

Realizado por:
Susana Rueda Montejo 3º F
Sonia Morán Medina 3º F
Berta Ruiz García 3º D
Susana Sánchez Álvarez-Dardet 3º D

Índice

1. La Nouvelle Vague. La nueva ola francesa.

• La Nouvelle Vague. La nueva ola francesa.

A diferencia de la mayoría de los clásicos, de John Ford a Fritz Lang, de F.W. Murnau a King Widor, de Charles Chaplin a Carl Theodor Dreyer, que inventaron formas de expresión sobre la marcha, de manera más intuitiva que racionalizada, los representantes de la Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard y Jacques Rivette a la cabeza, fueron los primeros en reflexionar sobre el medio en el que estaban trabajando. No desdeñaron para nada las enseñanzas de esos directores clásicos y, tras la criba al cine academicista efectuada por ellos mismos desde las páginas de *Cahiers du Cinéma*, tomaron como estandartes una serie de cineastas norteamericanos (Howard Hawks, Samuel Fuller, Nicholas Ray) y europeos (Jean-Pierre Melville, Jacques Becker, Robert Bresson, Jacques Tati, Jean Cocteau y Jean Renoir eran de los pocos amnistiados entre los franceses) para asentar sus teorías sobre la gramática cinematográfica y su urgente revisión renovadora.

Reflexionaron a fondo sobre los mecanismos industriales y sobre las renovaciones artísticas, y aplicaron con mayor o menor grado de compromiso lo que habían esgrimido como críticos cuando pasaron a la dirección. Por ello debe considerarse al grueso de integrantes de la Nouvelle Vague como representantes de la renovación radical emprendida en las cinematografías europeas a finales de los años 50, en mayor medida que sus contemporáneos en Inglaterra, Alemania, Italia y otros países europeos. Con ello llegó un brote de esperanza exclusivamente artística, visual y narrativa (en otras cinematografías se dieron componentes más sociales y politicizados), que, como movimiento compacto, no duró más de cinco o seis años, los suficientes para que algunos nombres cuajaran, otros se diluyeran en los márgenes de un cine más comercial y otros, quizá los más, se adentraran por vericuetos expresivos más radicalizados y minoritarios.

Uno de los pocos que supo conciliar prácticamente todos estos estadios fue Jean-Luc Godard, el más reflexivo y radical del teórico movimiento que, como crítico asiduo de *Cahiers du Cinéma*, ya demostró sus ansias iconoclastas de incordiar, provocar, crear nuevas expectativas y desarrollar un lenguaje propio que, hoy por hoy, continúa sin tener francos y honestos continuadores. Sus variopintos modelos podían ser el cine norteamericano de género, la reflexión sobre la propia escritura cinematográfica, el colonialismo cultural, el melodrama literario o el mismísimo mito de Brigitte Bardot, hasta que el estallido social y político del mayo francés propició una radicalización ideológica de su obra, adscrita durante un largo periodo al cine militante,

paralelamente a la abierta tendencia maoísta que se apoderaría de las páginas de *Cahiers du Cinéma*.

Y Dios creó a la mujer (Roger Vadim, 1956)

Películas como *Al final de la escapada* (1959), *El soldadito* (1960), *Vivir su vida* (1962), *Los carabineros* (1963) –co–escrita con Roberto Rossellini–, *Le mépris* (*El desprecio*, 1963), *Une femme mariée* (*Una mujer casada*, 1964), *Lemmy Caution contra Alphaville* (1965), *Pierrot le fou* (*Pierrot el loco*, 1965), *Made in USA* (*Made in USA*, 1966) o, ya en plena fiebre política pre y post mayo del 68, *La chinoise* (1967), *British Sounds* (1969) y *Le vent d'est* (1969), aparecen, por sí mismas, como parte de una obra global –la de Godard– y como piezas emblemáticas de una corriente plural –la Nouvelle Vague–, una de las páginas más brillantes de la historia del cine. De la misma manera que Godard no desdeñaba obviar influencias de cineastas norteamericanos como Jerry Lewis, bien patente en algunas soluciones visuales de su *Tout va bien* (*Todo va bien*, 1972), algunos directores estadounidenses recientes intentan reinventar la gramática cinematográfica pensando en las enseñanzas godardianas, caso de Hal Hartley.

Todo empezó en la mesa de redacción de *Cahiers du Cinéma*, revista creada por André Bazin, considerado el ideólogo de la nueva ola, y Jacques Doniol–Valcroze, uno de los más enigmáticos practicantes. En sus páginas se dieron cita una serie de jóvenes y airados críticos que ya habían publicado algunos de sus escritos en otros medios de comunicación. El primer número apareció el mes de abril de 1951.

Cuando aparece *Cahiers du Cinéma*, el cine norteamericano, gran referente de los integrantes de la revista, sufre procesos de remodelación: explota la vertinete más fantasiosa del género musical, arraigada el western psicológico, triunfa el melodrama, el cine negro toma aún más conciencia social, el cine de aventuras vive momentos de colorista esplendor, la comedia enseña, gracias a Howard Hawks o Frank Tashlin, sus armas más vitriolicas. Por el contrario, el cine francés se acartona a pasos agigantados; no hay reflexión sobre lo que se cuenta y cómo se cuenta, sino un excesivo y molesto academicismo narrativo, una abundancia de referentes literarios y la supeditación a una serie de estrellas.

