

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
La gran conspiración

Autor/es:
Losilla, Carlos

Citar como:
Losilla, C. (2005). La gran conspiración. Nosferatu. Revista de cine. (48):14-20.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41397>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

La gran conspiración

Carlos Losilla

Nola lortu zuen arrakasta Nouvelle Vague-k? Zein kontsignatan oinarritu zen eta zeintzuk agertu ziren alde? Gertatu ahal izango al ziren gauzak gertatu ziren ez bezala? Baliteke hala izatea, baina zoriak batzuetan hau bezalako bide apetatsuak aukeratu ohi ditu, batez ere baloreen eta identitatearen krisiak hainbeste baldintzatutako herrialde batean sortzen denean, esate baterako gerraosteko Frantzia.



1.

Cruce de caminos

En 1950, André Bazin abandonó la revista *L'Écran française*. Nacida como tal en 1945, su redacción contaba con los nombres, entre otros, de Georges Sadoul, Albert Camus, Marcel Carné, Henri Langlois, Jean-Paul Sartre y Jacques Becker. Pero el espíritu que había dado lugar a esa diversidad languideció con los años, y la ortodoxia comunista no consideró oportuno que un católico como Bazin continuara en sus filas. Nunca lo sabremos, pero quizá la historia de la teoría cinematográfica sería muy distinta de no haberse producido un acontecimiento en apariencia tan nimio. El 2 de abril de ese mismo año, Jean-Georges Auriol, alma de la *Revue du cinéma*, murió en un accidente de tráfico. Y más o menos en el aniversario de su fallecimiento, en 1951, apareció el primer número de *Cahiers du cinéma*, dedicado a Auriol, una revista en la que Bazin ejercería gran influencia sobre la facción más joven y combativa. Los destinos de la historia dependen, a veces, de la suma de pequeños desvíos sucesivos.

La primera etapa de la *Revue du cinéma* se desarrolló entre 1928 y 1931, pero fue a partir de 1946, tras la guerra mundial, cuando conoció su período de esplendor. Refundada gracias a los auspicios de Gaston Gallimard, contó entonces con colaboradores como Jacques Doniol-Valcroze, Alexandre Astruc, Maurice Schérer (luego Eric Rohmer) o el propio Bazin. El primero de ellos acabó convirtiéndose en el responsable máximo de los *Cahiers* iniciales. El penúltimo fundó la *Gazette du cinéma*, considerada su antecedente directo. Sin embargo, en la *Revue* también escribió Sartre, entre otros, y el corresponsal en Italia era Guido Aristarco, futuro antagonista del ideario baziniano. Nombres como Nino Frank o Pierre Kast, además de los mencionados Auriol o Astruc, pueden encontrarse tanto en la *Revue* como en *L'Écran*, lo cual da una idea de lo difícil que puede resultar una definición estricta de las respectivas líneas. La famosa polémica en torno a **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*; Orson Welles, 1941) es un ejemplo de la ebullición latente en aquellas jornadas parisinas. Sartre denostó la película de Orson Welles en las páginas de *L'Écran*, en agosto de 1945. Y Bazin le respondió dos años más tarde, con motivo del estreno en Francia... desde *Les Temps modernes*, que dirigía el propio Sartre.

En aquel clima intelectual, pues, podía suceder de todo, y de hecho cualquier afirmación categórica sobre lo que pasó en realidad está condenada a convertirse automáticamente en objeto de sospecha. Desde una perspectiva un tanto reduccionista, podría decirse que la lucha se estaba librando entre la izquierda tradicional, la que provenía del Frente Po-

pular de los años treinta, y las nuevas corrientes esencialistas representadas por Bazin. Dicho de otro modo: entre el cine entendido como discurso "a partir de" la realidad o como discurso "sobre" la realidad. Pero "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo", el artículo fundacional de Astruc que suele considerarse parte de la prehistoria de la "política de los autores", apareció publicado en *L'Écran française*, en 1948, y lo mismo sucedió ese año con otro texto esencial, "À bas Ford, vive Wyler", de Roger Leenhardt. Este último, una disquisición sobre el cine clásico americano que sienta algunas de las bases del cahierismo, resulta curioso, además, por otra circunstancia: esa no fue la jerarquía proclamada luego por la nueva crítica. La doctrina difundida por Truffaut y compañía a partir de los años cincuenta tampoco siguió una sola línea, sino que esta se fue forjando a través de los meses sucesivos y los diferentes números. Y aun así, no puede decirse que exista una única *politique des auteurs*.

