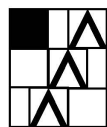


NOUVELLE VAGUE



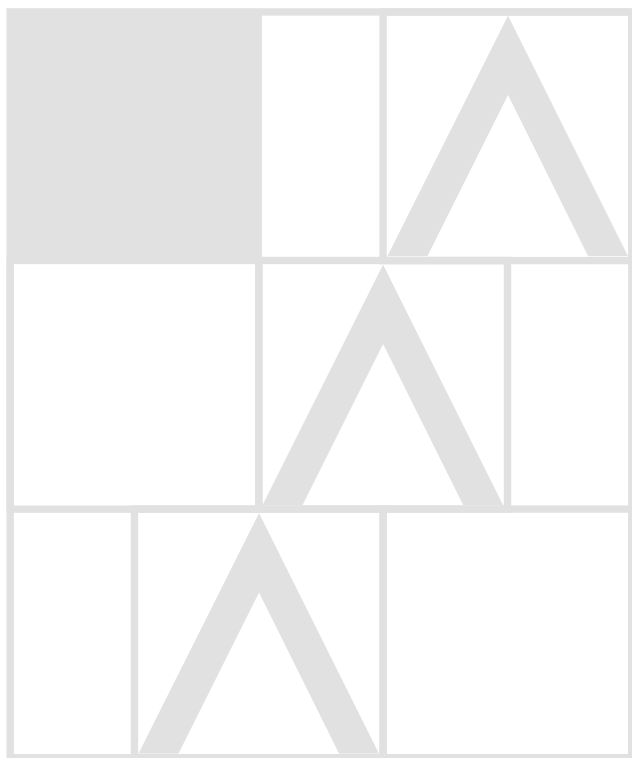
Gustavo Provitina



la marca
editora

NOUVELLE

VAGUE



la marca
e d i t o r a

BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de la marca editora, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros, tipos y temáticas —teoría del cine, de la fotografía, de los medios, crítica de arte y de la cultura, manifiesto estético, ensayo filosófico, entre otros—, pueden ser ordenados en una misma categoría: obras capaces de hacernos reflexionar con el fin primordial de formar una mirada crítica, activa, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

LIBRO-OJO (Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...

Éstos no refieren necesariamente (al menos no en forma directa) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

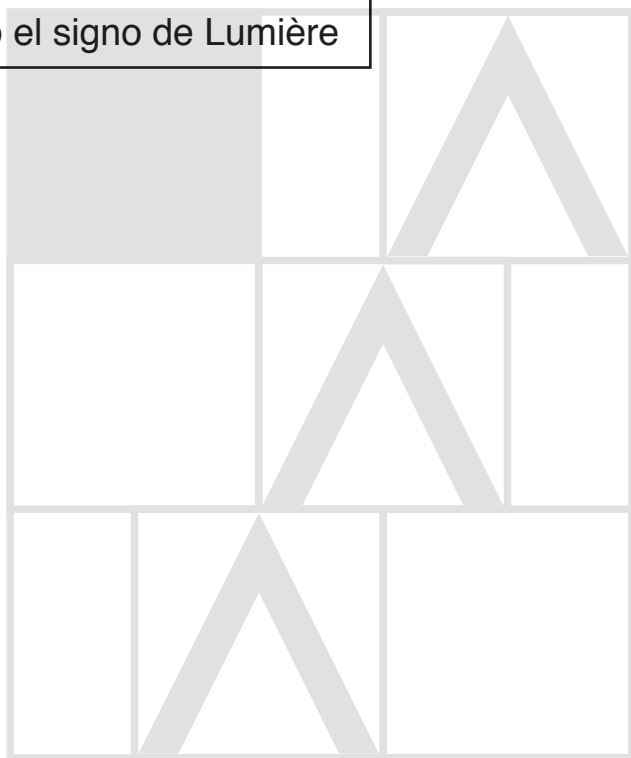
Su objetivo es político, en tanto apunta a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

Listado © 1995 - 2010

NOUVELLE

VAGUE

Bajo el signo de Lumière



Gustavo Provitina

la marca
editora



la marca
editora

Título *Nouvelle Vague: bajo el signo de Lumière*
Autor Gustavo Provitina

Colección Biblioteca de la mirada
Director de colección Guido Indij

Coordinación editorial y tapa Luciano Páez
Corrección Anna Souza
Composición de interior Brenda Wainer
Foto de tapa Agnès Varda durante la filmación de *La Pointe Courte*

Editorial **la marca editora**
Oficina Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
Tel (54-11) 4552-3834
E-mail lme@lamarcaeditora.com
W³ www.lamarcaeditora.com

Libro de edición Argentina
Impreso en / *Printed in* Argentina
Taller Latingráfica