Es entonces cuando hace acto de presencia François Truffaut, el más airado de los colaboradores de la revista, aunque luego, como director, tendería poco a poco hacia el academicismo contra el que había luchado denodadamente; por ejemplo, en *Le dernier métro* (*El último metro*, 1980) y *La femme d'à côté* (*La mujer de al lado*, 1981). En el número 31 de *Cahiers du Cinéma*, correspondiente al mes de enero de 1954, Truffaut publica su artículo *Une certaine tendance du cinéma français*, en el que arremete sin tapujos contra el llamado psicológico. El texto marca una pauta a seguir, se convierte en una suerte de estandarte, de manifiesto por llamarlo de alguna forma, de la futura renovación implícita en los artículos de los cahieristas y explícita en las películas que ellos mismos dirigirán cinco años más tarde. Se acuña también el término de la política de autor, ditirámico concepto que sirve a los cahieristas para reivindicar una serie de cineastas como responsables absolutos de las películas que dirigen, obviando de esta manera la política de los estudios, las directrices de los grandes productores hollywoodianos, las aportaciones técnicas de los directores de fotografía o la dosis de paternidad del guionista en el resultado global del film. Aunque muy mitigada su efectividad en décadas posteriores, aún hoy se sigue discutiendo sobre la credibilidad y viabilidad de tal concepto que sirvió, como poco, de vitriólico revulsivo en la década de los cincuenta.

La espoleta estaba lo suficientemente activada y Francia no tardó en vivir una de la épocas más pletóricas e innovadoras en cuanto al cine se refiere. El año mágico es, sin duda alguna, 1959, momento de la eclosión de los largometrajes con los que cahieristas de muy diverso signo hacen su acto de presencia en sociedad, avalados por los cortometrajes que habían realizado anteriormente y entre los que se encuentran pequeñas obras maestras del calibre de *Les mistons* (*Los golfillos*, 1957), espléndida, ensoñadora y equilibrada pieza corta de Truffaut; *Charlotte et son Jules* (1958), una de las elaboradas miniaturas de Godard en la que ya interviene uno de sus actores predilectos, Jean–Paul Belmondo, después reciclado en estrella de cine comercial francés; o *Le copu du Berger* (1956), de Rivette, una especie de film–manifiesto ya que en su elaboración participaron Chabrol como coguionista, Jean–Marie Straub en calidad de ayudante de dirección y

Doniol-Valcroze (con el seudónimo de Etienne Loinoid), Gordard, Chabrol y Truffaut como actores.

La situación político y cultural es ideal para el estallido del nuevo cine. El público francés reclama productos distintos a los que han venido marcando la cinematografía de posguerra. La ley promovida en 1958 por André Malraux, ministro de Cultura, beneficia de manera lógica y consecuente la llegada de nuevas promesas; las ayudas especiales a cineastas noveles hará posible que entre 1958 y 1961 debuten 97 nuevos realizadores y Truffaut, por ejemplo, consigue la financiación de *Los 400 golpes* gracias al Premio de Especial Calidad obtenido por *Los golfillos*. Dos veteranos productores, Pierre Braumberger y Georges de Beauregard, optimizan la situación, confían en los nuevos valores y se convierten en los padres económicos de la Nouvelle Vague. Los resultados, a nivel de público, fueron mejor de lo esperado. Como indica M. Torreiro en su artículo *La Nouvelle Vague*, una coyuntura precisa (1981:22), las películas francesas recaudaron en Francia una media de 73,4 millones de dólares anuales entre 1960 y 1964, mientras que en periodo inmediatamente anterior, comprendido entre 1955 y 1959, habían recaudado una media de 65,3 millones.

La Nouvelle Vague, término acuñado por François Girout en *L'Éxpress*, es una realidad. Truffaut rueda en este revulsivo 1959 *Los 400 golpes*. Se trata de la rememoración de algunos pasajes en la conflictiva y ardua infancia del propio director, que tienen e el personaje de Antoine Doniel, interpretado por el pequeño Jean-Pierre Léaut, a su significativo *alter ego*. El apego de Truffaut a este personaje le hará retomarlo puntualmente a lo largo de su obra, definiendo a la vez el estilo de comedia intimista y drama costumbrista en el que se sentía muy cómodo el director.

Godard dirige *Al final de la escapada*, película que puede considerarse otro manifiesto dado el número de miembros de *Cahiers* y personajes colindantes con el espíritu de la revista que participan en su elaboración: Truffaut firma la idea original, Chabrol aparece acreditado como consejero técnico, el escritor Daniel Boulanger participa como actor y también figuran en el reparto Jean-Pierre Melville, Jean Douchet, Philippe de Broca, Jean-Louis Richard y el periodista y teórico cinematográfico André S. Labarthe, responsable del programa televisivo *Cinéastes de notre temps*.

El bello Sergio (Claude Chabrol, 1958)

Claude Chabrol fue el más rápido de su generación: en 1958 ya tenía terminado dos largometrajes, *El bello Sergio* y *Los primos*, y aún tuvo tiempo para producir con su compañía, creada gracias al dinero de su familia, los primeros trabajos de Rohmer y Rivette. Fiel a lo que había defendido desde las páginas de *Cahiers du Cinéma*, el cine norteamericano en bloque con especial admiración hacia realizadores como Alfred Hitchcock y Sam Fuller (célebre en la monografía que escribió a medias con Rohmer, en 1957, sobre el llamado mago del suspense, que tendría su prolongación en el espléndido libro de entrevistas con Hitchcock realizado por Truffaut nueve años después), Chabrol orientó su trayectoria, la más fructífera en número de películas, hacia el cine policíaco, sin desdeñar con ello la minuciosa, cuando no irónica, observación de la clase buurguesa en pequeñas ciudades de provincia, temática implícita en alguna de sus obras más notables, como *La femme infidèle* (*La mujer infiel*, 1968) y *Le boucher* (*El carnicero*, 1969).

