondía de esta manera imprevista a la afirmación del crítico que veía lógica la asociación del trabajo del cineasta de Kenosha en el terreno del filme-ensayo con su anterior experiencia televisiva: “Nunca he comprendido los nombres que se traen a colación a la hora de dilucidar de dónde viene mi inspiración de cineasta, pero yo sé muy bien de dónde viene mi estilo... Es Sacha Guitry el que me ha inspirado en mi estilo “ensayo”. ¡Mire usted los filmes de Guitry! Él es siempre la *vedette* principal. Llegaba al comienzo de los mismos, sin vergüenza, delicioso y divertido, entraba en sus historias y salía de ellas. Lo que yo hago es, quizás, un derivado técnicamente más ingenioso de la concepción del ensayista que tenía Sacha Guitry. De todas formas, le debo mucho”⁵.

Señalado lo cual, podemos ir un paso más lejos que el propio Welles para no limitar la influencia de Guitry a los filmes-ensayo de la última época del cineasta americano (si es que esta categorización no debería problematizarse un tanto en su caso) sino que se hace patente desde los inicios de su carrera en Hollywood. Hasta el punto que no se entendería una de las principales compañías piezas de *Ciudadano Kane*, en concreto su soberbio trailer, sin la influencia directa de Guitry y, más en concreto, de *Le roman d'un tricheur* y, todavía de forma aún más precisa de la escena de apertura de este último filme. Como sucede tan a menudo, la crítica ha tomado por buenas las indicaciones tempranas del maestro insistiendo en su virginidad cinematográfica y en la influencia –sin duda, cierta- de *La diligencia* en su manera inicial de entender el cine, sin preguntarse, algo que, a poco que uno piense, parece evidente: Welles era un cinéfilo atento, de gustos bien definidos y afinados, como demuestra la tardía revelación en torno a la que estamos dando vueltas. Bastaría haber visto (pero ya se sabe que muchas veces hablamos de oídas) los dos filmes aludidos, el largo de Guitry y el cortometraje publicitario que

Welles preparó para anunciar su debut cinematográfico, para confirmarlo. Por si esto fuera poco y aunque Welles careciera del pedigrí de escritor que adornaba al francés, compartía con él rasgos personales (entre los que destaca un narcisismo indomable) y profesionales (ambos eran artistas todo terreno: teatro, cine, televisión, escritura) y no es raro que se interesara por un producto tan singular como el filme aludido de Guitry.

Baste escrutar de cerca el Welles que desarrolla en Hollywood el complejo díptico formado por *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) y *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) y cuya peripecia fílmica se enmarca entre el trailer de la primera película y los títulos de crédito que cierran la segunda. Es fácil reconocer que en el espacio fílmico de esos dos fragmentos se juega buena parte de la voluntad autoral de un Welles que no sólo lo fía todo al poder de la palabra (su imagen estará ausente tanto de trailer de Kane como de los créditos de los *Ambersons*) para poder mejor afirmar su poder taumatúrgico de creador absoluto (“I wrote and directed this film. My name is Orson Welles”, oiremos sobre la imagen de un micrófono al final de los *Ambersons*, para lo que utilizará el mismo plano que le había servido para abrir el trailer de *Citizen Kane*).

Porque sucede que a lo largo de la década de los años treinta del pasado siglo, Sacha Guitry había explorado ya todas las formas cinematográficas de declinar el nombre del autor y convocar la trastienda del plató cinematográfico en la serie de obras maestras que encadena entre 1935 (*Pasteur*) y 1939 (*Ils étaient neuf célibataires*): del “prólogo” de *Faisons un rêve* (1936) hasta la “presentación” de *Desiré* (Guitry atraviesa una puerta para anunciarnos, entre irónico y solemne: “Señoras y señores, el filme que vamos a interpretar es obra de un servidor”) pasando, por supuesto, por el memorable genérico hablado de *Le roman d'un tricheur*, en el que se contienen en escasos minutos no pocas de las estrategias que Welles desplegará (¡las similitudes son tan evidentes!) tanto en el trailer de Kane como en el genérico de los *Ambersons*. Baste considerar la aparición inicial del maestro que, de espaldas a la cámara, garabatea su imponente firma sobre una pared blanca mientras su voz en *off* nos indica que “esta película la he concebido y realizado yo mismo”. Sacha y Orson, almas gemelas: dos grandes narcisistas, dos hombres “de palabra” en cualquiera de las acepciones del término.

