

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Memoria de un tiempo no perdido. Antecedentes de la nouvelle vague

Autor/es:

Chasco, Gonzalo G.

Citar como:

Chasco, GG. (2005). Memoria de un tiempo no perdido. Antecedentes de la nouvelle vague. Nosferatu. Revista de cine. (48):122-135.

Documento descargado de:

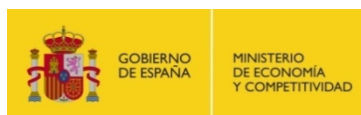
<http://hdl.handle.net/10251/41406>

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



Memoria de un tiempo no perdido

Antecedentes de la Nouvelle Vague

Gonzalo G. Chasco

Nouvelle Vague prozesu luze baten ondoren sortu zen. Bitartean, etorkizuneko zinegileen maisuak haien dizipulu gailenen bidea eraiten aritu ziren beren pelikulekin, era berean dizipulu haiek aurreneko lanak egiten hasiak zirenean, batik bat film laburraren eremua landuz.

Es tendencia habitual en la literatura y ensayo cinematográficos, y en la historiografía por definición, establecer momentos concretos, fechas reconocibles, que a modo de hitos marcan la evolución temporal del cine, sus tendencias, movimientos o innovacio-

nes. En lo que respecta al nacimiento de la *Nouvelle Vague* como fenómeno cinematográfico, desempeña tal función aquel año de 1959 en que **Los cuatrocientos golpes** (*Les Quatre cents coups*), de François Truffaut, e **Hiroshima, mi amor** (*Hiroshima, mon amour*), de Alain Resnais, impresionaron,

en el Festival de Cine de Cannes, el germen de esa novedosa ola que provocaría marejada en las supuestamente tranquilas aguas mediterráneas de la ciudad francesa, y que para no pocos representa la fecha clave del inicio de la modernidad en el cine. Poco después, ese mismo año, en Berlín se exhibiría **Al final de la escapada** (*À Bout de souffle*), de Jean-Luc Godard, emblema definitivo del nuevo cine.

Pero la *Nouvelle Vague* no fue exactamente una explosión creativa espontánea surgida de la nada por la gracia y memoria de Bazin, sino más bien el resultado de un proceso que vino gestándose durante años, aunque ciertamente viniera a materializarse, apareciendo brusca irrupción, entre 1959 e inicios de 1960. Ateniéndonos aquí también a fechas estratégicamente señaladas, y ya que un período de diez años se antoja tan redondo, podemos cómodamente fijar 1949 como especialmente significativo: resonaban los ecos del artículo "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo", publicado un año antes por Alexandre Astruc, y ese año figuras tan influyentes como Robert Bresson, Roger Leenhardt y Jean Cocteau crearon el *Objectif '49*, cineclub en el que se formarían la mayoría de los futuros integrantes de la mítica revista de crítica cinematográfica *Cahiers du cinéma*, fundada en 1951, entre otros, por el gurú André Bazin. También en 1949 vería la luz la primera edición del *Festival du Film Maudit de Biarritz*, punto de encuentro para críticos y jóvenes cineastas dispuestos a conquistar el panorama cinematográfico francés. Por tanto, esta década resultará clave en el desarrollo de la *Nouvelle Vague*, tanto por la actividad previa de sus propios artifices, los *enfants terribles* procedentes de la crítica (ese grupo de llamados jóvenes turcos que en su núcleo más duro conformaban Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette y Eric Rohmer), como por la obra realizada por otra serie de cineastas franceses que, sin tanto ruido mediático ni la furia caprichosa a menudo expresada por los anteriores, adelantaron muchos de los rasgos, actitudes y planteamientos que la definirían y que marcarían el devenir del cine. Y es que la realidad cinematográfica francesa no se reducía a la dicotomía entre modernidad y *cinéma de qualité* más o menos establecida por esta suerte de renacentistas del cine, elogiadores del genio, la individualidad y la autoría, admiradores desde su cinefilia de una cultura clásica (la de Hollywood) representada por nombres como los de Orson Welles, Fritz Lang, Alfred Hitchcock o Nicholas Ray, pero también látigo inclemente de "medievales" del cine francés como Jean Delannoy o Claude Autant-Lara.

Hubo un aspecto que como teóricos del cine preocupó mucho a esta generación de cineastas y muy en

concreto a su guía André Bazin: la reflexión en torno al tiempo y el espacio filmicos. Aludámoslo para señalar que realmente sí que hubo un espacio entre los representantes de la *qualité* y ellos mismos, ocupado por nombres como los de Robert Bresson, Jean-Pierre Melville, Georges Franju o Alexandre Astruc (entre otros a los que a continuación nos acercaremos), y un tiempo, nos ceñimos esencialmente a esta década entre 1949 y 1959, en el que se asentaron los precedentes de muchos rasgos que definirían la *Nouvelle Vague*. Eso sí, profundizar aquí acerca de los rasgos definitorios de lo que significaría este movimiento cinematográfico (llamémosle movimiento sin afán de entrar en polémicas), excede a los objetivos y posibilidades de espacio del presente artículo. Señalar sintéticamente que se trató de un fenómeno renovador del cine francés en cuanto a sistemas de producción, estilo, análisis crítico del cine e incluso contenidos, y que, sin ofrecer en todo caso un riguroso talante programático, tendría una trascendental repercusión en el cine moderno, y me remito a la enumeración de modos y formas característicos que proporciona Carlos F. Heredero (1): resumidamente, la *Nouvelle Vague* aportaría una conciencia lingüística atribuible al cine cuyos representantes asimilan a una conciencia de la representación, la cual es fruto de una reflexión en torno a la imagen cinematográfica, que estos autores traducirán en una vivencia subjetiva de la misma; consecuencias de estas consideraciones serán la búsqueda de nuevas formas de realismo, reflexiones en torno a la materialidad del tiempo, discontinuidad y rupturas narrativas, subrayado estilístico y quiebra de la transparencia clasicista. Ahora bien, y es en lo que aquí se quiere incidir, todos esos rasgos no son de exclusiva generación ni por parte de la nueva generación de cineastas, ni de los largometrajes que comenzaron a realizar a partir del año 1959.