Resulta igualmente curioso que también fuera en *L'Écran française* donde se produjo otra de las batallas teóricas decisivas del período. La reivindicación del cine de Alfred Hitchcock efectuada en 1949 por Jean-Charles Tacchella y Roger Therond a propósito de **La sogá** (*The Rope*, 1948), paralela a la de William Wyler, supuso otra nota discordante respecto a varios de los postulados de la nueva cinefilia que se estaba formando. A Bazin, sin ir más lejos, Hitchcock nunca le pareció digno de rehabilitación. Y los elementos más progresistas de *L'Écran française*, desde Claude Vermorel hasta Louis Daquin, lo rechazaban como parte de un cine escapista y de consumo por completo alejado de sus preocupaciones. No deja de ser sorprendente que este sector crítico, el más reactivo a la renovación impulsada desde otros parámetros intelectuales, coincidiera con Bazin en su menosprecio del arte hitchcockiano. Sea como fuere, todo ello redundaba en la configuración de un panorama multiforme, mucho más complejo de lo que podría parecer, pero en el que la figura clave continúa siendo el autor de *¿Qué es el cine?* La pregunta, de nuevo, es obligada: ¿qué habría ocurrido si el izquierdismo católico de Bazin se hubiera decantado por las facciones menos cercanas a los "jóvenes turcos", los sectores dominados por Sadoul o René Jeanne, Léon Moussinac o Georges Charensol?

2. Convulsiones decisivas

Puede decirse: no es posible, no lo hubiera hecho nunca, su destino natural era *Cahiers du cinéma* y la amistad de Truffaut, que no cesó de escribirle cartas destinadas a aliviar sus largas temporadas de reposo por culpa de la tuberculosis. Si toda ortodoxia posee un mesías y un profeta, está claro que quienes debieron de representar esos papeles en el ámbito del

cahierismo y la *Nouvelle Vague* no fueron dos, sino tres. François Truffaut y Jean-Luc Godard se repararon las soflamas revolucionarias, los panfletos, la predicación, incluso los evangelios: **Al final de la escapada** (*À Bout de souffle*, 1959) está dirigida por Godard, pero parte de un argumento de Truffaut. Por su lado, Bazin fue Juan el Bautista, anunció la buena nueva y desapareció de la escena antes de que se produjera el milagro de la resurrección: en efecto, murió a los 40 años, en 1958, y nunca llegó a ver ninguna película de sus jóvenes seguidores. Jesús pidió a Juan que lo bautizara. Truffaut siempre se reclamó hijo de Bazin. Este último era el único teórico capaz de provocar un cambio significativo en la percepción dominante del cine en su época. No obstante, el hecho de que lo hiciera en compañía de los cahieristas y no de otros es el resultado de una tupida red de interacciones que, por ahora, nadie ha sido capaz de explicar de una manera por completo convincente.

El pensamiento de Bazin fue el resultado de una gran cantidad de influencias que flotaban pesadamente, a la espera de su maduración definitiva, en el clima intelectual de la Francia de posguerra. Fue en la

revista *Esprit* donde sus inquietudes de raíz católica se manifestaron con mayor fervor. Pero ese catolicismo era la herencia de una corriente metafísica de gran tradición en la cultura francesa del siglo XX. Ya en los años treinta, la llamada "filosofía del espíritu", a través de Louis Lavelle o René Le Senne, intentó acercar la experiencia de lo sensible a un cierto trascendentalismo de lo real. El fin de la Segunda Guerra Mundial trajo consigo el desprecio de la ciencia, considerada causante de la debacle moral de la humanidad experimentada en Auschwitz o Hiroshima, así como el intento de acomodar el progreso a las necesidades éticas, un plan que debía pasar necesariamente por una determinada mística de la humildad. Gaston Bachelard y Teilhard de Chardin, ambos científicos y filósofos, crearon verdaderos sistemas conceptuales al respecto. Y este idealismo de raíces platónicas, curiosamente, se tradujo en un culto estricto de la realidad: sólo en el universo visible podían encontrarse las huellas del mundo de las ideas, rastrearlas y proceder a su paciente recuperación.