Posiblemente sean estos los nombres más conocidos, consensuados y definitorios de las directrices esenciales por las que discurrió el fenómeno de la Nouvelle Vague, al menos en su nacimiento, vertebrados en torno a un cine personal y plural, la herencia legítima del neorrealismo italiano según Godard, que, como hemos indicado en algún caso, no desdeñaba nunca las referencias, cuando no simples homenajes generalmente vehiculados hacia el cine norteamericano, incrustadas de manera muy diversa en la obra de los respectivos directores.

Pero hubo muchos otros cineastas importantes dentro, al lado o en torno a la Nouvelle Vague: practicantes convencidos de la heterodoxia narrativa y visual, algunos maestros afines a la ideología formal del movimiento y otros nombres que, simplemente, empezaron a hacer cine en esta época y se beneficiaron de la plácida situación que generó, como Doniol-Valcroze, Jean-Daniel Pollet y Pierre Kast.

La Nouvelle Vague tuvo sus rostros, una serie de actores y actrices que, por regla general, fueron parte indisociable de la obra de un determinado cineasta y aprovecharon la coyuntura para erigirse en el relevo, menos estandarizado, de las estrellas que habían dominado el panorama cinematográfico en décadas anteriores. Anna Karina, por ejemplo, impuso su mirada penetrante y sus ademanes suaves en el cine de Godard, el director que mejor supo aprovechar sus cualidades convirtiéndola en una prostituta digna de Zola en *Vivir su vida*, protagonista cualificada para un musical reflexivo en *Une femme est une femme* o heroína de cine negro desclasado en *Made in USA*.

Chabrol también se benefició de una musa particular con Stéphane Audran, actriz que prácticamente no ha hecho nada fuera del cine realizado por el que fuera su marido. Ya hemos citado antes a los actores habituales de Rivette, casi todos procedentes de las mismas compañías teatrales y con especial énfasis en Bulle Ogier, una de las presencias más carismáticas del cine francés de los sesenta y setenta gracias a sus trabajos con Rivette, Schroeder o el suizo Daniel Schmidt. Otro actor que se consumió en un cine de carácter más comercial, después de haberse identificado plenamente con las directrices de la Nouvelle Vague, fue Jean-Claude Brialy, intérprete de las primeras obras de Truffaut, Chabrol, Godard, Rivette, Malle o Kast tanto en formato largo como en corto.

Jules y Jim (François Truffaut, 1961)

La Nouvelle Vague generó intérpretes nuevos y modeló a sus intereses una serie de nombres que habían empezado a despuntar en el cine francés de los primeros cincuenta. Dos casos son muy representativos: Jean-Paul Belmondo y Jeanne Moreau. El primero fue reconvertido por Godard en héroe anarquista y fatalista de dos de sus más imaginativas ficciones, *Al final de la escapada* y *Pierrot el loco*, lo que no fue obstáculo para que después se convirtiera en una de las estrellas mejor pagadas y más populares del cine francés, mientras que la segunda supo ser la heroína melodramática perfecta para Truffaut (*Jules y Jim*), Malle (*Les amants*) y Demy (*La bahía de los ángeles*). Sin embargo, otra futura estrella que debutó precisamente en 1959, Catherine Deneuve, no tuvo una relación directa con el movimiento, aunque después trabajara con algunos de sus representantes: Truffaut en *La sirène du Mississippi*, 1969) o Demy en sus primeras tres películas musicales.

La impronta de los compositores musicales resultó, a todas luces, más anecdótica. Muchos directores utilizaron la música accidentalmente, como Rohmer, mientras que otros recurrieron en varias ocasiones a los compositores clásicos, caso de Godard. Dos son los nombres que pueden destacar. Miguel Legrand colaboró en media docena de ocasiones con Godard y en otras tantas con Demy, incluyendo en ambos casos su predilección por el género musical (*Une femme est une femme*, *Los paraguas de Cherburgo*, *Las señoritas de Rochefort*), tendencia que le granjearía el suficiente prestigio para que en 1968 se fuera a Hollywood. Georges Delerue, por su parte, debutó en el cine en 1959 con las bandas sonoras de *La bel âge*, de Kast, e *Hiroshima, mon amour*, decantándose después por el cine comercial aunque sin desdeñar los trabajos para Godard (la curiosa banda sonora de *El desprecio*) y, sobre todo, Truffaut, para el que escribió las músicas de *Jules y Jim*, *La piel suave*, *Las dos inglesas y el amor* y *La nuit américaine* (*La noche americana*, 1973), entre otros films. Chabrol, como en el caso del operador Jean Rabier, volvió a ser el más pragmático de todos, agenciándose los servicios del Pierre Jansen, un músico que prácticamente no escribió ni una sola nota para otro cineasta que no fuera el autor de *El carnicero*.

• **FRANÇOIS TRUFFAUT**

En opinión de François Truffaut, las cualidades que necesita un director para hacer buenas películas son: sensibilidad, intuición, buen gusto e inteligencia un poco de alguna de ellas no servirá de gran cosa, pero un mucho de cualquiera bastará para hacer una película atractiva, mientras que mucho de las cuatro dará lugar a una verdadera obra maestra. A lo largo de los muchos años, las películas de Truffaut han mostrado esos atributos en distintos grados y combinaciones, lo que le convierte en uno de los directores contemporáneos más fascinantes.

