

ÍNDICE

Nº PÁGINA

1. EL NACIMIENTO DEL CINE 2

2. EL PERIODO MUDO 3

2.1. LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE MUDO (1895–1914) 3

2.2. LA EDAD DE ORO DEL CINE MUDO (1915–1927) 4

3. CINE SONORO 5

4. EL CINE FRANCÉS TRAS II GUERRA MUNDIAL 12

5. EL CINE FRANCÉS HOY 18

BIBLIOGRAFÍA 20

1. EL NACIMIENTO DEL CINE

El cine, aunque haya llegado a impregnar de tal forma la vida contemporánea hasta hacerse consustancial a nuestro tiempo, es un invento joven, en plena evolución técnica y artística.

La primera proyección cinematográfica pública, con 35 espectadores, se produjo en el salón Indien, del sótano del Grand Café, situado en el Boulevard des Capucines, nº 14, de París. Fue el 28 de diciembre de 1895 y se proyectaron diez cortas cintas de 16 metros cada una ofrecidas por los hermanos Louis y Auguste Lumière. Nació el séptimo arte, un nuevo medio que revolucionaría el mundo del espectáculo: el CINE.

Mucho se ha discutido sobre si los hermanos Lumière han sido o no los padres del invento. Lo cierto es que el cinematógrafo es la culminación de una serie de ideas que ya habían sido llevadas a la práctica en un proceso que duraría muchos años:

- Euclides (siglo II) idea en artilugio mágico que produce el movimiento.
- Leonardo da Vinci (siglo XV) describe los principios de la cámara oscura.
- El alemán Atanasio Kircher (1654) crea la linterna mágica, aparato óptico con el que se hacen aparecer, amplificadas sobre un lienzo o pared, figuras pintadas en vidrio, celuloide, etc.
- En 1822, Niepce consigue la primera fotografía al lograr la permanencia de las imágenes usando betún de Judea.
- En 1833, Daguerre halla el sistema para fijar definitivamente las imágenes fotográficas.
- En 1879, Muybridge descubre el zoopraxoscopio, un aparato que proyecta mediante una lámpara las diapositivas de un animal en distintas fases de su movimiento, que habían sido impresionadas sobre un disco giratorio.
- En 1894, Edison presenta el kinetoscopio.
- En 1895, Skladanowsky descubre el bióscopo, que proyectaba películas a la velocidad de seis fotogramas por segundo.

De todos ellos los dos últimos son los precedentes más inmediatos del descubrimiento de los Lumière, cuyo invento era el más sencillo y perfecto de todos. Impresionaba la película, proyectaba la cinta y funcionaba

accionando una manivela que arrastraba el filme a 15 imágenes por segundo. En 1896, el cinematógrafo ya viajaba por todo el mundo: Londres, Bruselas, Viena, Madrid, Rusia...

En 1900 Charles Pathé ya vaticinó lo siguiente: El cine será el teatro, el diario, la escuela del porvenir.

Pero para entender la evolución del cine francés hay que partir de una de sus paradojas esenciales: la de que, a pesar de que el capital extranjero haya desempeñado un papel fundamental en la financiación de sus producciones, las películas resultantes han tenido por lo general un sello específicamente francés. Este fenómeno es característico de los periodos de mayor éxito internacional: la edad de oro del cine francés (1929–1939) y la *Nouvelle vague* (nueva ola, aproximadamente 1958–1968).

2. EL PERIODO MUDO

2.1. LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE MUDO (1895–1914)

Sin embargo, los Lumière sólo veían en su invento un interés científico y pensaron que el cine nunca conseguiría un gran porvenir comercial, lo que les llevó a dejar de rodar en 1900. Más tarde, Méliès consigue superar el estadio documental de los filmes de los Lumière al realizar películas que contaban historias y tenían un argumento. Así, también en 1896, funda la primera empresa de producción cinematográfica: la Star Film. Pasa a la historia como el creador del cine como espectáculo. Algunos de sus más conocidos filmes salidos de sus estudios son *El viaje de Gulliver* (1902), *Viaje a la luna* (1902) y *20.000 leguas de viaje submarino* (1907).

El sistema de Méliès fue perfeccionado por Pathé, coetáneo suyo y fundador de unas entidades industriales –estudios, talleres de revelado, locales públicos de proyección– que contribuyeron a que la producción francesa dominara el mercado europeo y lograra un verdadero poderío económico.

Sin embargo, no todo fueron alegrías. En 1897, un incendio en la feria del Bazar de la Charité provocó la muerte a más cien personas, en su mayoría niños, por una imprudencia del operador al encender una lámpara de éter, que servía de foco luminoso en sustitución de la luz eléctrica. Pero en pocos años el cine reconquistó el favor de las masas, aunque los filmes que se realizaban eran cortos, de escasa imaginación y con intérpretes poco menos que improvisados.

Otro de los pioneros del cine francés fue Gaumont, gran competidor de Pathé en el campo de la producción, que comenzó su andadura haciendo noticiarios –Actualités– y terminó por producir filmes estéticos.