A pesar de la homonimia, el *Nouveau Roman* y la *Nouvelle Vague* jamás se reconocieron el uno en la otra o viceversa. Al contrario, los cineastas rechazaron con contundencia el cerebralismo de los novelistas en beneficio de los clásicos o incluso los surrealistas: Balzac, Giraudoux, Aragon. Y, no obstante, también esa presunta revolución en el ámbito de la literatura francesa hundía sus raíces en una tradición de correspondencias religiosas. Antoine de Saint-Exupéry, que escribió *Vuelo nocturno* (1931), intuyó en la fascinación de la técnica un soplo de espiritualidad. Georges Bernanos, con el *Diario de un cura de campaña*, entronca con François Mauriac y Julien Green, creyentes atormentados cuyas esperanzas siempre están puestas en las pequeñas ocupaciones cotidianas. Incluso los existencialistas proponen una doctrina de la materialidad immanente transformada, en su caso, en fantasmagoría. Tanto *La náusea* (1938), de Sartre, como *El extranjero* (1942), de Camus, recrean mundos tan próximos, expuestos a una mirada tan microscópica, que acaban revelándose de una monstruosidad paradójicamente redentora, un ideario que en el terreno cinematográfico también practican Robert Bresson o Jean-Pierre Melville: la única salvación posible reside en el contorno de las cosas.

Llegados a este punto, las primeras novelas de Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras o Michel Butor no son tan revolucionarias como pudiera parecer. Es cierto que quiebran las estructuras tradicionales, y también que su aliento metaliterario resulta más visible que en la mayor parte de los intentos anteriores, pero la relación del autor y los personajes con el universo visible no ha variado mucho. Las descrip-



André Bazin

ciones prolijas despojan a los objetos de cualquier tipo de unidad ontológica y los abandonan a los caprichos de la percepción. Y la ausencia de psicología condena al lector al vagabundo por un mundo de espectros que parecen desvinculados de todo y de todos. Sin embargo, ese cortocircuito moral es también un punto de partida, el inicio de algo. A través del reflejo de ese desajuste, el *Nouveau Roman* clama por un nuevo tipo de relación con un entorno que ha dejado de ser como fue. El hecho de que este materialismo con vocación redentora coincidiera en el tiempo con el período de plenitud de Bazin y la salida a la luz de la "nueva crítica" no es en absoluto casual. Las circunstancias que favorecieron su inesperada confluencia ideológica conspiraban esforzadamente por la neutralización de otro materialismo posible, aquel que pugnaba desde algunas páginas de *L'Écran française*, quizá en sintonía con la idea sartriana del comunismo. Sin saberlo, obras como *El ser y la nada* contribuyeron decisivamente al triunfo de los bárbaros, en detrimento de una transformación cultural que nunca pudo ser, de una politización concienciada de las nuevas generaciones que sí tuvo lugar, por ejemplo, en Italia o Alemania, aunque se tratara de un proceso mucho más lento. En otras palabras: lo que en París terminó en el estallido de mayo del 68, en Roma se alargaría hasta las Brigadas Rojas.

Los vínculos que unían a Bazin con los nuevos movimientos de educación popular que empezaron a proliferar en la posguerra son también numerosos. La actividad de la mayoría de los cineclubes giraba alrededor de *Travail et Culture*, una organización ligada al Partido Comunista a través de la CGT y en la que Bazin desempeñó puestos de responsabilidad. En su organigrama también aparecen Alain Resnais y Chris Marker, entre otros, y Truffaut irrumpió en ella de la mano de su mentor. Los responsables de la Federación Francesa de Cineclubes eran, durante los años cuarenta, Jean Painlevé y Georges Sadoul, estrechamente relacionados con las áreas de influencia del partido. Es difícil dilucidar las razones del fracaso de esta estrategia ideológica surgida de la izquierda histórica, pero resulta indiscutible que la disidencia baziniana no fue la única. ¿O sí? Quizá faltó, en ese sector, un líder con un carisma parecido, alguien capaz de poner su fuerza visionaria al servicio de una comunidad de conversos cada vez más numerosa, de insuflarles la nueva fe. Porque, en efecto, se trataba de eso: una cuestión de fe.