Una palabra clave para tener acceso al mundo interior de Truffaut y, por tanto, a su vida y a sus películas es miedo.

Puede que no baste para explicarlo todo, pero sí es un buen comienzo. Tómese por ejemplo su duradera admiración hacia Alfred Hitchcock y hacia su sabia manera de manipular los sentimientos de los espectadores jugando con sus temores y psicosis más profundos. Y obsérvese luego los retratos realizados por el propio Truffaut de personajes masculinos tímidos y atemorizados, desde el Charlie de *Tirez sur le pianiste* hasta el Antoine Doinel de varias de sus películas y el Pierre Lachenay de *La piel suave* (*La peau douce*, 1964).

Tómese entonces en consideración la gran timidez y nerviosismo que muestra el propio Truffaut durante las entrevistas, presentaciones de películas, festivales de cine y, de hecho, toda clase de manifestación pública. Su miedo instintivo a denunciarse a sí mismo, en aparente contradicción con el hecho de que haya realizado más películas con elementos autobiográficos que cualquier otro director, le lleva a alejarse de una exploración íntima de las mayores alturas y profundidades de la alegría y el dolor precisamente cuando parece a punto de lanzarse a ella.

• Los hechos que se ocultan bajo la ficción

François Truffaut nació en París el 6 de febrero de 1932. Era hijo único y se crió con su abuela hasta los ocho años, edad a la que su madre y su padrastro se hicieron cargo de él, aunque no de muy buena gana. Todo esto aparece reflejado en *Los cuatrocientos golpes* (1959), la historia de un muchacho incomprendido y maltratado por sus padres y profesores, así como por la policía.

En una entrevista, el propio Truffaut dijo que nunca ha sabido quién fue realmente su padre y ni tan siquiera estaba seguro de que fuese de nacionalidad francesa. Su adolescencia fue para él un período especialmente difícil, puntuando por periódicas escapadas del colegio, asistencias clandestinas a salas de cine y al menos un amor no correspondido, que apareció posteriormente reflejado en el episodio *Antoine y Colette de El amor a los 20 años* (*L'amour à vingt ans*, 1962), así como la fundación de su propio cine-club cuando tenía sólo 15 años.

Más o menos por esta época conoció al crítico cinematográfico y redactor-jefe de Cahiers du Cinéma. André Bazin: un encuentro crucial que habría de llevarle a ejercer la crítica cinematográfica desde muy temprana edad, Truffaut colaboró en otras publicaciones aparte de Cahiers du Cinéma, entre ellas Arts, Cinémonde, Elle y Les temps de París; y, en 1956, trabajó como ayudante de Roberto Rossellini en guiones que no llegaron nunca a buen puerto.

• De crítico a autor

Como crítico, Truffaut fue una de las figuras claves responsables de la implantación de la teoría del cine de autor. Se mostraba a favor de abandonar los estudios y de rodar en exteriores naturales, de sustituir los diálogos literarios por otros más vulgares y casi improvisados, de prescindir de las grandes estrellas y de que el único requisito para poder dirigir una película fuese el deseo de expresarse personalmente con la cámara de manera tan inmediata y directa como un escritor con la pluma.

Truffaut denunció vigorosamente a las figuras consagradas del cine francés de los 40 y de los 50, a los que se desdeñaba como simples adaptadores, mientras que se mostraba entusiasmado con realizadores como Howard Hawks o John Ford, a muchos de los cuales Cahiers du Cinéma fue la primera en concederles el estatus de autores.

• Los grandes temas del cine de Truffaut

En 1959, a los 27 años de edad, Truffaut rodó su primer largometraje, *Los cuatrocientos golpes*. No era un

hombre joven, pero sí con respecto a la norma imperante en Francia durante los 50. Después de *Tirez sur le pianiste* y *Jules et Jim* (1962) ha rodado unas veinte películas más. Sin embargo, en esos tres primeros títulos reflejó ya su propia visión del mundo y dijo casi todo lo que tenía que decir, revalidando así su propia teoría de que un cineasta se expresa con mayor plenitud e intensidad en sus tres primeras películas, y luego se limita a reelaborar esos mismos temas y preocupaciones hasta el infinito.

La idea de la fugacidad de la felicidad recorre todo el cine de Truffaut, con mayor intensidad en la escena de *Las dos inglesas y el amor* (*Les deux anglaises et le continent*, 1971) en el chalet al lado del lago, o en distintos pasajes de *Jules et Jim*; y de manera más sutil y transitoria en otras películas. Los personajes de Truffaut disfrutan brevemente de la felicidad antes de que degenere en el aburrimiento y la frustración del matrimonio, como en *Domicilio conyugal* (*Domicile conjugal*, 1970), o de verse bruscamente interrumpida por la muerte, como en *Tirez sur le pianiste*, *la novia vestía de negro* (*Le mariée était en noir*, 1968) o *La chambre verte*.

• El hombre que desconfiaba de las mujeres

Las mujeres desempeñaban un importante papel en el cine de Truffaut, y pertenecen casi siempre a tres grandes categorías: diosas soñadas, figuras maternas y prostitutas. El último grupo presta consuelo a los protagonistas masculinos cuando los dos primeros han fallado, como en *Besos robados* (*Baisers volés*, 1968) o *Domicilio conyugal*. El hombre es vulnerable, puede verse rechazado (como le ocurrió a él mismo con su madre) y se muestra por tanto propenso, o bien a despreciar, o bien a idealizar a las mujeres, lo que le incapacita para soportar las fluctuaciones e imperfecciones de una relación a largo plazo.