2.2. LA EDAD DE ORO DEL CINE MUDO (1915–1927)

La producción cinematográfica francesa, interrumpida bruscamente en 1914, se reanudó un año después con cierta debilidad.

Durante la I Guerra Mundial, jóvenes cineastas como Abel Gance, Marcel L'Herbier o Louis Delluc, tuvieron la oportunidad de dirigir e, impresionados por algunos elementos del estilo cinematográfico estadounidense, desarrollar nuevas teorías sobre cómo debía ser el arte de la cinematografía. Se trata del llamado impresionismo. Inspirados por *Intolerancia* (1916), de D.W. Griffith, con su montaje breve y de planos desconectados tomados de diferentes partes de las múltiples acciones entrecruzadas del relato, realizaron una serie de películas empleando insertos y primeros planos, en una técnica alejada de la suave continuidad de las películas estadounidenses. En esta búsqueda de nuevos modos de expresar emociones e ideas a través del cine, surgieron obras personales como *Fiebre*, de Louis Delluc y *El dorado*, de Marcel L'Herbier, ambas realizadas en 1921, junto a algunas de Jean Epstein y Germaine Dulac. Se consideraron películas de vanguardia en su día, pero estaban basadas en historias convencionales sobre las que se desarrollaba una serie de efectos filmicos, planteamiento que desde una perspectiva más moderna las haría dudosamente vanguardistas. Se

realizaban con presupuestos muy bajos, en comparación con la mayoría de las películas comerciales, y se sostenían gracias a los circuitos de cineclubes que proliferaron en Francia durante la década de 1920.

No sólo estas películas de vanguardia, sino incluso las películas francesas más comerciales de aquella época, apenas se veían en otros países, en parte debido a la pobreza de su producción y en parte a lo anticuado de sus resultados finales. Esta última característica también alcanzaría a las películas de Abel Gance. Influenciado por las obras de D.W. Griffith, llevó más lejos el montaje rápido, hasta componer escenas en las que los planos duraban apenas unos cuantos fotogramas y se disponían en esquemas métricos. Este enfoque se combinaba con títulos muy poéticos y un estilo de melodrama pasado ya de moda en *La rueda* (1923), mientras que su monumental *Napoleón* (1925) añadía extravagantes movimientos de cámara y escenas rodadas en triple pantalla, con una duración total de 195 minutos.

Gance se deja llevar por sus impulsos y por un lirismo a menudo desordenado, contrariamente a L'Herbier, frío y resguardado tras una negativa evidente a entregarse.

Al final de la década de 1920 hubo un intento de americanización del estilo y los temas tratados; al mismo tiempo aumentaron las inversiones estadounidenses y alemanas y las coproducciones. Sin embargo, estas operaciones no devolverían la producción francesa a la escena internacional hasta la introducción del sonoro.

3. CINE SONORO

Una serie de intentos prometedores para desarrollar una tecnología francesa de cine sonoro fracasaron por lo insuficiente de las inversiones que los respaldaban, lo que forzó a los estudios y a las salas de exhibición a recurrir a los costosos equipos estadounidenses o alemanes. Así, estos dos países pasarían a desempeñar un papel esencial en la producción inicial del cine sonoro francés.

Los estudios de la Paramount en Joinville se habían diseñado para entrar en los mercados de habla no inglesa mediante el rodaje de versiones simultáneas de cada película en diferentes idiomas. Pero a comienzos de 1932 este sistema ya no resultaba económico, y Joinville se convirtió en un centro de doblaje. Los estrechos planteamientos de esta productora se habían opuesto militantemente al enfoque artístico del cine, así que la adaptación que Alexander Korda hizo del éxito teatral de Marcel Pagnol *Marius* (1931), fue algo atípico. Esta película tuvo un éxito arrasador en Francia porque retrataba las costumbres y el habla regionales, junto con la energía y el encanto de las interpretaciones y de la historia. Pagnol escribió una segunda parte, *Fanny* (1932), y luego otra, *César* (1936). La trilogía tuvo tal éxito dentro y fuera del país, que en 1934 Pagnol construyó sus propios estudios con tres platós en Marsella.

Mientras, la compañía alemana Tobis-Klangfilm se enfrentaba al dominio estadounidense sobre Europa en las pantallas y también en los tribunales, basándose en patentes rivales relacionadas con las cámaras sonoras. En sus estudios de Epinay inició una serie de películas dirigidas por René Clair, cuyos escritos articularon la oposición al teatro filmado. Sus obras *Bajo los techos de París* (1930), *El millón* y *Viva la libertad* (ambas de 1931) contribuyeron al prestigio de la producción sonora francesa en el extranjero, pese a que el ascenso de los nazis al poder en Alemania convirtiese a Clair en un director inaceptable para la Tobis y éste tuviese que buscar trabajo fuera de Francia.