Posiblemente es el nombre de Robert Bresson el primero que surge cuando se piensa en los precursores franceses de la modernidad cinematográfica. Poseedor de un personalísimo y fascinante estilo propio, Bresson representa para la generación de realizadores de la posguerra una referencia ineludible. Aunque no es este el momento de analizar al detalle su obra (un acercamiento más en profundidad lo ofrecen Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde en este mismo número), sí que conviene detenerse someramente en aspectos de su cine que anticipan muchos de los rasgos de la *Nouvelle Vague*; mejor dicho, de su cinematógrafo, término con el que él se distinguía del concepto de cine, en cuanto que utilizaba la cámara para crear y no para reproducir. Aunque comenzaría su andadura como director en la Francia ocupada, sería en la década a la que nos estamos remitiendo, entre 1949 y 1959, cuando aportaría los más significativos títulos de su concepción del arte

cinematográfico: *El diario de un cura de campaña* (*Le Journal d'un curé de campagne*, 1951), *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) y *Pickpocket* (1959), plenitud de su estilo que coincidiría simbólicamente en su época de rodaje con *Al final de la escapada* de Godard, pero también con *La evasión* (*Le Trou*, 1960), último film de Jacques Becker, director también de una generación anterior a los turcos, y que con un estilo en esta película casi bressoniano apunta rasgos, especialmente relativos al tratamiento del tiempo filmico, que perfectamente avanzan la modernidad cinematográfica que se apropiaron esos mismos años los cineastas de la *Nouvelle Vague*.

A pesar de sus trabajadas planificaciones, que chocan con la espontaneidad e improvisación de la que harían gala Godard y compañía, Bresson fue profundamente admirado por los jóvenes turcos, y las citadas películas ofrecen rasgos que les marcarían de forma notoria: depuración al máximo de la imagen cinematográfica, supresión de todo elemento superfluo, subversión de los patrones clásicos que jerarquizan las imágenes con fines dramáticos, preocupación por la interacción entre la imagen y el sonido, rupturas en los patrones narrativos y el tiempo filmi-

co o empleo de actores no profesionales con intención de desdramatización interpretativa. Bresson demostraba una intensa fe en la pura realidad, en cuanto renunciaba a decorados y materiales no reales, pero su visión del cine se sustentaba sobre la creencia en la imagen como herramienta de escritura, y en la relación de la misma con el sonido, más que en un realismo que pudiera ser meramente reproducido por la cámara. A las claras se hace patente que Bresson fue en toda regla un creador, seña de identidad de su cinematógrafo, un autor, ese concepto tan reivindicado por los cahieristas, un clarividente; en definitiva, un cineasta poseedor de una visión absolutamente personal del cine y de una escritura propia.

A vueltas con el realismo

El posicionamiento de Bresson en la relación entre cine y realidad o, más ampliamente, entre arte y realidad, significa un apunte más (ciertamente valioso) dentro del intenso debate en torno a la cuestión que se planteaba por parte de los teóricos del cine francés y los críticos que a la postre serían los artífices de un nuevo cine. En todo caso, el cine galo siempre se ha caracterizado por una vocación realista, aunque desde distintas ópticas, ya fuera el realismo poético de los



La evasión



años treinta representado por Jacques Feyder, Marcel Carné o parte de la obra del gran Jean Renoir, o el realismo psicológico de los cineastas que fueron incluidos en la despreciada, por las nuevas generaciones, tradición de la *qualité* (aunque curiosamente bien puede decirse que uno de los turcos, Chabrol, reformularía con sus filmes ese denostado enfoque de realismo psicológico). Pero serían las reflexiones en torno a la imagen y la realidad que realizara en sus escritos André Bazin las que situarían el asunto en el centro mismo de la creación cinematográfica. Asimismo, ya en 1948, en el mencionado artículo de Astruc en torno a la *caméra-stylo*, que sirve de punto de arranque teórico para los nuevos aspirantes a la realización, el autor reivindica un cine contemporáneo capaz de describir cualquier tipo de realidad.

Bazin, la gran referencia intelectual de la nueva ola, es el teórico que mejor ejemplariza una escuela cinematográfica realista; para él, el cine alcanza su plenitud al ser el arte de lo real. Explicar el modo en que la realidad funciona dentro del medio filmico y la dicotomía entre imagen y realidad se convertirán en núcleo central de sus análisis, y por extensión, en una preocupación básica para los críticos-cineastas de la *Nouvelle Vague*. Surgen de este modo toda una gama de formas renovadoras del realismo cinematográfico que se plantean nuevos retos en lo que a la utilización de la imagen filmica se refiere, y que se plasmarán en insólitos acercamientos a los gestos, los comportamientos, los lugares (ese París en blanco

y negro que forma parte de la mítica de la *Nouvelle Vague*), la juventud..., pero también en la utilización combinada de la imagen y el sonido, y en la exploración en torno a la noción del tiempo y su materialización filmica. A este respecto, surge la conciencia de un tiempo "estético" y, con ella, el cuestionamiento de su progresión lineal, que derivará en fragmentaciones del relato, eliminación de convenciones para mostrar los *flashbacks*, brucas elipsis, saltos en el tiempo incluso dentro de una misma escena...