En *Les mistons*, Bernadette (Bernadette Lafont) es un objeto sexual idealizado y por tanto deseable; en *Jules et Jim*, Catherine (Jeanne Moreau) no es en principio sino una figura y una sonrisa enigmáticas, en cuya persecución resulta destruida una maravillosa amistad masculina y se producen dos muertes; en *La novia vestía de negro*, Julie (Jeanne Moreau) es literalmente una asesina de hombres.

No obstante, en *El amante del amor* (*L'homme qui aimait les femmes*, 1977), la necesidad compulsiva del protagonista de acostarse con mujeres no es probablemente sino una reacción a la forma de tratarle de su madre cuando era niño y a su larga serie de amantes. Todo esto conduce inexorablemente a *Les mistons*, y al retrato de la mujer como una verdadera mantis religiosa que devora al hombre después de la copulación.

• Cómo huir de la soledad

Evidentemente, en el universo de Truffaut predomina la soledad. En los momentos cruciales de sus vidas, la mayoría de los personajes de Truffaut se quedan solos o eligen voluntariamente la soledad.

Pero, aun así, parece haber razones para el optimismo. Piénsese en los niños que aparecen en muchas de las películas de Truffaut. Desde la lucha por la supervivencia de *Los cuatrocientos golpes* hasta el primer contacto con la civilización de *El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, 1970). Truffaut parece defender en todo momento la inocencia y pureza de la niñez y la adolescencia, quizás para compensar el abandono e infelicidad que él mismo experimentó durante su infancia.

El cine es el rey supremo, como el mismo afirma en *La noche americana* (*La nuit américaine*, 1973). Su filosofía en la de que las películas reflejan la vida, son la propia vida y la de que viendo o haciendo películas, o incluso hablando sobre ellas no se siente uno nunca solo. Los actores y el equipo técnico constituyen la familia perfecta: la labor de escribir, dirigir y montar una película es como un proceso de concepción y gestación. Finalmente nace una película y hay que ponerse a pensar inmediatamente en la siguiente. Igual que en la vida, o todavía mejor, pues las películas no mueren nunca.

Hay que llegar a la conclusión de que, aunque no se produjeron nunca revelaciones frontales y espectaculares,

los fragmentos del universo mental y emocional que Truffaut ofreció en su filmografía daban una imagen de él cada vez más completa y fascinante. Truffaut murió en 1984.

• **CLAUDE CHABROL**

Chabrol es considerado por lo general como el cronista satírico de la Francia contemporánea, pero esta visión no hace justicia a su peculiar sentido del humor, su gran originalidad y a sus particulares obsesiones.

Nacido en París el 24 de junio de 1930, Claude Chabrol se pasó más tiempo en la Filmoteca y en los cines de arte y ensayo que en la Universidad. Como crítico de Cahiers du Cinéma, se le conocía no por su agresividad, sino por su sentido del humor y sus variados gustos cinematográficos. Su libro sobre Hitchcock (en colaboración con Eric Rohmer) era una sutil combinación de seriedad e ironía.

Poco antes había recibido una pequeña herencia, efectuando su debut en el cine como productor y co-guionista de un corto de Jacques Rivette, *Le coup de berger* (1956). Fue también el consejero técnico de Godard durante el rodaje de *Al final de la escapada* (1960). Estaba, pues, familiarizado con los problemas financieros de la realización de películas. Para hacer su ópera prima necesitaba dinero. Se le ocurrió entonces la idea de hacer una película de bajo presupuesto pensando en la prima a la calidad que concedía el gobierno francés a ciertas películas intelectuales.

Pero esa película, *Los primos* (*Les cousins*, 1959), fue un fracaso comercial, al igual que las que la siguieron. A Chabrol se le ha acusado de pesimismo, misoginia, e incluso tendencias fascistas, lo que se debe probablemente a que los personajes de sus primeras películas eran siempre estúpidos, débiles y repugnantes.

Volvió a abordar temas serios, especialmente en *Las ciervas* (*Les biches*, 1968), pero los gustos del público habían cambiado ya.

• **Materias de reflexión**

Los temas que elige poseen siempre una apariencia realista, en la tradición de un Jean Renoir o un Julien Duvivier: parejas amenazadas por el adulterio, pasiones irreprimibles que llevan a crímenes cometidos por miembros respetables de la clase media o la burguesía, todo ello ambientado casi siempre en alguna pequeña ciudad de provincias. Y, lo que es más importante, la moraleja de estas historias es eminentemente racional: *La mujer infiel* (*La femme infidèle*, 1968), por ejemplo, es un homenaje a la fidelidad. Al igual que el de Hitchcock, el cine de Chabrol está lleno de pequeños tics como su aparición en pequeños papeles cómicos, o la importancia que concede a la gastronomía. Chabrol concede tanta importancia a la comida que, antes de iniciar un rodaje, se asegura de que éste transcurrirá en zonas donde se puede comer bien.

• **Un cierto aire de familia**

El hecho de que Chabrol aborde temas muy parecidos de película en película, y de que haya creado a su alrededor a un equipo semiestable de técnicos, incluyendo al operador Jean Rabier y al compositor Pierre Janssen, así como el que su esposa, Stéphane Audran, intervenga en muchas de sus películas, contribuye a dotar a éstas de un cierto aire de familia. El clima que reina en sus películas, el elemento que más se recuerda de ellas es de carácter más profundo y obsesivo.