De las compañías francesas, la Pathé-Nathan (nueva constitución de la antigua compañía francesa de los hermanos Pathé) se introdujo en la producción sonora con películas como *La pequeña Lisa* (1930), de Jean Grémillon, considerada una anticipación del fatalismo melancólico y el compromiso con los marginados típicos del realismo poético, la escuela dominante en la edad de oro. El guionista de esta película, Charles Spaak, sería una figura esencial en aquella época, sólo superada en importancia por la del poeta Jacques Prévert, ya que ambos escribieron la mayoría de los papeles de la gran estrella francesa de aquellos años, Jean Gabin. La contribución de Prévert, a través de una larga colaboración con el director Marcel Carné, dio como resultado *Quai des Brumes* (*El muelle de las brumas*, 1938) y *Amanece* (1939). Spaak, por su parte, escribiría

La belle équipe (1936), de Jean Duvivier y *Los bajos fondos* (1936) y *La gran ilusión* (1937), ambas de Jean Renoir, menos fatalista en la concepción de sus personajes que los directores del realismo poético.

Gaumont quebró en 1934, seguida en 1936 por la Pathé-Nathan, en escandalosas circunstancias, pese a lo cual la calidad de las películas de este periodo no decayó. De hecho, otra de las paradojas de la industria cinematográfica francesa radica en que sus máximos logros artísticos se dieron estrechamente unidos al fracaso de sus grandes compañías en su intento de dominar la producción, distribución y exhibición; dominio que las habría hecho capaces de resistir eficazmente a las importaciones extranjeras, en particular a las estadounidenses. En consecuencia, el grueso de la producción ha estado en manos de pequeñas compañías independientes, a menudo con menos capital del necesario, incapaces de alcanzar esa continuidad en la producción que caracterizó a la industria de Hollywood de 1920 a 1960, base fundamental de la fuerza comercial, técnica e incluso artística de esta industria. A cambio, los cineastas franceses han tenido más oportunidades de encontrar algún inversor ocasional, o un grupo de ellos, decididos a sostener un proyecto arriesgado.

Un director y guionista muy importante en la historia del cine francés y mundial es Jean Cocteau. En 1923, este personaje consumió opio, una experiencia que describió en *Opio* (1923), y que le obligó a pasar un periodo de recuperación en un sanatorio. Durante este tiempo escribió algunas de sus obras más importantes: *Orfeo* (1927) y *La máquina infernal* (1934), la novela *Los muchachos terribles* (1929) y su primera película, *La sangre de un poeta* (1930).

Las películas de Cocteau, en su mayoría escritas y dirigidas por él, fueron especialmente importantes en la introducción del surrealismo en el cine francés. Varias de ellas, especialmente *La bella y la bestia* (1945), *Orfeo* (1950) y *Los muchachos terribles* (1929), han llegado a ser consideradas clásicas del cine moderno. Con estas películas captó la atención del público. Su objetivo no era únicamente el de aprender la técnica necesaria; al mismo tiempo estaba intentando descubrir una estructura, unos enfoques temático y visual que le permitieran expresar sus mitos y obsesiones privadas en términos accesibles para el gran público. En *La Bella y la Bestia*, la fantasía y la realidad llegan a complementarse tan perfectamente que resulta imposible no creer en la verdad del cuento de hadas que nos narra Cocteau; mientras que, en *Orfeo*, el mito está tan firmemente arraigado en la vida cotidiana que la exploración poética de Cocteau de la imaginación creativa funciona, simultáneamente y sin fisuras, como una espléndida muestra de cine negro.

El eterno retorno (1943), que escribió para Jean Delannoyt, suele citarse como el más fructífero de todos esos experimentos, quizá por tratarse de una recreación del mito de Tristán e Isolda, que pone el acento en la muerte como único medio de perpetuar el amor, y por recordar bastante el estilo y la temática de obras teatrales de Cocteau, tales como *Antígona* y *Renaud et Armide*. Mucho más interesante es, sin embargo, *Le Baron Fantôme* (1943), dirigida por Serge de Poligny, y en la que Cocteau figuraba sólo como dialoguista, aparte de interpretar un pequeño papel. A pesar de ello, y de algunos pequeños lapsus, esta película es inequívocamente de Cocteau, quien dejó su sello en toda ella, eclipsando así al oscuro Poligny. La atmósfera de cuento de hadas aquí presente la tomó Cocteau prestada de la imaginería propia del cine de terror y la utilizó siempre en su búsqueda de efectos mágicos.

La ilustración muestra un fotograma de la película *La bella y la bestia* (1945) de Jean Cocteau, en la que aparece Jean Marais (la bestia) y Josette Day (la bella). Esta película surrealista, escrita y dirigida por el mismo Cocteau, abrió nuevas vías al cine francés y está considerada un clásico del cine moderno. A pesar de sus éxitos en prácticamente todos los campos artísticos, Cocteau insistió en que era ante todo un poeta y que todas sus obras eran poesía. Murió el 11 de octubre de 1963 en Milly-la-Fôret, cerca de Fontainebleau.