Era lógico, a tenor de tales reflexiones, que el neorrealismo italiano fuera una referencia para el nuevo cine francés, aunque nunca se cayó en la tentación de la imitación, y uno de sus más ilustres representantes, Roberto Rossellini, se convertiría en influencia básica, aun más cuando abandonó el estricto neorrealismo de compromiso social para adentrarse en nuevas maneras de afrontar la narración cinematográfica, como la que propone en **Te querré siempre** (*Viaggio in Italia*, 1953), ensayo asimismo de una nueva manera de vivir el tiempo filmico, e icono de modernidad indiscutible para los jóvenes galos. Pero no sólo el neorrealismo italiano, también el cine negro norteamericano, que había vivido su auge en la década anterior, despertaría el apasionamiento de estos cinéfilos; películas que, manteniendo en principio las formas propias del clasicismo, ofrecían una suerte de realismo *noir*, con acercamientos a cuestiones sociales bajo el tamiz de las gabardinas, las pistolas, los crímenes y las *femmes fatales* (y que



sería cultivado por muchos de los directores más admirados).

Y desde luego, como de nuevos enfoques para representar la realidad se trataba, el género documental se erigiría también en punta de lanza de muchos aspectos de la *Nouvelle Vague*. Varios de los elementos precursores de lo que significaría el movimiento que explotó en 1959 los encontramos encuadrados dentro de la producción documental francesa de los años cincuenta. Patriarcas de los jóvenes turcos como Georges Franju o Alain Resnais cultivaron el género antes de pasarse al largometraje de ficción, así como cineastas compañeros generacionales de los cahieristas, pero situados más bien al margen, como Louis Malle o Agnès Varda. Otros, como Jean Rouch y Chris Marker, se dedicarían más enteramente al documental en sus carreras como realizadores. Todos ellos ocupan un relevante espacio dentro del conjunto de los antecedentes de la *Nouvelle Vague* que se detectan entre 1949 y 1959.

Los precursores

Si antes se ha citado a Bresson como precursor fundamental de la modernidad cinematográfica y del concepto de cine que los jóvenes turcos querían

plasmarse en pantalla, Jean-Pierre Melville no le va muy a la zaga, bien puede considerarse una especie de hermano mayor. Cinéfilo y admirador del cine clásico norteamericano como ellos, sobre todo demostraría una independencia insobornable a la hora de afrontar la producción de sus proyectos, con métodos de rodaje y limitaciones presupuestarias que perfectamente adelantaban las maneras que se utilizarían en los primeros largos de la *Nouvelle Vague*. Es perfectamente reconocible la existencia de un estilo y un universo personales en Melville, pronto circunscritos a una determinada concepción del cine negro. Todo ello le convirtió en perfecto ejemplo a reivindicar desde la óptica de la política de autores cahierista, fundamentalmente desde *Bob le flambeur* (1955), primera muestra del *film noir* auténticamente melvilliano, con la cual presentaba el perfil de personaje protagónico que le interesó: un individuo solitario, noctámbulo, de estética a lo Bogart, que se atiene a propios códigos de honor y se desenvuelve en contextos urbanos, nocturnos y a menudo claustrofóbicos, y marcado por cierta fatalidad de reminiscencias languianas. La conexión de ese perfil con el personaje de Belmondo en *Al final de la escapada* no se nos "escapa" en este caso. Lo mejor de la carrera de Melville se desarrollaría después de la irrupción de la *Nouvelle Vague*, pero el anteceden-

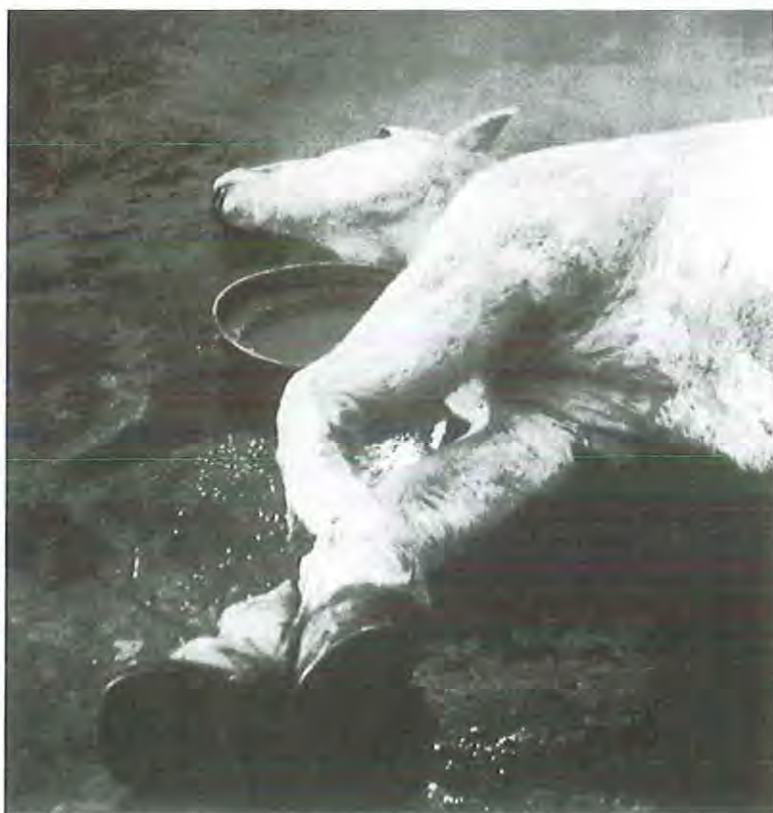
te en cuanto a actitud autoral de Melville y la conexión de **Bob le flambeur** con motivos característicos de esa nueva ola son incuestionables.