ISBN 978-950-889-359-8
Fecha de impresión Julio 2021
Depósito de ley 11.723

© **la marca editora**

Provitina, Gustavo
Nouvelle Vague : bajo el signo de Lumière / Gustavo Provitina. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2021.
192 p. ; 23 x 16 cm. - (Biblioteca de la mirada)

ISBN 978-950-889-359-8

1. Ensayo. 2. Cine. 3. Arte. I. Título.
CDD 791.4301

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Prefacio	9
El signo de Lumière	13
El advenimiento	19
En torno a la política de los autores	25
Escribir filmando	35
Los caminos de la libertad	45
Agnès Varda (1928-2019)	47
Claude Chabrol (1930-2010)	61
El cine según Truffaut	67
Godard: filmar el lenguaje	87
Jacques Rivette (1928-2016)	111
Eric Rohmer: El cine de prosa	127
Alain Resnais o la memoria sin tiempo	153
Louis Malle (1932-1995)	159
Jacques Demy (1931-1990)	169
La sombra viva de Eustache	175
Epílogo	183
Bibliografía	187

la marca
editora

Prefacio

¿Dónde empieza el cine? Sin duda, como en las otras artes, cuando las formas se vuelven estilo. Pero, entendámonos bien con el estilo, porque el estilo es una cuestión moral (...) Es la realidad que la conciencia se da (...) Poner en escena es, de entrada, tomar partido modestamente por las cosas.¹

Jean-Luc Godard

La pregunta formulada por Godard –¿dónde empieza el cine?–espera por única respuesta un lugar –Lyon, por ejemplo, el solar de los Lumière– pero en el cine el espacio y el tiempo constituyen el tallo y los frutos del mismo árbol, un solo bloque indisoluble como las vetas del mármol: el espacio-tiempo. El espacio-tiempo, sístole y diástole del lenguaje audiovisual, es la carótida sensible por la que circula el fluido vital del cine. En ese espacio estrecho y a la vez complejo que va del registro a la mirada el cine pasó del silabeo a la palabra.

Para Godard el cine nace *cuando las formas se vuelven estilo*, es decir, una vez cumplido el pasaje de mero artilugio técnico a instrumento artístico. Godard, el mago, capaz de exhibir con la audacia de su genio hasta la última fibra nerviosa del arte audiovisual preservó, siempre, la cuota de misterio necesaria para que el cine, además de constituirse en un medio asequible para espolear el pensamiento, no lo hiciera al precio de privarnos de su dimensión poética.

El epígrafe que encabeza el prefacio de este libro corresponde a una reflexión que Jean-Luc Godard escribió en 1960, en plena evolución de un proceso de cambios perentorios en el lenguaje cinematográfico. El esquema industrial de hacer y pensar el cine había agotado todas sus fórmulas (aunque el recetario siempre encuentra en la mirada indulgente del público el acicate para enlucir sus escombros y una y otra vez volver a exprimir con nuevos recursos el viejo esquema del modo de representación institucional reteniendo al cine en el escaparate fácil del mero entretenimiento) y a la par de un inapelable recambio generacional surgía en Francia –como había sucedido en los años 20 con los jóvenes impresionistas encabezados por Luis Delluc aunque con menos consis-

1 Godard, J.-L., *Pensar entre imágenes*, Barcelona, Intermedio, 2010.

tencia formal y teórica— un conjunto de cineastas que conjugaban las dos formas de escritura: la del movimiento en imagen y sonido y la que cumplía con un rigor crítico no exento de polémicas y arbitrariedades en la ya mítica *Cahiers du Cinéma*. Ellos sabían muy bien cuál era esa categoría vital del cine que los griegos antiguos designaban como *ananké* para anudar la fuerza del destino a la necesidad, al carácter ineludible de todo aliento vivaz, en este caso unido a la creación inscrita en la conciencia poética de un cineasta cuya mirada sobre la realidad quedará sellada en un rollo de película. Es en esa dimensión moral donde el cine deja de ser una próspera mercancía para convertirse en el *ethos* poético de un autor. Las invectivas antiguas y modernas que la radicalidad de esta posición ha motivado aún no han cesado; la compleja bifurcación de valores que las contradicciones internas detectadas en el seno de este grupo de cinéfilos devenidos en autores han provocado, tampoco.

Una frase de Jacques Derrida disipa nuestra voluntad de sumarnos a la cada vez, afortunadamente, más exigua camarilla de críticos y mediocres historiadores dispuesta a alzar el puntero escolar para advertir las ostensibles resquebrajaduras que la luz de la historia ha echado sobre los cimientos —siempre vivos— de la Nouvelle Vague, y más aún con relación al derrotero posterior seguido por cada uno de sus fundadores (sin mencionar los balances estéticos implacables y extemporáneos lanzados sin el menor rigor en páginas menores): *La coherencia en la contradicción expresa la fuerza de un deseo*.² El mayor acto de coherencia que a un autor es preciso pedirle es el compromiso moral con su propia conciencia, y es en ese grado de entrega donde toda contradicción formal se humaniza hasta volver insistente su indulgencia y consumir la fuerza creadora de su deseo.