Por otro lado, la carrera de Jean Renoir, posiblemente el más destacado director de la historia del cine francés, e indudablemente uno de los grandes narradores del siglo XX, es ejemplar a este respecto. La primera película sonora que dirigió fue gracias a su amigo y antiguo colaborador, el productor independiente Pierre Braunberger, que había constituido una productora mediante el acuerdo con un distribuidor regional, Richébé.

Su segunda película para la compañía, *La golfa* (1931), con Michel Simon, fue tan controvertida artística y técnicamente que Renoir sólo fue capaz de salvarla de Richébé, que exigía hacer un nuevo montaje, acudiendo, por sugerencia de Braunberger, al principal inversor de la compañía, un fabricante de zapatos, a través de la amante de éste.

La historia de como se llegó a poner en pie *La gran ilusión* (1937) es igualmente instructiva. Jean Gabin adoraba el papel que iba a interpretar y la historia misma, fruto de las experiencias del camarada de vuelo de Renoir durante la I Guerra Mundial, el general Pinsard, y sus diversas fugas de los campos de prisioneros. A pesar de esto, le llevó tres años conseguir la financiación necesaria, y el propio Renoir afirma que fue posible sólo gracias a que el financiador de la película, Rollmer, y su ayudante, Albert Pinkévitch, no pertenecían a la industria cinematográfica, por lo que carecían de prejuicios sobre lo que podía o no tener éxito. Una vez realizada, fue elegida como mejor película extranjera en el Festival Mundial de Nueva York, obtuvo un premio especial creado para ella en el Festival de Venecia, e hizo que el presidente Roosevelt, tras un pase privado en la Casa Blanca, declarara: Todas las democracias del mundo deberían ver esta película.

La moraleja a extraer de estas anécdotas es que en el cine francés la figura del creador personal ha tenido tanto peso como el de la rigidez de las estructuras y los prejuicios de su industria y sus directivos. Es este cine personal el que le ha proporcionado el éxito fuera de sus propias fronteras, permitiendo a Francia, tras el final de la II Guerra Mundial, situarse inmediatamente detrás de Estados Unidos en el número de películas exportadas.

Renoir fue pionero en el uso del sonido directo, hacía las tomas de sonido en la misma localización para asegurarse de que las interpretaciones individuales se efectuaban dentro de su contexto original, articulándose la imagen y el sonido de forma simultánea. A menudo trabajaba con escenarios contruados en la propia localización, de modo que el interior de las casas de los protagonistas se pudiera conectar con los exteriores que les rodeaban.

Más tarde, al verse amenazada la democracia por el ascenso del fascismo en Europa, el compromiso de Renoir con la sociedad y la comunidad adquiriría una dimensión política explícita. Su única colaboración con Prévert, *El crimen de monsieur Lange* (1936) se distribuyó pronto en ese año electoral. Es una narración polémica de extraordinaria energía y gran valor artístico que desinfla la retórica fascista al colocarla en labios de un estafador, proponiendo los ideales cooperativistas del Frente Popular como una alternativa.

Sólo tras el hundimiento del Frente Popular, en vísperas de la guerra, la visión de Renoir incorporó el fatalismo del realismo poético en *La regla del juego* (1939).

Sin embargo, sus personajes no son aquí gentes de un grupo marginal, sino la mismísima alta sociedad; y su protagonista, víctima del destino, no es ningún obrero industrial destruido por los celos, ni un desertor del ejército, sino un héroe nacional. Los espectadores encontraron intolerable este punto de vista, silbando y pateando durante el pase de la película, que fue primero cortada por la censura y, después del paréntesis de la guerra, prohibida por desmoralizadora, prohibición que también alcanzó a *Amanece* (1939), dirigida por Marcel Carné. En consecuencia, si la obra maestra de Renoir se conserva aún hoy es gracias a su restauración a finales de la década de 1950, en la que se repusieron los fragmentos eliminados anteriormente.

En los años previos a la guerra varios cineastas, entre ellos Renoir, participarían activamente en las campañas organizadas por Ciné-Liberté, grupo de la Casa de Cultura del partido comunista francés creado para reformar la legislación de la industria francesa a través de campañas que se intensificarían después de la subida del Frente Popular al poder en 1936. La política que se proponía consistía en acabar con las cuotas de películas importadas y, en cambio, gravarlas con impuestos destinados a apoyar la producción francesa. Se hacía también un llamamiento a la abolición inmediata de la censura cinematográfica, responsable de la negativa a conceder licencias de exhibición pública a ciertas películas, entre las que se encontraban *Zero en conduite* (*Cero en conducta*, 1933), la mejor película de Jean Vigo, un relato contra el autoritarismo de sus

días de escolar; *La vie est à nous* (*La vida es nuestra*, 1936), creación colectiva bajo la supervisión de Renoir durante la campaña electoral del partido comunista, y los clásicos soviéticos. La obra maestra del surrealismo cinematográfico, *La edad de oro* (1930), de Luis Buñuel, había sido asimismo prohibida por la policía parisina al amparo de otra ley, prohibición que desencadenó un tumulto en el cine donde se estaba proyectando.