Si Melville fue en la práctica de la producción cinematográfica el hermano mayor de los jóvenes turcos que no quiso reconocerse como tal, Alexandre Astruc lo sería, y con mayor orgullo, especialmente en el plano teórico. De su célebre artículo de 1948 ya se ha hablado antes. Cabe señalar su también relevante labor en la realización en los años cincuenta. El mediometraje **Le Rideau cramoisi** (1952) le serviría como ejercicio de estilo antes de abordar la realización del film **Les Mauvaises rencontres** (1954), centrada en el ambiente intelectual parisino y con elementos cercanos al cine negro, y que él mismo definiría décadas después, guardándose cualquier tipo de modestia, del siguiente modo: "*Está claro que no era mi mejor película, pero estoy seguro de que abría una vía, la del cine psicológico. Los creadores de la Nouvelle Vague iban a explotarla. Me atrevería a decir que es un film-faro, estandarte de la declaración de guerra de una nueva generación*" (2). Él mismo lo dice todo y no es cuestión de discutirle su importancia como precursor. Antes de que Truffaut desembarcara en Cannes, Astruc también dirigiría otro film, **Una vie** (1958), película de gran belleza visual, elaborada escenografía, que otorga al vestuario un rol simbólico en la historia de la crisis matrimonial que narra, y con un cuidado empleo del color, todo lo cual no despoja de cierta frialdad al conjunto.

Aún puede citarse otro hermano mayor de los realizadores de la *Nouvelle Vague*, y con él adentrarnos en la influencia que el género documental ejerció en el movimiento, tal y como se mencionaba anteriormente. Este es Georges Franju, además uno de los fundadores de la *Cinémathèque*, en 1936, de la que tanto partido sacaría la joven y cinéfila nueva generación, y quien tras una carrera como documentalista se pasaría a la ficción en los años inmediatamente anteriores a la irrupción oficial de la revolución, con brillantes películas como **La cabeza contra la pared** (*La Tête contre le mur*, 1958) y **Ojos sin rostro** (*Les Yeux sans visage*, 1959), herederas del realismo poético con tintes surrealistas, de estilo lírico, atmosférico, se diría que alucinado, y que, a pesar de conformar un universo en principio alejado de los patrones cahieristas, gustó a estos jóvenes críticos como manifestación de la mejor herencia clasicista del expresionismo alemán. Pero en Franju hay que hablar de su realización documental. Entre 1949 y 1958 dirigiría doce cortometrajes documentales, y de especial valor resulta **Le Sang des bêtes** (1948), una mirada sobria y neutra a las actividades de un matadero de París, en la que se combinan la brutalidad con la banalidad en los actos de algunos trabaja-

dores, provocando la desazón del espectador. También títulos como **Hôtel des Invalides** (1951), **Le Grand Méliès** (1952) o **Monsieur et Madame Curie** (1956), sirven para apreciar la personal concepción del documental en Franju, en el que a menudo la combinación entre imagen y música cobra mayor importancia que la de imagen y texto, lo cual confiere a su realizador una personal concepción del realismo, en su caso poético y atmosférico, cercano a un naturalismo surrealista.

Ofrece Antonio Weinrichter en este mismo número un estudio del documental galo de la época, pero no pueden dejar de citarse aquí las experiencias al respecto de Alain Resnais, Louis Malle, Jean Rouch y Chris Marker, en cuanto precursoras de la *Nouvelle Vague*. Los dos últimos fueron quienes dedicaron sus carreras completas al género. Chris Marker, con películas en los años cincuenta como **Les Statues meurent aussi** (1953), dirigida con Resnais, **Dimanche à Pekin** (1956) o **Lettre de Sibérie** (1957), ofreció un tipo de documental que sirve de ejemplo de una expresión absolutamente personal, una escritura propia realizada a través de imágenes comentadas, en la que la palabra cobra especial relevancia. Por su parte, Jean Rouch, documentalista directamente vinculado a la *Nouvelle Vague*, destacaría con sus documentales de corte etnográfico (muy en concreto prestaría su mirada al continente africano), recopilados sus primeros trabajos en **Les Fils de l'eau** (1955), o el más celebrado **Moi, un noir** (1958), con los cuales muestra, en contraste con los aforismos y el humor, o el recurso al dibujo



Le Sang des bêtes



animado del que hacía gala Marker, una aspiración por transmitir la realidad que lo acerca al *cinéma-verbatim*, y que influiría decisivamente en el desarrollo e incremento de complejidad del género. Uno especialmente por su talante propio de autor, el otro por su deseo de buscar la mejor manera para la representación de la realidad, Marker y Rouch son claros antecedentes de rasgos que el nuevo cine iba a reivindicar.