3. Teoría de la conspiración

El otro profeta de los nuevos tiempos se llamaba Henri Langlois y estaba a cargo de la *Cinéma-thèque*, que él mismo fundó en 1934 junto con Georges Franju. Su celo respecto a la conservación del pasa-



do cinematográfico dio sus primeros frutos con el neorrealismo italiano, al que contribuyó decisivamente. En el *Cercle du Cinéma*, también dependiente de la institución a partir de 1944, dio a conocer a las nuevas generaciones tanto las mejores muestras del cine mudo americano como las películas de Eisenstein. Y en 1945 organizó la exposición "Images du cinéma français", que causó una honda impresión en la intelectualidad de la época. Es cierto, pues, que la pasión de Langlois por el cine de Hollywood contribuyó a decantar la balanza hacia el lado de la nueva cinefilia, pero también que hubiera podido suceder lo contrario, pues su labor nunca fue presa del sectarismo. Sea como fuere, a finales de la década de los cuarenta la Federación de Cineclubes y la *Cinéma-thèque* se habían convertido en enemigos irreconciliables, la primera en manos de la CGT, la segunda invadida por diletantes en progresiva insurrección.

Los cineclubes, en efecto, constituían otro campo de batalla idóneo para la polémica que se estaba librando. Bazin y Astruc reinaban en el famoso *Objectif 49*, que daría lugar al *Festival du Film Maudit de Biarritz*, mientras que Truffaut puso en marcha el *Cercle Cinémane*, que no tuvo excesiva continuidad. Podrían citarse igualmente el *Ciné-Club du Quartier Latin* o el *Studio Parnasse*, muy activos a finales de la década de los cuarenta, pero quizá las luchas más encarnizadas se produjeran en las llamadas *soirées*, donde midieron sus fuerzas, entre otros, Astruc y Daquin, o incluso Sadoul y el propio Bazin. De nue-

vo en este campo, las huestes de los insurgentes tenían la victoria asegurada. Su energía y su pasión cinéfila, materializadas en arengas tan flamígeras como sus textos, desbordaban con mucho los argumentos de la vieja guardia. Y, sobre todo, su exigencia de un nuevo cine acorde con los tiempos, basado en una estética vocacionalmente moderna rechazada por los círculos oficiales, creó toda una generación de espectadores deseosos de que las consignas se hicieran realidad. Los debates públicos sobre el cine en la Francia de los años cuarenta y cincuenta, en fin, evidenciaban un panorama esquizoide: mientras el cine nacional imperante echaba en falta una ideología, los discursos emergentes carecían de un cine que los representara.

Todo parecía conspirar para que las cosas cambiaran del modo en que finalmente lo hicieron. Después de la guerra, París se convirtió en la capital mundial del *glamour*. En parte gracias a la propaganda norteamericana, la "ciudad del amor" pasó a ser también la "ciudad del arte" y la "ciudad de la moda", además del centro cultural e intelectual de Europa. Según la particular mitología de la época, Roma representaba el esplendor del pasado, a su vez objeto de sangrientas caricaturas en las películas de Fellini, por ejemplo. En cambio, París era el futuro, la nueva Europa emergiendo orgullosa de las ruinas de la guerra, firmemente asentada en su tradición. **Un americano en París** (*An American in Paris*, 1951), de Vincente Minnelli, conectaba esa esperanza con la herencia artística al filmar los muelles del Sena con la paleta de Toulouse-Lautrec. La más famosa fotografía de Robert Doisneau, "Le Baiser à l'Hôtel de Ville" (1950), en la que una pareja se besa despreocupadamente entre la multitud, se ha convertido en un ícono no sólo de la época, sino del supuesto "espíritu" parisino: espontaneidad, independencia, nueva moral, modernidad. En **Una cara con ángel** (*Funny Face*, 1956), de Stanley Donen, la también mítica Audrey Hepburn, interpretando a una encantadora francesita, abraza el credo "enfaticalista", una hilarante variación de la moda existencialista...