Irónicamente, mientras que el Frente Popular nunca llegó a poner en práctica estas medidas legislativas, las ideas desarrolladas para su gobierno serían adoptadas por el régimen de Vichy del mariscal Pétain, que tomó el poder al caer Francia bajo el dominio alemán y terminar la Tercera República en 1940, gobernando las regiones francesas no ocupadas por los alemanes o incorporadas al Tercer Reich. De éstas, la iniciativa más importante fue la constitución del Comité de Organización de la Industria Cinematográfica, sustituido en 1946, dos años después de la liberación de Francia, por el Centro Nacional de la Cinematografía, aún hoy la institución encargada de canalizar el apoyo financiero a la industria. Los fondos de este apoyo proceden de las retenciones efectuadas sobre lo recaudado en taquilla, presupuestos generales del gobierno e impuestos a las televisiones. Hay dos tipos de apoyos disponibles: uno que consiste en la distribución de cierta cantidad de dinero a una película en función de sus ingresos en taquilla (lo que se supone que ayudará a financiar nuevas producciones), y otro que concede subvenciones previas al rodaje, como adelanto de los ingresos posteriores. Estas ayudas se constituyeron en 1960, por lo que desempeñarían un papel esencial apoyando financieramente los inicios de la *nouvelle vague*. Todavía hoy supone un apoyo inestimable para los cineastas independientes.

Aunque bastantes actores y directores, entre ellos Jean Renoir que se instaló en Estados Unidos, abandonaron el país tras su caída en poder de los nazis en 1940, quedaron los suficientes como para mantener la continuidad con la década anterior. Carné y Prévert harían su mejor película, *Los niños del paraíso* (distribuida en 1945, tras la liberación), mientras que *Lumière d'été* (*Luces del verano*) y *Le ciel est à vous* (*El cielo es vuestro*) muestran a Grémillon en su mejor momento.

Al comienzo de la II Guerra Mundial, los estudios cesaron su actividad y la realización de muchos filmes fue detenida. Este fue el caso de *Remordimiento*, de Jean Grémillon, cuyo rodaje fue reanudado un poco más tarde. Pero René Clair no pudo hacerlo con *Air Pur*, ni Marc Allegret con *La coraire*, según la obra de Marcel Achard. Confiado en la acción que durante la guerra anterior había tenido la Sección fotográfica y cinematográfica del ejército, el gobierno decide utilizar el cine para la información y la propaganda. Disponía de dos organismos, el Servicio cinematográfico del Ejército, que dirigía el comandante Calvet, y el Servicio cinematográfico del Comisario general de información, de Jean Giraudoux. Fueron elaborados varios proyectos de filmes de propaganda, pero pocos llegaron a buen fin. Por su parte, la prensa filmada –y particularmente los noticiarios Gaumont, que dirigía Germaine Dulac– había realizado normalmente su misión de información.

Desde el comienzo de la ocupación las autoridades alemanas se apoderaron, claro está, de todos los medios cinematográficos, principalmente de la censura, y, a pesar de sus declaraciones constantemente renovadas de colaboración con el Comité de organización de la industria cinematográfica, que el gobierno había creado dentro del Ministerio de Información, todas las ocasiones les fueron buenas para buscar dificultades a los que intervenían en la producción y en la explotación cinematográficas.

A pesar de todas estas limitaciones y trampas, la producción, que había sido de 75 filmes en 1939 y que había caído a 30 en 1940, se eleva a 41 al año siguiente para alcanzar 72 en 1942 y 82 en 1943. Por su lado, las salas cinematográficas, en las que se prohibía la proyección de filmes americanos e ingleses, alcanzaron dos mil millones de recaudación, cifra que, en 1943, se eleva a tres mil millones.

4. EL CINE FRANCÉS TRAS LA II GUERRA MUNDIAL

En la década de 1940, los principales nuevos realizadores fueron Robert Bresson y Jacques Tati. Las historias de redención del primero, desde *Las mujeres del bosque de Bolonia* (1945), *Diario de un cura de campaña*

(1950), *Un condenado a muerte se ha fugado* (1956), *El azar de Baltasar* (1966), hasta *El dinero* (1983) rezuman una austeridad estilizada y un rigor que durante más de treinta años distinguirían su trabajo del de otros cineastas. Sus películas resultan difíciles por su falta de adornos y por ir en contra de las expectativas de los espectadores sobre cómo debe contarse una historia.

Pero la sobria y estoica aceptación de los problemas de la vida de que hacen gala obras como las ya señaladas antes, *Le journal d'un curé de campagne* (1950) y *Un condenado a muerte se ha fugado* (1956), las dota de una belleza clásica y grave que ha convertido a Bresson en uno de los directores más respetados en Francia. Con la primera compone un diario mostrando a un joven sacerdote sentado a la mesa y escribiendo. Después, se asiste al desarrollo de la acción. El mismo procedimiento se repite en cada secuencia. El público fue sensible a la humanidad del personaje, magníficamente expresada por el debutante Claude Laydu. El film recibió el Premio Louis Delluc.