Louis Malle siempre estuvo cerca de la órbita *Nouvelle Vague*, pero sin llegar a encuadrarse dentro, por mucho que algunos de sus presupuestos guardaran similitudes. Trabajó como asistente de Bresson en **Un condenado a muerte se ha escapado**, pero comenzó dirigiendo en el terreno del documental, explorando el fondo submarino en colaboración con Jacques Cousteau: los cortometrajes **Station 307** (1954), **La Fontaine de Vaucluse** (1955) y el celebrado y conocido film largo **El mundo del silencio** (*Le Monde du silence*, 1955) son el fruto de ese trabajo. Todo ello le convirtió en un excelente técnico antes de pasarse a la realización de largometrajes de ficción, algo que realizó antes que sus compañeros generacionales. **Ascensor para el cadalso** (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1957), con la palpable influencia de Melville, sería su estreno, en el que contaría por primera vez con la participación del operador Henri Decae, que ya había trabajado con el autor de **Bob le flambeur**, y que poco después lo haría con Truffaut y Chabrol. Después sorprendería

con **Les Amants** (1958), que aborda un tema que serviría varias veces de inspiración para distintas películas de la nueva ola, como es el de la infidelidad conyugal; Malle aportaría un erotismo capaz de escandalizar a algunos en su momento, lo cual convirtió la película en bastante popular. Ambos primerizos filmes de Malle cuentan en su reparto con la actriz Jeanne Moreau, habitual en las producciones de la *Nouvelle Vague*, pero realmente incluir a este realizador dentro del movimiento resultaría forzado, ya que su caso, y a la luz de la evolución posterior de su carrera, es más el de un eficaz artesano capaz de abordar las más heterogéneas temáticas, aun manteniendo una mirada personal, que el de quien se somete a los postulados de la autoría a ultranza. En cambio, a Agnès Varda sí que cabría señalarla como un adelanto de la nueva ola. Con muy pocos medios, rodando en escenarios naturales, y una puesta en escena vanguardista realizó **La Pointe courte** (1955), que entusiasmaría al equipo de *Cahiers*. Después dirigiría tres cortometrajes de carácter publicitario para la Oficina de Turismo, **O saisons, ô châteaux** (1957), **Du côté de la côte** (1958) y **L'Opéra-Mouffe** (1958), que le servirían para utilizar un estilo muy libre, con mezcla de géneros y gran singularidad en su personal enfoque de las cuestiones. Muy especialmente, el último de los citados, una mirada al distrito parisino de Mouffetard, contrasta las imágenes captadas por la cámara con los pensamientos en *off* de una mujer embarazada que sirve de guía al recorrido, transmitiendo sus

pensamientos, sentimientos y contradicciones, y configurando todo ello un ensayo en torno a la representación de la realidad y la subjetividad. Su siguiente largometraje, *Cleo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1961) se estrena después de la eclosión de la *Nouvelle Vague*, pero su reflexión sobre el tiempo (transcurre en tiempo real), la emparenta directamente con ese movimiento, y dada su vanguardista actividad previa la hacen merecer un lugar privilegiado entre los antecedentes de la modernidad.

Precisamente en el montaje de la primera película de Varda participaría Alain Resnais, quien tiende a ser incorporado al grupo de la *Nouvelle Vague* por la coincidencia temporal con **Los cuatrocientos golpes** de su primer largometraje de ficción, **Hiroshima, mi amor**, y espacial, si nos fijamos en su estreno en el seno del Festival de Cannes de 1959, y porque mostró en su obra rasgos de estilo y temáticos cercanos a las máximas de la modernidad propugnadas por los turcos. Sin embargo, sus orígenes son distintos, y cabe más encuadrarlo en la llamada *rive gauche*, de mayor peso intelectual y posicionamiento político que los mostrados por los represen-

gante viaje por los campos de concentración nazis que se erige en meditación sobre los horrores de lo acaecido en la Segunda Guerra Mundial, ofrecido por Resnais con ritmo pausado, reflexivo, y otorgando importancia primordial a la música. Resnais no firmaría los guiones de sus películas de ficción como se postulaba desde *Cahiers* (del de **Hiroshima, mi amor** se encargó Duras), pero la maestría de su puesta en escena no admite dudas acerca de su consideración como autor.

Podrían señalarse más nombres propios como precedentes de lo que sería la *Nouvelle Vague*, o como satélites de la misma en aquella década de los cincuenta, pero por limitaciones de espacio y porque realmente los citados vienen a ser los más relevantes y de mayor influencia en el cine moderno, el repaso se detiene aquí. Quizás, por último, no puede menos que reconocerse el talento de Jacques Tati. Aunque de orígenes muy alejados a los de los cineastas que dieron forma al nuevo cine francés (se trata de un artista que procede del mimo y el *music-hall*), y de factura formal asimismo muy distinta, lo cierto es que la experimentación que realizó en torno al sonido, el color



Mi tío

tantes de la nueva ola, y en la que también pueden incluirse los citados Chris Marker y Agnès Varda, además de Marguerite Duras o Henri Colpi, entre otros. Su caso es más bien el de un decisivo antecedente, máxime cuando su experiencia en los campos del cortometraje y el documental, territorios muy queridos por la nueva generación, fue realmente vasta antes de 1959. De los ocho documentales que firmó entre 1949 y 1959 el más relevante posiblemente es **Nuit et brouillard** (1955), un desasose-

y el tiempo, bien merece el calificativo de innovador y vanguardista, y se ganó la atención de los críticos encabezados por Bazin. En la década precedente a la eclosión de la *Nouvelle Vague*, Tati ya había dirigido tan significativos largometrajes como **Día de fiesta** (*Jour de fête*, 1949), **Las vacaciones del señor Hulot** (*Les Vacances de Monsieur Hulot*, 1952) y **Mi tío** (*Mon oncle*, 1958), que además muestran una evolución personal muy coherente y afín a lo que los cahieristas entendían propia de la política de autores.