Las fotografías de aquellos años conforman una curiosa galería del *star system* intelectual del París coetáneo. En algunas de ellas, los redactores de *Cahiers* aparecen en estancias atestadas de imágenes de actores y actrices hollywoodienses, enfundados en trajes deportivos, con pajaritas y gafas de sol. El propio Bazin es también objeto de esa mística iconográfica: la gorra, la bufanda, la chaqueta *sport*. En una especialmente significativa, Jacques Doniol-Valcroze está sentado en lo que parece un *bistrot* a punto de cerrar, con las sillas recogidas, un vaso vacío sobre la mesa y la mirada perdida, siguiendo la estética del retrato romántico. En otras dos, Truffaut toma nota tras una proyección, con

el cigarrillo pendiendo de los labios, o bien habla por teléfono al lado de su máquina de escribir. La relación del hombre con los objetos propios de la modernidad es una de las armas preferidas de los nuevos cinéfilos, así como de la juventud parisina de los años cuarenta y cincuenta que retrataron las películas de la *Nouvelle Vague*. Puede que Claude Autant-Lara o Yves Allégret también hablaran esporádicamente de los jóvenes, pero no convirtieron eso en una marca de fábrica, ni tampoco su propia imagen. Del mismo modo, no existen fotografías glamourosas de Daquin, o de Sadoul, o de Jeanne, o de Roger Boussinot. Con el tiempo, estos últimos nos legaron algunas historias del cine que hoy en día muy pocos se toman en serio. Por el contrario, la muerte prematura impidió que Bazin formalizara sus teorías en una obra más o menos compacta y acabada, por lo que sólo han quedado fragmentos de ella. Hasta en eso, involuntariamente, fue "moderno".

Sin embargo, como sucede con su reinención del materialismo filosófico, tampoco en su atención al cine americano los *Cahiers* y sus adláteres fueron pioneros. En el verano de 1946, las salas parisinas estrenaron cuatro películas que dieron origen a la denominación de una tendencia. **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*; J. Huston, 1941), **Laura** (*Laura*; O. Preminger, 1944), **Historia de un detective** (*Murder My Sweet*; E. Dmytryk, 1944) y **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*; F. Lang, 1944) propiciaron así el nacimiento del *film noir* más allá de los círculos bazinianos. Poco antes, en el mes de mayo, Francia y Estados Unidos habían firmado un acuerdo que potenciaba la exhibición de películas norteamericanas en las pantallas galas, un tanto mermada por la guerra. La cuestión no estriba en la posible demonización de Hollywood como revancha de esta decisión oficial, sino en el hecho de que el cine americano pasó a situarse en el centro del debate cinematográfico. Y cuando Bazin defendió **Ciudadano Kane**, o cuando Leenhardt reivindicó a Wyler, estaban tomando posiciones en una batalla ya iniciada. De nuevo, el otro bando había perdido la oportunidad de asumir el protagonismo.

4. El realismo posible

En su texto "Francia: reivindicación de la *qualité*", incluido en el volumen IX de la *Historia general del cine* publicado por Ediciones Cátedra en 1996, Marcel Oms afirma: "En el clima del fin de la guerra, se le volvió la espalda a todo lo que pudiera presentar un aspecto poco complaciente de la realidad y a lo que no se adaptara a las mitologías inmediatas. (...) Lo anecdótico primó sobre lo auténtico, la épica novelesca sobre el documento vivido". En general, Oms se queja de que películas como **La Bataille du**



rail (1945), de René Clement, o *Au coeur de l'orage* (1947), de Jean-Paul Le Chanois, no encontrarán su lugar en el panorama cultural de la época, despreciadas por los espectadores e ignoradas por la crítica. Y dice también: *"Lo que ocurrió fue que, políticamente, el gran público no siguió un rumbo a veces demasiado a contracorriente, dentro de una estética realista comprometida, con frecuencia próxima a lo que había sido, fundamentalmente, el neorrealismo italiano"*.