La ausencia de actuación en las películas de Bresson y la peculiar forma de comportarse de sus protagonistas (con la mirada casi siempre baja y movimientos bruscos) implican que los conflictos interiores se revelan mejor por medios indirectos, en este caso superando las convenciones teatrales y centrándose en los estados anímicos, que se manifiestan con independencia de la voluntad consciente del actor.

Por su parte, Jacques Tati, procedente del *music-hall*, comenzó su andadura por el cine haciendo cortos. Su primer corto fue *Champion de tennis* (1932) que, aunque era técnicamente deficiente, le ayudó a ir creando el personaje extravagante.

Día de fiesta (1949) sería el debut de Tati en los largometrajes. Esta película lo consagró definitivamente al obtener el premio al mejor guión en el Festival de Venecia y, en 1950, el Grand Prix du Cinéma en el de Cannes. Después realizó *Las vacaciones de monsieur Hulot* (1953), en la que introduce a su personaje cómico característico, un enloquecido fumador en pipa, que él mismo interpreta en ésta y en sus siguientes películas. Sus gestos, movimientos y ruidos (sin diálogos), serían las piedras angulares del arte de Tati que le llevarían a *Mi tío* (1958), su mayor éxito, y *Playtime* (1967), donde hace un uso innovador de la película en 70 milímetros. Al final de su vida, con ciertas dificultades económicas, sus intentos de adaptar su querido personaje de Hulot al ambiente más áspero de finales del siglo XX no tuvieron éxito. En 1979, recibió el Gran Premio Nacional de las Artes y las Letras del gobierno francés.

Nunca el cine francés vio renovarse su personal tan generosamente, tan fácilmente, como en los años cincuenta. A esta renovación se le suele dar el nombre de *Nouvelle Vague*, expresión cuyo éxito se debe a lo gráfico de la imagen, pero que no encaja en la realidad porque debe tener un sentido preciso y, en cierto modo, revolucionario, que no conviene a todos los que han dado sus primeros pasos como realizadores desde 1950.

René Clair filma, tras regresar del exilio, en 1947, *El silencio es oro*, una bella reconstrucción de los primeros tiempos del cine. En su siguiente filme, *La belleza del diablo* (1950), se sirve del tema de Fausto para alertarnos sobre una amenaza atómica. Más tarde, realiza *Mujeres soñadas* (1952), *Las maniobras del amor* (1955), ambas con Gerard Philipe; *Puerta de las Lilas* (1957), con el que regresa al ambiente popular, y *Fiestas galantes* (1965), su última película y cuya importancia reside en los medios materiales puestos a su disposición. El 17 de junio de 1960 es nombrado miembro de la Academia Francesa, lo cual contribuye a que el cine sea considerado oficialmente como un hecho cultural; sin embargo, su obra cinematográfica no siempre ha sido bien acogida por la crítica joven.

Renoir y Max Ophuls, huidos de los nazis durante la guerra (Ophuls, judío alemán, ya había huido antes a Francia por la misma razón), volverían de Hollywood en la década de 1950, para proseguir su labor. En el caso de Ophuls dio frutos como *La ronda* (1950), *El placer* (1952), *Madame de* (1953), con un tema que recuerda a Liebelie, y *Lola Montes* (1955), una biografía de la favorita de Luis I de Baviera sin mucha relación con la verdad histórica y que constituye su obra maestra del cinemascope mutilada antes de su

exhibición, que son quizá sus mejores logros. Con él había llegado también su hijo Marcel, hoy una gran figura del documental, de entre cuyas películas destacan *Le Chagrin et la pitié* (1971), crónica de Clermont-Ferrand durante la ocupación alemana, realizada para la televisión francesa, que se negó a emitirla, y *Hotel Terminus* (1988), sobre las actividades del nazi Klaus Barbie, producida sin ningún apoyo financiero francés, por la causticidad de su análisis de la Francia ocupada por los nazis.

Renoir, en su nueva etapa, renuncia al tono comprometido de sus filmes anteriores. Rueda en Italia *La carroza de oro* (1952), retrato de una compañía de cómicos ambulantes, luego, *French Can-Can* (1954), un homenaje al impresionismo de Toulouse-Lautrec; *Elena y los hombres* (1956), un cuadro de costumbres parisienses; *Comida en la hierba* (1959), una sátira sobre los científicos, y *El testamento del Dr. Cordelier* (1962), sobre el tema del Dr. Jeckill.

En otro orden de cosas, el éxito de las películas de Roger Vadim protagonizadas por su esposa Brigitte Bardot (más tarde se separarían), de las que *Y dios creó a la mujer* (*Et Dieu créa la femme*, 1956), fue el primero, mostraron que había un mercado potencial para las películas dirigidas a los jóvenes espectadores, nuevos y numerosos. Algunos consideran a Vadim sólo un adelanto al movimiento renovador. Con esta película, lanzó al mundo entero un nuevo tipo de mujer, mezcla de candor, ingenuo y perversidad. El éxito de la cinta se vio acrecentado por las protestas de las ligas de decencia y por los ataques de la censura, atentos más a escenas de cierto atrevimiento erótico que a lo que podía representar de novedosa la postura femenina encarnada por la protagonista. A partir de entonces se hicieron inmediatamente famosas las siglas B. B. Más tarde, el cine de Roger Vadim derivó hacia caminos más comerciales en menosprecio de su originalidad.