Todo lo anterior nos conduce de hoz y coza al corazón de *Le roman d'un tricheur*, que es, primordialmente un filme hablado⁶. Lo que no sería demasiado importante (en ese momento el sonoro es ya una invención más que consolidada) si no fuera porque lo que Guitry parece proponer (aparece aquí el gusto por la paradoja de nuestro hombre) es una especie de retorno al cine primitivo. De hecho, toda la película está invadida por voz de Guitry que parece devolvernos a tiempos arcaicos: aquellos en las que las proyecciones cinematográficas iban acompañadas por el comentario que sobre las imágenes realizaba un sujeto colocado junto a la pantalla y que entre nosotros recibió el nombre de explicador (coloquialmente “explica”) y que los franceses denominaron *bonimenteur*. Si la palabra española apunta al hecho de que la tarea del “explica” es la de “normalizar” el sentido de las imágenes, la francesa acentúa la función de aquel que anuncia oralmente o comenta un espectáculo para atraer la atención del público mediante todo tipo de florilegios verbales. Lo que por cierto, se compadece bien con las intenciones y capacidades creativas de Guitry y, sobre todo, con su voluntad férrea de dejar claro que es el autor único de todo lo que vemos y escuchamos (por eso, en muchas ocasiones, la voz del narrador recitará los diálogos de los diversos personajes ¡en sincronismo con el movimiento de sus labios! De hecho, apenas escuchamos en el filme otra voz que la de Guitry si exceptuamos las dos conversaciones (mejor monólogos) que se le conceden a la gran Marguerite Moreno en su gran rol de la Condesa Beauchamp Dubourg de Catinax y, por supuesto, la canción (*Et v'la pourquoí*) que entona la gran Fréhel⁷.

Pero que nadie piense (como pensó e hizo público) una parte muy significativa de la crítica en el momento del estreno de *Le roman d'un tricheur*, que estamos ante una obra de imágenes indiferentes. La estructura relativamente segmentada del relato presenta una organización en bloques que, en casi todos los casos, reciben un tratamiento visual específico. Enumeremos algunos por memoria: el “documental” sobre el reino de Mónaco (en el que no es difícil detectar un cierto “aroma Vigo”); el episodio del atentado frustrado contra Nicolás II de Rusia que retoma los estilemas visuales del cine policial francés del momento, además de hacer uso de material de archivo con toda desenvoltura; la escena que describe la “primera vez” del protagonista inscrita en la lógica indirecta de un Lubitsch (el ascensor, su detención, las puertas abiertas que impiden su descenso, la gente que se va acumulando en la planta baja, el descenso final del joven que ha acompañado a la Condesa a su habitación, portando su trofeo: un reloj de oro del que volverá a hablarse más adelante); la secuencia que dedica a la presentación del personaje interpretado por Jacqueline Delubac (su esposa por aquellos días), auténtico homenaje a la mujer amada de la que se filman una larga serie de primeros planos con atuendos y tocados de lo más variopinto. Pero también impactantes usos de figuras retóricas: la elipsis: un corte neto vacía una mesa de doce comensales enviando once de ellos al otro mundo por ingestión de setas venenosas; el sumario: el envejecimiento del protagonista durante su convalecencia tras la herida en el frente de batalla en agosto de 1914, mientras caen las hojas del calendario, crece su barba y sobre su mesa se acumulan de forma progresiva los volúmenes de la ingente obra de Balzac.

Otro tanto sucede con el gusto por innumerables juegos metafílmicos: los movimientos de una cámara que parece moverse siguiendo las indicaciones de la omnipresente voz (*over* o no), las miradas hacia el objetivo, el uso de las posibilidades lúdicas del dispositivo cinematográfico como sucede en la escena del cambio de guardia de la *petite armée* monegasca. Y, por supuesto, como corresponde a alguien para el que el histrionismo era una cuestión de estilo, la gran secuencia del transformismo en la que Guitry da rienda suelta a la modificación de su apariencia en media docena de disfraces a cual más aparatoso⁸. Todo “empaquetado” en la fantástica partitura de Adolphe Borchard⁹, en la que el uso del *Mickey Mousing* sirve para envolver y comentar esas imágenes que parecen surgir convocadas por la palabra de un demiurgo incansable y todopoderoso.