• **Estupidez y locura**

Si a Chabrol le fascina la estupidez no es simplemente porque no haya límites a la estupidez humana, como él mismo ha señalado, sino también porque es peligrosa. Muchas veces, sus personajes consiguen huir de la estupidez para caer en otra trampa o peligro, la locura. Pero, al menos, ésta es más fascinante, menos mediocre que la estupidez. En ocasiones, es el fruto de una pasión frustrada o de unas exigencias vitales

carentes de toda lógica o razón. Incluso cuando es causada por algún trauma neurótico, la víctima (a los ojos de Chabrol ningún loco puede ser feliz) es propuesta siempre como un objeto de compasión.

La mejor película de Chabrol desde este punto de vista es probablemente *El carnicero*. Se trata, en esencia, de un drama con dos grandes protagonistas, que terminan enfrentándose: la maestra de escuela, Hélène, y el carnicero, Paul, ambos poseídos por deseos inconfesables. Paul oculta una terrible neurosis que le lleva a asesinar chicas jóvenes. Al principio de la película, Hélène es mostrada como una solterona en potencia, que teme al amor y practica el yoga (según Chabrol, una religión gimnásticomental que no conduce a ninguna parte). Poco a poco, Hélène deja de reprimir sus verdaderos sentimientos y se convierte en una mujer apasionada y bella cuando se enamora. Pero, simultáneamente, su inteligencia se va agudizando y empieza a sospechar que el objeto de su amor es un monstruo. Y como el monstruo en cuestión no es ni un retrasado mental ni un hombre sin sensibilidad, se da cuenta de que la mujer a la que ama sospecha de él, y se suicida delante de ella en un verdadero acto de amor. Chabrol parece interesado por estudiar los problemas de la pareja y del medio social.

• ALAIN RESNAIS

Alain Resnais ha colaborado regularmente con guionistas diversos y de talento; sin embargo, su obsesión por los temas del tiempo y la memoria, y su personal estilo, han contribuido a dotar de unidad y coherencia al reducido número de películas por él dirigidas.

Existen pocos maestros del cine moderno cuya obra se vea más fuertemente marcada por la paradoja que la de Alain Resnais. A pesar de ser creador de un mundo cinematográfico específicamente suyo, Resnais se niega seguir la tendencia predominante en el cine contemporáneo, sobre todo en el llamado artístico, y a considerarse como el único autor de sus películas. Hablar del cine de Alain Resnais equivale a correr el riesgo de simplificación, ya que cada una de sus obras lleva la impronta de un colaborador diferente: guionistas (muchas veces con obras literarias de prestigio a sus espaldas), compositores y, por supuesto, actores y actrices variados. Así, aunque el nombre de Resnais va indisolublemente ligado a la vanguardia cinematográfica y se le considera por lo general como un cineasta personal, distanciado e intelectual, su forma de enfocar el cine se parece mucho a la de los grandes directores de Hollywood.

• Una generación destacada

Alain Resnais nació en Vannes, Bretaña, en 1922, y pertenece por tanto a esa destacada generación de cineastas que tanto contribuyeron a conformar el cine europeo de los años 60 y 70, incluyendo a los italianos Pier Paolo Pasolini y Francesco Rosi, a los guionistas franceses Chris Marker y Alain Robbe-Grillet, al húngaro Miklós Jancsó, y al polaco Walerian Borowczyk. Su carrera debe juzgarse en relación con la obra de estos cineastas y no con la de los directores franceses de la Nouvelle Vague. Aunque empezó a dirigir cine más o menos al mismo tiempo que Godard, Truffaut o Chabrol, Resnais tenía diez años más que ellos y las influencias sobre su vida y su obra tenían unos orígenes y unas características completamente distintas.

Resnais estudió interpretación, comenzó un curso de realización cinematográfica en el ID-HEC, la escuela francesa de cine más importante, y trabajó profesionalmente como montador. La carrera profesional de Resnais como director comenzó a causa de una serie de estudios sobre pintores rodados en 16 mm. En 1948 se le encargó la realización en 35 mm. de un documental sobre *Van Gogh*. A continuación rodó otro sobre *Gauguin* (1950) y un análisis magistral del *Guernica* de Picasso (1950). Durante este período tenía ya ideas y planes para futuras películas de ficción: pero, de hecho, los ocho años siguientes los pasó íntegramente dedicado al cine documental. Junto con Georges Franju, se convirtió en la primera figura del movimiento documentalista francés, que, en aquel período, superaba con mucho al cine de ficción. En estos cortos, Resnais desarrolla ya los métodos fílmicos que caracterizarán sus primeros elementos de la imagen, la música y el texto, y perfecciona un sistema de trabajo que implica la colaboración en pie de igualdad con guionistas de gran calidad literaria, como Paul Eluard para *Guernica* o Raymond Queneau para *Le chant du Styrène*.

• El tiempo y la memoria

Hiroshima, mon amour (Alain Resnais, 1959)

El debut cinematográfico de Alain Resnais en el campo del largometraje tuvo lugar con *Hiroshima, mon amour* (1959), sobre un guión de la novelista Marguerite Duras. En los años 60 rodó cuatro películas más, en cada una de ellas colaboró con un novelista que tenía poca o ninguna experiencia en el campo del guión cinematográfico: Alain Robbe-Grillet para *El año pasado en Marienbad* (1961); Jean Cayrol, para *Muriel* (1963); Jorge Semprún, para *La guerra ha terminado* (*La guerre est finie*, 1966), y Jacques Sternberg, para *Te amo, te amo* (1968).