Sus filmes representan en Francia, desde 1956, una tradición que viene de Hollywood; son, a la vez, film de autor y de productor. Encierran ya el éxito, tanto por lo que atañe a la estrella como al guión, al color, al cinemascopo, al refinamiento estético, y se envuelven en una publicidad bien dirigida.

Algunos productores franceses comenzaron a respaldar a otros jóvenes cineastas capaces de trabajar rápido o con recursos mínimos. Los más destacados en aprovechar esta oportunidad de producción, fueron un grupo de jóvenes críticos, entre los que estaban Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer y François Truffaut, que mientras aprendían su oficio en las pantallas de la cinemateca francesa fundaban, apadrinados por André Bazin, *Cahiers du Cinéma*, la revista de crítica de cine más prestigiosa del mundo.

El trabajo de estos directores rompió en varios sentidos las convenciones del estilo tradicional de hacer cine: no respetaba la estructura tradicional de los guiones y las transiciones formales suaves, hacía movimientos de cámara evidentes, se saltaba el eje de acción y rechazaba el brillo de la iluminación de estudio. Godard, Truffaut y su operador Raoul Coutard, lideraron la vuelta a las localizaciones naturales, incluso en escenas de interiores. Esta forma de trabajar encajaba a la perfección con la espontaneidad de nuevos intérpretes como Jeanne Moreau, Anna Karina, Jean-Paul Belmondo, Jean-Pierre L  aud o incluso Brigitte Bardot, estrella del antiguo estilo. También contribuyó a hacer posible esta nueva forma de rodar la introducción de la cámara ligera Cameflex, de 35 mm, fabricada por la compa  a   clair desde 1948. De un modo semejante, los experimentos de Chris Marker y el antropólogo Jean Rouch con las cámaras ligeras y silenciosas   clair de 16 mm, revitalizar  n el documental. Pierre Braunberger sería el financiero de muchos de estos avances, tras haber producido una serie de cortometrajes muy relevantes de Alain Resnais, que pasaría al largometraje en 1959 con *Hirosima, mon amour*, sobre texto de Marguerite Duras.

En ese mismo año también debutaba en el largometraje de ficción otro cineasta algo mayor, Georges Franju, que había sido cofundador junto con Henri Langlois de la cinemateca en 1934. Antes, Franju se había dedicado al documental, con resultados tan notables como *La sang des b  tes* (*La sangre de las bestias*, 1948) u *H  tel des Invalides* (1951). Otras figuras importantes de la *nouvelle vague* fueron Agnès Varda, que provenía del reportaje gráfico y su marido Jacques Demy.

Claude Chabrol rod   su primer filme, *El bello Sergio* (*Le beau Serge*), en 1958, con un dinero que hered   de

su mujer. Con escaso presupuesto y actores desconocidos, su éxito de crítica y de público fue tal que ese mismo año pudo rodar *Los primos* (*Les cousins*), un testimonio de una juventud de posguerra sin reglas ni leyes que se debate entre el deber y el placer; sin embargo, a partir del fracaso de *Les bonnes femmes* (1960), se dedicó a un cine de encargo –*Landrú* (1962), *El tigre se perfuma con dinamita* (1965), *Champaña para un asesino* (1966)–, hasta que con *Les biches* (1968) inauguró una etapa, la mejor, con unas películas que profundizan en el estudio del alma humana: *La mujer infiel* (1968), *El carnicero* (1970), *Al anochecer* (1971) y *La década prodigiosa* (1972).

Jean-Luc Godard, figura emblemática del movimiento, haría desde *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, 1959), hasta *Weekend* (1967), un verdadero viaje de descubrimiento a través de 15 películas y varios cortometrajes, en los que experimentó con nuevos recursos para el cine narrativo. Este enfoque experimental de buena parte del cine de esta corriente hizo creer durante un tiempo que las convenciones de la construcción cinematográfica habían sido superadas, pero según confluían a mediados de los sesenta la *nouvelle vague* y las principales productoras, se hacía cada vez más difícil distinguir entre los trabajos de Truffaut, por ejemplo, y los de Louis Malle, director con talento pero más convencional, que había comenzado su carrera como director al mismo tiempo que los de la *nouvelle vague*. En consecuencia, las películas francesas más interesantes durante más de una década no tendrían nada que ver con el movimiento, y serían las del veterano exiliado español Luis Buñuel.

Sólo Godard y Rivette persistieron en su enfoque experimental, seguidos en los setenta por Marguerite Duras que, en películas como *Nathalie Granger* (1972), *Canción india* (1974) y *Le camion* (1977), continúa explorando las relaciones entre sonido e imagen, narración y memoria, pasado e imaginación, que caracterizaron más que a la *nouvelle vague* inicial a la *nouveau roman* (nueva novelística) de la que ella era una representante destacada.