El núcleo duro

Tampoco los propios representantes de la *Nouvelle Vague* permanecieron ociosos en la década que precedió a su irrupción definitiva en el campo del largometraje. Siendo conocida su profusa actividad como críticos, fundamentalmente en el seno de *Cahiers du cinéma*, estudiar sus aportaciones dentro de este terreno podría ocupar todo un artículo en sí mismo. Apuntar solamente que, después de ellos, la concepción del análisis y la crítica cinematográficos dejaría de ser lo mismo, y que colocaron el sentir de la cinefilia en primer término a la hora de abordar la visión del cine. Tampoco fue un grupo del todo homogéneo, pero contaban con una visión de fondo similar, y todos ellos vieron en la escritura el mejor modo de participar de la realización cinematográfica, que es a lo que ellos siempre aspiraron en realidad. Fue como críticos, y tras la estela de Bazin o Astruc, que se posicionaron abiertamente en cuanto a su personal concepción del cine se refiere, adelantándose a sus propias películas en las características que las definirían.

Ahora bien, mientras ellos iban desgranando sobre el papel los rasgos que identificarían el nuevo cine, otros cineastas franceses, tal y como se ha ido viendo, se anticipaban en la práctica ya desde la realización, y como muestra la siguiente enumeración esquemática: los jóvenes cahieristas apostaban por un cine barato y por el autocontrol de la producción

(practicado ya por Melville), en cualquier caso, esto más bien por necesidad que por principios; reivindicaban la autoría (autores fueron sin lugar a dudas Bresson, Melville, Tati, Varda y Marker); el empleo de la puesta en escena como escritura propia y la búsqueda de un estilo personal (Bresson, Astruc, Melville, Franju, Resnais); la búsqueda de nuevas maneras de representación de la realidad significó un elemento central para la expresión de esa puesta en escena (Bresson, Franju, Rouch, Resnais, Varda, Malle); prestaron especial atención a la vivencia y materialización del tiempo filmico (Bresson, Melville, Tati, Becker, Resnais, Varda); a la combinación entre imagen y sonido (Bresson, Tati, Franju, Marker, Resnais); sentían especial devoción por el cine negro americano (Melville, Malle) y el expresionismo alemán (Melville, Franju); por el género documental (Resnais, Marker, Rouch, Franju, Malle) y por el cortometraje como taller formativo antes de pasarse a la realización de largometrajes (Resnais, Malle, Marker, Rouch). Es en el último campo, el del cortometraje, en el que se pueden encontrar muestras del trabajo en la dirección precedentes a 1959 de estos jóvenes realizadores, ya que la mayoría de ellos lo cultivaron como escuela formativa. Ciñéndonos al llamado núcleo duro, el conformado por Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol y Rivette, los ejemplos son suficientemente abundantes. Además, las colaboraciones entrecruzadas de unos y otros en los distintos cortometrajes fue un signo distintivo.