En *La guerra ha terminado*, la descripción de la vida de un comunista español en el exilio, Resnais recurre con frecuencia a la técnica del flash-forward o salto adelante para anticipar acontecimientos que pueden o no ocurrirle a su protagonista. Preo, quizá, la película más original a este respecto sea *Te amo, te amo*, una historia de pseudo ciencia-ficción en la que la lógica y la cronología se ven casi totalmente abandonadas en favor de un entretreído aparentemente casual de distintos niveles del tiempo y el espacio, que reflejan una lógica emocional que conduce inevitablemente a la muerte del héroe.

• Italia

Relatar la historia del cine italiano a partir de 1945, sería sin exagerar demasiado, relatar la historia de lo que se ha llamado escuela neorrealista. Al menos durante un tiempo. Pero veamos lo que es famoso neorrealismo.

El nuevo realismo italiano, considerado en sus obras y en sus artistas, no es propiamente una escuela ni un movimiento, sino simplemente una atmósfera, esto sí que está claro y tiene tanta más importancia cuanto que estas líneas han salido de la pluma de un crítico italiano, Giovanni Calendoli, y que, por su contexto, precisan que la palabra atmósfera no se aplica a la atmósfera en que se empapa la acción de los filmes neorrealistas, sino a la atmósfera en la que han sido realizados, es decir, en las condiciones materiales de esa realización.

Esta opinión la confrontaremos con otra, italiana también, la de Cesare Zavattini, para quien el cine debe dejar de ser espectáculo y volverse hacia la realidad de tal manera que sea ésta la que se convierta en un espectáculo. Para él, el mejor guión de cine consistiría en seguir por la calle a un hombre que ande y al que no le sucede nada. Todo esto sería muy bonito si hubiera bastado a los cineastas italianos de 1945 añadir a la palabra realismo el prefijo neo para innovar verdaderamente y hacer otra cosa de lo que habían hecho sus antepasados, pues, ¿no se encontraban ya todos los elementos del neorrealismo de 1945 en los filmes anteriores a 1941 como *Teresa Raquin* y *Sperduti nel buio*, ambos de Nino Martoglio? Situaciones, personajes, decorados sórdidos, muros sin esperanza, penumbras de la enfermedad, lechos de la miseria, se aborda el documento, lejos del color local para tarjetas postales, se busca un estilo que algunos calificarían acaso con asombro de neorrealista. No había pues nada nuevo en los filmes neorrealistas de 1945 y el prefijo neo no había sido colocado más que porque era necesario afirmar que el cine se había renovado, rejuvenecido con la caída del régimen fascista; pero si algo había cambiado era que los estudios habían sido destruidos por los bombardeos o que servían de acantonamiento a las tropas americanas, cuando no eran campos para los prisioneros alemanes. También los actores se hallaban desperdigados sin que, por varias razones bien comprensibles, se pudiera saber lo que había sido de ellos. También, y sobre todo, era que faltaba el dinero. Y sin embargo se quería trabajar. Era necesario vivir. Entonces se improvisó y a falta de estudios y de decorados, se rueda en las calles y el sol reemplaza los proyectores.

Pero, ¿no habían hecho lo mismo Max Linder y Feuillade? Y Jean Epstein (*Finis Terrae*, *Mor Vran*), ¿no habían confiado por completo su interpretación a unos pescadores bretones? Todo ello sin tener que invocar siquiera a Dziga Vertov y su teoría del cine-ojo. Y al día siguiente de la liberación de Francia, ¿René Clément para *La bataille du rail* y Georges Rouquier para *Farrebique* no volvieron la espalda a los estudios y a las vedettes sin pensar hacer neorrealismo?

Entonces, ¿por qué ver algo nuevo allí donde no había más que utilización de métodos tan viejos como el cine mismo y que habían sido utilizados sin dar nacimiento a doctrinas y polémicas? Primero, porque era necesario dar la impresión de que se hacía borrón y cuenta nueva y que el porvenir no tenía nada en común con el pasado. Porque también muchos de los que emitían sobre el cine opiniones definitivas acababan de descubrirlo e ignoraban todo lo que había existido antes de que ellos lo hubieran descubierto. Porque, por último, los filmes neorrealistas fueron defendidos por todos aquellos que no sólo pensaban que lo único bello e interesante se refería al proletariado, sino que todo lo que tenía un carácter proletario era a priori digno de interés, anunciaba los mañanas que cantan y representaba algo totalmente nuevo. Evidentemente es ver intenciones ocultas en unas obras que, en su mayoría, no las tenían y en una situación que sólo debía a las circunstancias el ser lo que era. Situación que puede resumirse en estas líneas de Claude Autant-Lara: el estilo del cine italiano es debido a la excesiva complicación de las condiciones de trabajo resultante de la penuria de los medios técnicos. Los cineastas italianos que se debaten en medio de las peores dificultades han sido llevados a contentarse con filmar la vida que se desarrolla en su alrededor, o lo que corroboran estas líneas no menos claras de Marcel Carné. Este famoso neorrealismo italiano, del que será necesario darse cuenta un día que no es más que un estilo de miseria impuesto por las circunstancias. Aun siendo así, no hay que pensar que los filmes de estos años no tienen valor, sino solamente que si, con igual valor cinematográfico, hubiesen tenido por héroes gentes del mundo o personajes pseudohistóricos sacados del repertorio de la Scalla de Milán, habrían causado a su alrededor menos alboroto y, por otra parte que tenían bastantes méritos para imponerse sin tener necesidad de ser clasificados como neorrealistas.