Otro portaestandarte de la *nouvelle vague* es François Truffaut, violento polemista en el curso de su carrera cinematográfica y demoledor despiadado de viejas glorias en su época de crítico. Se inició con *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre-cent coups*, 1959). El título traducido al pie de la letra no quiere decir nada. Esta película es una mirada subjetiva al mundo de la adolescencia, de gran contenido autobiográfico. Su protagonista, Anton Doinel y el actor que lo encarna, Jean Pierre Leaud, aparecen en distintas etapas de su vida en otros filmes del realizador; *El amor a los veinte años* (1962), el primer amor; *Besos robados* (1969), trabajo y noviazgo; *Domicilio conyugal* (1970), matrimonio; *L'amour en fuite* (1978), fracaso amoroso. En *Jules et Jim* (1961) presenta el amor y la amistad a través de la relación amorosa compartida entre una mujer (Jean Moreau) y dos íntimos amigos. El sentimiento amoroso es analizado también desde otros ángulos en *La piel suave* (1964), otra historia con triángulo; *La novia vestía de negro* (1967), donde un amor truncado después de la boda incita a la venganza; *La historia de Adèle H* (1975) y *La mujer de al lado* (1981), dos historias de amor con circunstancias y matices muy distintas, pero ambas con un desenlace trágico.

En 1980 trabajó con Catherine Deneuve, cuyo verdadero nombre es Catherine Dorléac, en *El último metro*, un homenaje al teatro y que tuvo mucho éxito. Por esta película, esta actriz francesa obtuvo el Oscar a la mejor actriz. En cualquiera de los casos, la fina sensibilidad del realizador le impide caer en fáciles exhibicionismos.

Teniendo en cuenta a estos directores, películas y actores, podemos sintetizar las características de la *Nouvelle vague* en los siguientes puntos:

- Se trata de un cine de autor.
- Es un cine estético, no comprometido. El único interés de sus realizadores es hacer cine, no es educación, ni política, ni crítica social.
- Improvisación y naturalidad social frente a la cuidada elaboración del cine tradicional.
- Tendencia hacia el análisis psicológico de los personajes.
- Reducidos presupuestos económicos.

5. EL CINE FRANCÉS HOY

Las películas francesas obtienen con frecuencia buenos resultados de taquilla, como *Los visitantes* (1992, Jean Marie Poiré), uno de los mayores éxitos comerciales europeos de principios de la década de 1990. Pero la pasión y el carácter experimental que caracterizaron las obras maestras de la edad de oro o la *nouvelle vague* inicial son hoy difíciles de encontrar. Incluso muchos de los más recientes experimentos de Godard, o un proyecto tan personal como el de Bertrand Tavernier en *Daddy Nostalgie* (1990), parecen emocionalmente blandas en comparación con las de épocas pasadas.

Parte del problema procede probablemente de un cambio en los sistemas de exhibición producido a finales de la década de 1980, que no era otra que la adopción en Francia de las políticas de marketing de Hollywood: un alto presupuesto en publicidad y la exhibición simultánea de una sola película hasta en 50 salas. Así, no queda espacio de exhibición y los canales de distribución se estrechan (y con ello la producción independiente) al no dar lugar a que una película más arriesgada o más personal gane audiencia gradualmente, como resultado de la recomendación de espectador a espectador. Quedan pocas películas con posibilidades de distribución autónoma, y éstas deben ser apoyadas por una fuerte inversión promocional–publicitaria, que determinará a la postre una actitud muy conservadora en las grandes productoras y distribuidoras.

Aunque haya grandes estrellas, como Gérard Depardieu, al que se le recuerda desde sus primeros trabajos con Truffaut hasta sus más recientes éxitos como el *Cyrano de Bergerac* (1990) de Jean–Paul Rappeneau, basado en la obra de Edmond Rostand, las estrellas por sí solas no crean las películas, aunque contribuyan a su grandeza.

BIBLIOGRAFÍA

- JEANCOLAS, JEAN–PIERRE: *Historia del cine francés*. Editorial Acento, Madrid, 1997.
- CIRERA ZAPATERO, MARIANO: *Breve historia del cine*. Editorial Alhambra, S. A., Madrid, 1986.
- *Historia Universal del Cine*. Grupo Editorial Planeta, Barcelona, 1990.
- *El cine, su técnica y su historia*. Editorial Ramón Sopena, S. A., Barcelona, 1984.
- JEANNE, RENÉ Y FORD, CHARLES: *Historia ilustrada del cine, 1: El cine mudo (1895–1930)*. Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- JEANNE, RENÉ Y FORD, CHARLES: *Historia ilustrada del cine, 2: El cine sonoro (1927–1945)*. Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- JEANNE, RENÉ Y FORD, CHARLES: *Historia ilustrada del cine, 3: 1945–1965*. Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- SICLIER, JACQUES: *La nueva ola*. Editorial Rialp, Madrid, 1962.

1

18

•