Jean-Luc Godard

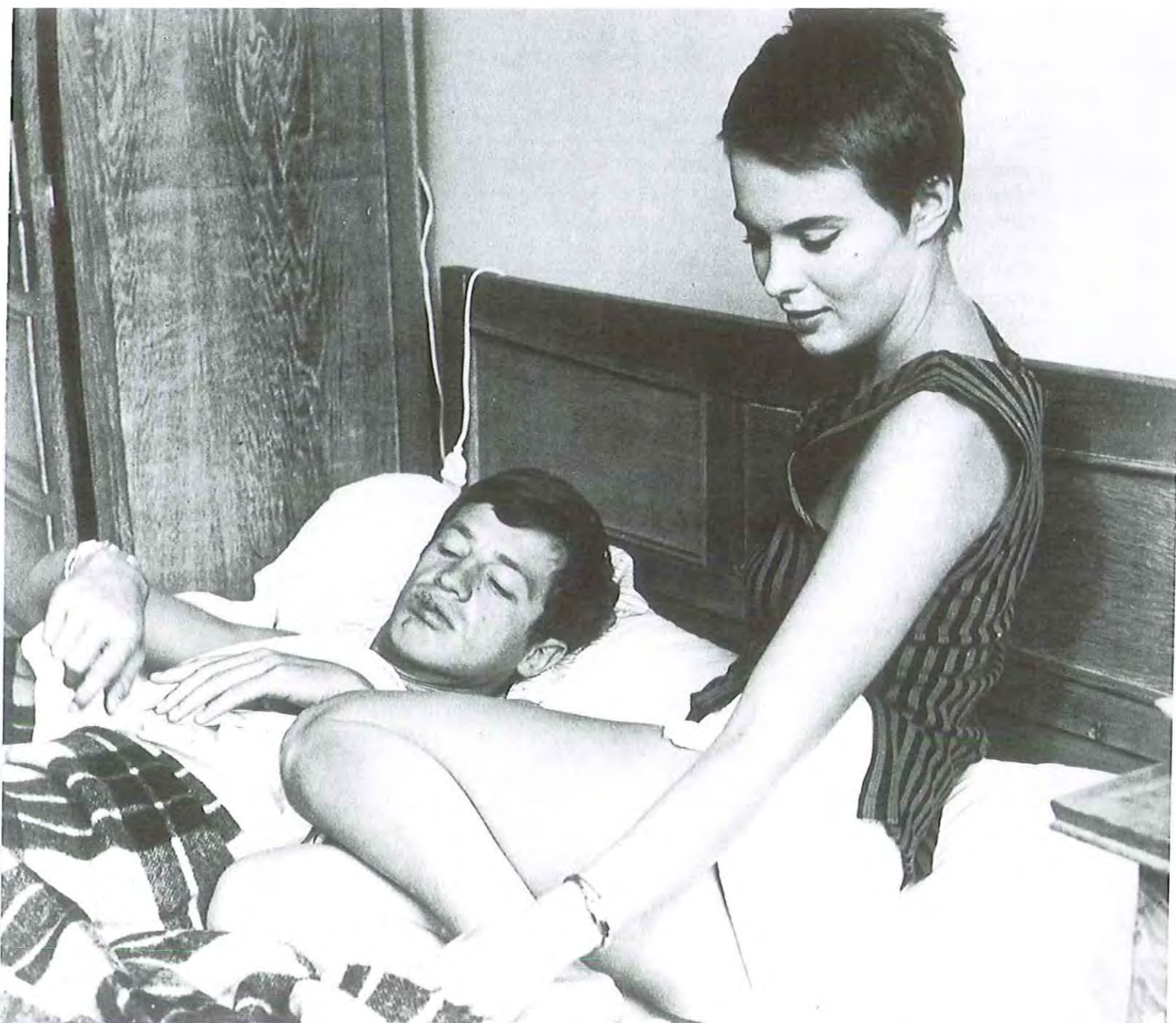


Ya antes de su exitoso asalto con **Los cuatrocientos golpes**, Truffaut dirigió los cortometrajes **Une visite** (1955) y **Les Mistons** (1957), especialmente significativo este último por su adelanto de algunas de las características que definirían los primeros trabajos del cineasta, como es la mirada subjetiva desde la adolescencia, la iniciación sentimental y sexual, y las constantes referencias cinéfilas y literarias. Pero serían Godard y Rohmer quienes más prolíficamente fueron capaces de dirigir cortometrajes y adelantar con ellos algunas de las cosas que vendrían después. El segundo realizaría **Journal d'un scelerat** (1950), **Charlotte et son steak** (1951), la inacabada **Les Petites filles modèles** (1952), **Bérénice** (1954), **La Sonate à Kreutzer** (1956), producida por Godard, y **Véronique et son cancer** (1958), producida por Chabrol. En estos pequeños filmes ya se aprecia la predilección de Rohmer por los conflictos sentimentales, eje argumental de toda su filmografía posterior. Como ejemplos, en **Journal d'un scelerat** se sigue las andanzas de un seductor que anticipa algunos personajes de los "Cuentos morales"; en **Charlotte et son steak**, el protagonista se debate entre el deseo hacia dos muchachas; mientras que en **Bérénice** el enamoramiento del protagonista (interpretado por el propio Rohmer) se dirige hacia una sola chica, pero mostrando ciertos comportamientos fetichistas; y en **La Sonate à Kreutzer** se retoma la fórmula del trío amoroso, con asesinato final (eso sí resulta extraño en la obra del director). En 1959, como Truffaut y Godard, Rohmer rodaría su primer largometraje, **Le Signe du lion**, una precursora y clara muestra de su singular concepción del cine, en la que especialmente se preocupó por la asociación de la música con el movimiento. Rohmer sería de los teóricos que más reflexionaron en torno a la cuestión del realismo cinematográfico, que para él supone un medio para acceder a la belleza y a la verdad, más que un fin en sí mismo.

Pero sería la obra "corta" de Godard la que mejor ilustra los rasgos de los largometrajes que han de venir; como sus largometrajes, serían los más significativos, el emblema de lo que fue el movimiento de la *Nouvelle Vague* en sí. En **Operation beton** (1954), Godard se estrena con un cortometraje documental mediante el seguimiento de la construcción de un dique, con minuciosa atención a los procesos de elaboración y manipulación del cemento. Con una visible preocupación por el encuadre que puede verse en cierto modo como el anticipo de una puesta en escena entendida como patrón de un estilo personal, y una voz en *off* que narra los procesos mostrados, aquí Godard muestra ese interés por la representación de la realidad más emparentada posiblemente con Rouch que con su propia obra de ficción posterior. **Une femme coquette** (1955) sí que permite, en cambio, detectar rasgos típicamente godardianos

y de la *Nouvelle Vague* en general. Vuelve a la voz en *off* para transmitirnos la decisión de una mujer que pretende serle infiel a su marido con el primer hombre que se encuentre en la calle y con quien coquetee. Bruscos cambios de eje en la planificación, interpretaciones paródicas, miradas fijas a la cámara, rupturas de la linealidad narrativa, paseos por las calles, empleo de los mismos transeúntes (que también miran a la cámara) a modo de improvisados extras, espontaneidad palpable en el conjunto, incluso determinada manera de vestir de los personajes, nos anticipan ya el territorio mítico en el que se desenvolverían los filmes de la *Nouvelle Vague*.