Quince años después de la aparición de *Le roman d'un tricheur*, Max Ophuls y su guionista Jacques Natanson llevaban a la pantalla la adaptación de una pieza teatral de Arthur Schnitzler, titulada *La ronda*. En la escena de apertura, añadida al guión por los cineastas franceses estos ponían en la boca de ese “meneur de jeu” que dirigía “la ronda del amor”, las siguientes palabras que me parece pueden servir para caracterizar la actitud con la que se acerca al cine Sacha Guitry y los objetivos que persigue el filme del que me he venido ocupando hasta ahora: “¿Quién soy yo? (...) Soy tú. Soy la encarnación de tus deseos”. Ese *bonimenteur* al que nos hemos referido más arriba no cumple otra función que la de encender la mecha del arte y mantenerla incandescente, poniendo el cine al servicio de un arte global, el de la dramaturgia, mientras explora los límites del diálogo de la imagen con el sonido.

-
- 1 Dos ejemplos pertenecientes, precisamente, al campo en el que nos movemos, el cinematógrafo: uno tiene que ver con el primer filme de Guitry, *Ceux de chez nous* filmado entre 1914 y 1915 y reeditado con comentarios del autor en 1952. En este mediometraje se muestra a grandes personajes (principalmente artistas) de la Francia de los inicios del siglo XX (entre otros, Claude Renoir, Auguste Rodin, Claude Monet, Camille Saint-Saëns o Sarah Bernhardt). Dos, la película de 1942 titulada *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain* (ou 1429-1942), en la que se repasan quinientos años de la historia de Francia en una obra singular (dicho muy rápidamente: se filman las páginas de un libro, nada menos) realizada en plena ocupación alemana. Curiosamente, cuando apareció en 1965, la primera filmografía importante de Guitry en *Cabiers du cinéma* (nº 173), preparada por Jean Kress, no se incluyó esta mediometraje. En cualquier caso, dos ejemplos de lo que el propio Guitry enunció mejor que cualquiera de sus detractores (o defensores): “Preparamos para Francia un pasado magnífico”.
 - 2 Cuenta Ernst Jünger en sus memorias de la Segunda Guerra Mundial (*Radiaciones*, Barcelona, Tusquets, 1989) su primer encuentro (08/10/1941) con Guitry en el París ocupado: “Lo he encontrado agradable, aunque en él lo mímico tiene mucho más peso que lo artístico. Dispone de una identidad tropical, tal como imagino la de Dumas padre. En su dedo meñique refulgía un enorme anillo de sello, en cuya placa de oro estaban repujadas a gran tamaño las letras S. G. Con él he charlado acerca de Mirbeau de quien me ha contado que falleció en sus brazos, mientras le susurraba al oído: - *Ne collaborez jamais!* He tomado nota de esta frase para incorporarla a mi colección de últimas palabras. Mirbeau pensaba en las comedias escritas en colaboración, pues entonces no tenía ese término el sabor a putrefacción que hoy tiene”.
 - 3 “Guitry, Sacha”, en George Sadoul, *Diccionario del cine. Cineastas* (1965), Madrid, Istmo, 1977, pág. 210.
 - 4 Estos son los dos textos esenciales de André Bazin en torno al problema que nos ocupa: “Teatro y cine” (1951) y “El caso Pagnol”, ambos recogidos en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, págs. 216-267.
 - 5 KROHN, BILL, “Troisième entretien (19 y 20 février 1982)”, en Orson Welles (Bergala, A. y Narboni, J., eds), París, *Cabiers du cinéma/Éditions de l'Étoile*, 1982, pág. 59.
 - 6 *Le roman d'un tricheur* adapta a la pantalla la única novela de Guitry, titulada *Memoirs d'un tricheur* (traducción española: *Memorias de un tramposo*, Periférica, 2012), publicada por entregas en 1935 en la revista *Marianne* y poco después en un solo volumen por Gallimard y cuyo texto se utiliza, masivamente y de forma literal, en el filme.
 - 7 Fréhel, nombre de guerra de Marguerite Boulc'h, una de las grandes cantantes francesas del llamado repertorio “realista” del periodo de entreguerras. Durante los años treinta, además de participar en el filme de Guitry, intervino en otras películas como *Coeur de lilas* (Anatole Litvak, 1931), *Pépé Le Moko* (Julien Duvivier, 1936) o *La maison du Maltais* (Pierre Chenal, 1938).
 - 8 De nuevo Ernst Jünger, ahora en su anotación del 25 de enero de 1942: “Por la tarde en el teatro de la Madeleine, donde se daba una comedia de Sacha Guitry. Calurosos aplausos. *C'est tout à fait Sacha*. El gusto de la gran urbe es perspectivista y se deleita con las transformaciones, con las confusiones, con las identidades inesperadas, como en un gabinete de espejos. Las complicaciones son tan embrolladas que cuando uno llega a la escalera las ha olvidado ya. Resultaba, en efecto, indiferente saber quién era quién. Son tantos los cambios de perspectiva que eso es lo único que queda”.
 - 9 Que compuso, además, las bandas musicales de los siguientes filmes de Guitry: *Mon père avait raison* (1936), *Désiré* (1937), *Quadrille* (1938), *Remontons les Champs-Élysées* (1938) y *Ils étaient neuf célibataires* (1939).