El amargo despecho de Oms tiene su origen, pues, en una ausencia que considera escandalosa: la de una estética realista que refleje con fidelidad las miserias de la posguerra. Sin embargo, su referente es equívoco. En su opinión, el neorrealismo italiano es el modelo adecuado, la ficción documentalista al servicio de la ética histórica. En cambio, cuando Truffaut toma como padre espiritual a Rossellini, cuando Bazin elogia *Paisà* (1946) o *La terra trema* (1947), no lo hacen en nombre de su naturalismo supuestamente fidedigno, sino de su realismo definitivamente ontológico: detrás de la mimesis aparece la revelación. Esa deriva hacia el descubrimiento de lo sagrado es, como se ha visto, el producto de una determi-

nada tradición, pero también la respuesta a una necesidad de la época. La fenomenología deviene espiritualismo, y la búsqueda se orienta hacia lo que esconden las imágenes, una épica del alma en busca de su esencia. La ocupación nazi había sumido la identidad del país en una grave crisis, azuzada por la peliaguda cuestión del colaboracionismo. Italia sufrió la tragedia del fascismo y experimentó luego el alivio de la liberación: un itinerario rectilíneo que facilitó su reinserción sin que ni siquiera tuviera la obligación de remontar una barbarie innumerable, como sucedió en Alemania. La *Grandeur* francesa, por el contrario, se vio herida en lo más íntimo. Se puso en duda su orgullosa tradición democrática y su condición de cuna de la civilización europea quedó en entredicho. De hecho, una película tan tardía como *Lacombe Lucien* (*Lacombe Lucien*, 1974), de Louis Malle, aún causó una cierta conmoción por la "novedad" de su tema: el pacto con el diablo nazi formalizado por algunos ciudadanos franceses durante la ocupación. En 1956, Jacques Rivette sólo salva dos muestras del cine francés del año: *Elena y los hombres* (*Elena et les hommes*), de Jean Renoir, y *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*), de Robert Bresson,

esta última una metáfora sobre la liberación espiritual a través de la odisea de un miembro de la resistencia en las prisiones nazis.

Ante la debacle colectiva, lo que importaba era la salvación individual. Por eso ni la nueva crítica ni los nuevos espectadores tomaron en serio tentativas como las que menciona Oms en su artículo, de *Le Diable souffle* (1947), de Edmond T. Gréville, a *Si jeunesse savait* (1947), de André Cerf, realizadas en cooperativa y dedicadas a recrear pequeñas epopeyas de la Francia contemporánea. Los "jóvenes turcos" no cargaron contra ellas por su irrelevancia en el conjunto del cine francés de la época, pero en realidad ese era su enemigo natural, y no las adaptaciones literarias o las "películas de guión". La peculiar evolución del gusto de los espectadores se encargó de bloquear ese camino, de modo que "Une certaine tendance du cinéma français", el famoso panfleto de Truffaut publicado en *Cahiers*, ni siquiera tuvo necesidad de mencionarlas. Tanto *Los cuatrocientos golpes* (*Les Quatre cents coups*; F. Truffaut, 1959) como *Al final de la escapada*, por no añadir *Hiroshima, mi amor* (*Hiroshima, mon amour*; A. Resnais, 1959), constituyen la respuesta a esa omisión: un realismo idóneo a la medida de los jóvenes huérfanos de aquella guerra, un reflejo de la

vida moderna y del gusto por el cine americano que la ensalzaba, pero sobre todo el relato de viejas peripecias expresadas a través de nuevas formas, la búsqueda de la trascendencia a partir de lo visible en la estela de Renoir y Rossellini.

También la "política de los autores" es una consecuencia de esta situación, la exaltación del individualismo y el genio creador por encima del fracaso de las contingencias gregarias. La realidad debe ser contemplada por una sola conciencia que sepa filtrarla y extraer su esencia, más allá del voluntarismo de las ideologías. Lo más curioso de esta tendencia espiritualista, de este regreso a los misterios de la fe en soledad, es que su deriva religiosa haya desembocado en una poética radical: hoy en día, esta ecología de la imagen se considera casi subversiva, mientras que el otro realismo ha quedado absorbido por los lenguajes institucionales. La "puesta en escena" era una opción ascética, pero también política. La capacidad para ordenar los elementos delante de la cámara y filmarlos de una determinada manera y no de otra formaba parte de una revolución que exigió la nueva crítica y materializó la *Nouvelle Vague*. Sin embargo, era sólo un papel que les fue asignado por los azares de la historia. O quizá por la gorra de Bazin, la pajarita de Chabrol o el cigarrillo de Truffaut.



Los cuatrocientos golpes