Pero serían los siguientes cortometrajes de Godard, realizados casi simultáneamente a su primer largo, los que mejor nos anticipan rasgos del conjunto de la *Nouvelle Vague*. En **Charlotte et Véronique** (1959), también titulada **Tous les garçons s'appellent Patrick**, se hace notorio que fue escrito por Rohmer, al plantear un triángulo más o menos amoroso: dos amigas son seducidas en el mismo lugar, pero a distintas horas, por un joven sin que ellas sepan que se trata de la misma persona. Aquí nos encontramos con el desenfado juvenil, las conversaciones alrededor de la cama, los cafés, los autoguiños (un cliente de un café lee la revista *Arts*, en la que Godard y Rohmer colaboraban), los paseos por las calles y espacios parisinos (las seducciones se producen en los jardines de Luxemburgo)... Se trata posiblemente de su más representativo cortometraje, y un claro referente en cuanto a estilo y referencias. Con **Charlotte et son Jules** (1959), Godard ofrecería el monólogo que Jean-Paul Belmondo elabora de cara a su novia (recuperando el personaje de Charlotte presente en el anterior corto citado) para demostrarle que aún le necesita; acaece dentro de su dormitorio, alrededor de la cama, mientras se viste y ante la fingida indiferencia de ella. El modo en que los personajes se dirigen a la cámara, las elucubraciones en torno al cine y el arte (con citas a Cocteau, Picasso u Ophüls), o el propio escenario, configuran otro explícito antecedente del nuevo cine, y muy en concreto nos remite a la larga escena en el dormitorio de **Al final de la escapada**, en la que también Belmondo elucubra junto a una chica, aquí ya la inolvidable Jean Seberg. **Une histoire d'eau** (1958) vuelve a mostrar rasgos de documental, con una historia que versa en torno a la relación de una pareja durante una tarde en la que unas fuertes lluvias han desbordado el río e inundado la zona en la que viven. Rodado una vez más en exteriores naturales, esta nueva muestra de actitudes juveniles es sobre todo una exploración de la combinación entre imagen y música. Narrada otra vez en *off*, el curioso elemento de que sea el mismo narrador de la historia quien al final verbaliza los datos técnicos que suelen incluirse en los créditos escritos



incide en esa conciencia de la representación que caracterizó la reflexión de los cahieristas. En definitiva, pocas producciones en el campo del cortometraje anticipan tan a las claras toda una concepción del cine y el estilo propio como la de Jean-Luc Godard.

Con respecto a Claude Chabrol y Jacques Rivette debe señalarse que ellos fueron los primeros cahieristas en lanzarse a la dirección de largometrajes (aparte del intento frustrado de Rohmer en 1952 con **Les Petites filles modéles**). Chabrol realizaría -siguiendo los criterios de autocontrol de la producción, bajos presupuestos y autoría que se propugnaba desde *Cahiers* (y que, como ya se ha citado, había llevado antes a la práctica Melville)- **El bello Sergio** (*Le Beau Serge*, 1958) y **Los primos** (*Les*

Cousins, 1959), estrenados antes de la llegada de **Los cuatrocientos golpes** y **Al final de la escapada**, por lo que, en rigor, suyas son las primeras películas largas del núcleo duro de la *Nouvelle Vague*. En el contenido de las mismas encontramos también rasgos habituales: retratos de un nuevo tipo de juventud, ambientaciones naturales, esas características fiestas/reuniones sociales en apartamentos, recorridos en coche por París, espontaneidad interpretativa y diálogos que sugieren improvisación... Rivette, en cambio, vio cómo el rodaje de su **París nos pertenece** (*Paris nous appartient*) se alargaría y no se estrenaría hasta el año 1960, aunque empezara a rodarla en 1957. Nuevamente París acoge la trama de una historia de extraña intriga, con diálogos planos que acogen referencias intelectuales muy del gusto de estos cineastas, ausencia de sentido del

humor y renuncia a la tensión dramática. Antes sí que se había formado Rivette en el cortometraje, y de manera precoz en relación a los otros jóvenes turcos: en el año 1949 realizaría *Aux Quatre coins*, al que seguirían *Le Cuadrille* (1950), *Le Divertissement* (1952) y *Le Coup de berger* (1956), el más accesible de todos y que, para mostrar una ingeniosa trama con infidelidad marital y un juego de engaños y trampas (que el autor equipara a una partida de ajedrez), ensaya aspectos significativos en relación al mantenimiento del suspense y la tensión temporal, incluyendo esos característicos recorridos callejeros con la cámara en un automóvil (aunque Rivette, en relación a sus compañeros, será el director más "de interiores" de todos ellos), y asume el empleo de la profundidad de campo como rasgo de estilo.

En *París nos pertenece*, de Rivette, especial investigador y ensayista en la materialización del tiempo filmico (como muestra, las desorbitadas duraciones de prácticamente todos sus largometrajes posteriores, con ese record alcanzado con *Out 1: Noli me tangere*, de 1971, y que llega a las doce horas de duración), la protagonista afirma al poco de comenzar el metraje que "*todo tiempo perdido es irrecupe-*

nable". Concluamos al hilo de tal sentencia que la década que precedió a la explosión de la *Nouvelle Vague*, lejos de ser un tiempo perdido, fue un período intensamente aprovechado por toda la serie de cineastas que aquí han venido desfilando, y felizmente reutilizado en la posteridad, algo que la memoria cinéfila nos permite recuperar; esa necesidad por la memoria y el recuerdo, el miedo al olvido, sobre los que reflexiona de manera fascinante *Hiroshima, mi amor*, precisamente una de las películas de aquel año 1959 que significaron el pistoletazo de salida de la "escapada" de la nueva ola y el nacimiento de la modernidad cinematográfica.

NOTAS

1. "De la imagen y del lenguaje. El crisol de la modernidad" en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Image, Filmoteca de Andalucía, 2002.

2. Alexandre Astruc, *Le Montreur d'ombres, Mémoires*, París, Bartillat, 1996.



El bello Sergio