BIBLIOGRAFÍA

Textos de Sacha Guitry sobre el cine:

Guitry, Sacha, "Contre le cinéma. Textes de Sacha Guitry", *Cahiers du cinéma*, nº 173, 1965, págs. 76-87

Guitry, Sacha, *Le cinéma et moi*, París, Ramsay, 1988

Guitry, Sacha, *Cinéma* (contiene los guiones cinematográficos del artista), París, Presses de la Cité, 2018

Entrevistas con Sacha Guitry:

"Vive le théâtre filmé!" [Entrevista radiofónica], *Cahiers du cinéma*, nº 173, 1965, págs. 88-91

Libros sobre Sacha Guitry:

SIMSOLO, Noël, *Sacha Guitry*, París, *Cahiers du cinéma*, 1988

VV. AA., *Guitry cinéaste*, Yellow Now, 1998

LORCEY, J., *Les films de Sacha Guitry*, París, Séguier Ed., 2007

Artículos sobre Sacha Guitry:

DONIOL-VALCROZE, J., "Sacha Guitry, cinéaste de la dernière heure" (obituario), *Cahiers du Cinéma*, nº 74, 1957, págs. 36-37

BONTEMPS, J., "Une gravité enjouée", *Cahiers du cinéma*, nº 173, 1965, págs. 102-109

TRUFFAUT, F., "Assassins et voleurs" (1957) y "Sacha Guitry, el malicioso" (1957, Obituario), en *Las películas de mi vida*, Bilbao, Mensajero 1976, págs. 227-233

TRUFFAUT, F., "El talento de Sacha Guitry" y "A propósito de Sacha Guitry, de Henri Jadoux", en *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 1999, págs. 85-86 y 86-91

TESSON, Ch., "Les trois font la paire: Sacha Guitry, la critique et la Nouvelle vague", en GUIRET, N. y HERPE, N. (eds.), *Sacha Guitry, une vie d'artiste*, Gallimard/La Cinémathèque Française/ Bibliothèque National de France, 2007, págs. 159-166

ALBERA, F., "De quoi Sacha Guitry est-il le nom?", en *1895*, nº 54, 2008, págs. 187-193

MASCARENHAS, J., "La revelación del ego. Los libros fílmicos de Sacha Guitry", en VENTURA, F. S., *Cine y autor*, Intramar ediciones, 2012

Textos sobre *Le roman d'un tricheur*:

Novela original: Sacha GUITRY, *Memorias de un tramposo* (1935), Madrid, Periférica, 2012

ANACLERIO, G., "Le roman d'un tricheur di Sacha Guitry. La parola filmica di un baro ovvero il narratore istrionico", en *L'immagine ecocata. Narrazioni dalla voce nel cinema francese*, Turín, Edizioni Kaplan, 2008