• España

Bardem y Berlanga introducen el
cine español en la escena internacional
con *Bienvenido, Mr. Marshall*

El cine español se alzó rápidamente de las ruinas causadas por la guerra civil. El número de salas, que no alcanza las 2.000 en 1929, se eleba a más de 4.000 en 1955 (de ellas, 125 en Madrid y 132 en Barcelona), con una capacidad de casi tres millones. Una docena de productoras disponen de cuatro estudios en Madrid y tres en Barcelona. Pronto salen cada año unos cuarenta filmes, cifra que se eleva a 67 en 1954. El costo de cada producción es sensiblemente más barato que en cualquier otra parte: el precio de un filme de media importancia es de dos millones de pesetas y el de una superproducción pasa raramente de los cinco millones, lo que explica, la importancia que adquiere las películas en coproducción, particularmente con Italia y después con Hollywood.

Toda la vida cinematográfica depende de un organismo oficial único: la Dirección General de Cinematografía y Teatro, dependiente del Ministerio de Información y Turismo, que controla también el Instituto de orientación cinematográfica que engloba la censura, el Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas y el noticiario NO-DO. A pesar de esta acción gubernamental y a las primas concedidas a las películas de calidad, sólo fue en 1952 cuando el cine español empezó a manifestar una personalidad interesante, gracias a dos hombres cuyos nombres han de permanecer inseparables en la historia del cine español: Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem.

Este acontecimiento se produce cuando se proyecta en la pantalla del Festival de Cannes *Bienvenido, Mr. Marshall*, cuyo guionista era Juan Antonio Bardem y el realizador Luis G. Berlanga. Se ha dicho que la importancia de este filme se debía ante todo a la originalidad del guión, sátira campechana de la política americana hacia Europa, y por otra parte, cinematográficamente hablando, de que se podía ver en él una hábil combinación del neorrealismo italiano y del realismo humorístico inglés, doble influencia a la que el cine español había permanecido hasta entonces impermeable. En todo caso, ésta fue la opinión del jurado internacional que concedió a *Bienvenido, Mr. Marshall* el Premio Internacional del buen humor, con mención

especial para el guión. En estas condiciones, ¿cómo Bardem no iba a pensar que podía pasar de colaborador a autor de películas completas?

Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955)

De allí nacieron dos películas, cuyo valor cinematográfico supera sin duda el de *Bienvenido, Mr. Marshall: Cómicos* (1954), con Cristina Galvé y Fernando Rey, y *Muerte de un ciclista* (1955), cuya protagonista, Lucia Bosé, atropella a un ciclista y acaba muriendo al querer evitar a otro: una historia que parece el colmo de lo arbitrario pero que, contada por Bardem, parece el triunfo de la lógica. En lo sucesivo, la obra de Bardem –*Calle Mayor* (1956), con Betsy Blair y José Suárez, y *La venganza* (1957)– no ha tenido la resonancia de sus primeras obras.

Por su parte, Berlanga ha dado varias películas, como *Calabuig* (1956), con Valentina Cortese y Edmund Gwenn, y *El verdugo* (1963), dotado de un carácter popular que no dejaba prever *Bienvenido, Mr. Marshall*.

Después de estos dos realizadores, es, paradójicamente, bajo la firma de un húngaro, Ladislao Vajda, donde encontramos lo más típicamente español de la producción de los años 50: *Marcelino, pan y vino* (1954) que trata uno de los temas más delicados que pueden ofrecerse al objetivo de la cámara: el alma de un niño. Circunstancia agravante: un alma de niño que se desarrolla y va madurando en la atmósfera de un convento. Sobre este argumento, Vajda realiza una película de gran humanidad, pese a la ingenuidad de los personajes, y que gana al espectador hasta el punto de éste admite sin resistencia el milagro que pone punto y final a la obra. El mérito de esta película se debe en buena parte –de ello no cabe duda– al niño Pablito Calvo, el actor infantil más sensible, más carente de afectación desde el Jackie Coogan de *El chico*.

Mucho trecho separa estas películas de la producción española de la época, que realiza películas de inspiración religiosa (*La señora de Fátima*, de Rafael Gil; *El judas*, de Ignacio F. Iquino), películas históricas (*Catalina de Inglaterra*, de Arturo Ruiz Castillo), películas taurinas (*Manolete*, de Florián Rey; *La fiesta sigue*, de Enrique Gómez; *Tarde de toros*, de Ladislao Vajda), películas musicales con baile (*Duende y misterio del flamenco*, de Edgar Neville; *El amor brujo*, de Antonio Román), etc.

Por último, en el terreno de las colaboraciones internacionales, no hay que olvidar *La corona negra*, de Luis Saslavsky, procedente de Argentina, cuyo guión era de Jean Cocteau, los diálogos de Miguel Mihura y la principal intérprete María Félix, rodeada por Rossano Brazzi y Vittorio Gassmann. Sombrío melodrama que Cocteau había dotado de un misterioso y extraño ambiente.

• Bibliografía

- *Enciclopedia juvenil Palá*. (1976). Planeta Editorial. Barcelona.
- JEANNE, René y FORD, Charles (1974): *Historia del cine*. Alianza Editorial. Madrid.
- A.A.VV. (1992): *Historia del cine mundial (años 60)*. Cátedra Editorial. Madrid.
- A.A.VV.: *Historia ilustrada del cine*. Planeta Editorial. Barcelona.

Enero–Febrero, 1997

Susana Rueda	Sonia Morán	Berta Ruiz	Susana Sánchez
EL CINE EN LOS AÑOS 60			