El oleaje de influencias que los autores de la nueva ola francesa, tan heterogéneos en sus búsquedas por cierto, han despertado permanece vigente aun cuando los cineastas noveles ignoren la presencia de su impronta en el acto sagrado de tomar libremente una cámara y salir al mundo para registrarlo sin otro *non plus ultra* que la sensibilidad poética.

Este libro pretende analizar el aporte de los maestros consagrados de la Nouvelle Vague desde una modesta rejilla que hace de cada enunciado una cámara remedada por el teclado de un ordenador. La pulsación de las imágenes parpadea en el entrelazado de las citas y en el puñadito de evocaciones presente en cada secuencia. Las páginas de este libro —inspiradas por las brasas de un cine que resiste a las cenizas— aspiran a constituir una pantalla de papel pensada desde la mística promovida por la letra viva de *Cahiers du Cinéma*.

2 Derrida, J., “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en *Dos ensayos*, Barcelona, Anagrama, 1967.

Ojalá alguna de estas carillas sirva para justipreciar –acaso por un generoso mecanismo de asociación– la noble tarea desplegada por Henri Langlois y sus continuadores en la célebre Cinémathèque Française.

El deseo final de esta obra no es otro que estimular en la mente del lector atento un pasaje hacia una región ignota donde la vida y las imágenes fluyen sin obstáculos, parafraseando a Truffaut: *como trenes en la noche*.



Gustavo Provitina

la marca
editora

El signo de Lumière

*Lo que le interesaba a Méliès era lo ordinario
en lo extraordinario, y a Lumière lo
extraordinario en lo ordinario.³*

Jean-Luc Godard

1. El linaje de la palabra *signo* (derivada de *signum*, que a su vez procede del indoeuropeo *sek*, seguir) pertenece a la misma familia que *sino*. Cuando señalamos o nos encomendamos a las fuerzas del destino giramos, pues en una misma constelación semántica en la que intervienen los signos, las señas, el hado, la predestinación y también el recóndito alfabeto del zodiaco. Desde la más remota antigüedad persiste la creencia de que vivimos bajo la regencia de un signo (*signum*) inscrito en las coordenadas inapelables de una constelación zodiacal. El signo que nos rige es también un sino, una signatura, y no es entonces sorprendente su vinculación con la raíz *sek* (seguir). Seguir, signar, son astillas de un mismo árbol en el que también se apuntan voces como secta, séquito, secuela, sociedad... Seguir un sino identificado bajo la gravitación de un signo (que es una forma un tanto elíptica de reconocernos determinados por la configuración de una escritura) parece bastante coherente con el sentido de esa otra constelación, la Nouvelle Vague, que resignificó el lenguaje del cine moderno. Todo acto de renovación puede pensarse como un gesto de refundación, un palimpsesto, como las figuras superpuestas halladas en la Grotte Chauvet en Vallon-Pont-d'Arc. En aquellas antiquísimas pinturas, registradas por Werner Herzog, vibraba la cepa del cinematógrafo, la ilusión de las imágenes en movimiento. En los registros de los hermanos Lumière es posible apreciar la simiente del cine posterior.

Jean-Luc Godard les rinde homenaje ya en uno de sus primeros films, *Les carabiniers* (1963), remedando las puestas de cámara –aunque sumándoles su impronta personal– de dos cortometrajes inaugurales de los hermanos Lumière: la llegada del tren a la Ciotat y el famoso desayuno que origina un género sustancial destinado a perdurar: el registro fílmico doméstico.

No siempre el signo de Lumière se explicita de un modo tan evidente.

La cámara de Truffaut registrando la zona aledaña a la Tour Eiffel en *Les quatre cents coups* perseguía el mismo afán cinético y testimonial que el primitivo cinematógrafo de *les frères Lumière*. El París de los pioneros del cinematógrafo hoy nos parece tan lejano como el de los maestros de la Nouvelle Vague y no menos mítico.

El signo de Lumière, su trazo testimonial, aparece en cada plano aparentemente aislado (pues ninguno lo está jamás verdaderamente en un film) de la ciudad, en cada encuadre de París cuya función supere la simple enunciación y transforme lo descriptivo, la oficiosa y ya anticuada necesidad del plano de establecimiento, en una declaración poética intercalada entre los hilos de una estructura fílmica. París recorrida en vehículos o a pie organiza, no pocas veces, las estructuras narrativas de estas películas esquivas a los encadenamientos causales o a los nexos dramáticos fuertes. *À vol d'oiseau*, como diría un francés, es fácil consignar algunos títulos en los que el signo de Lumière (léase la ciudad vista con ojos de encantamiento provinciano) es el tapiz sobre el cual se bordan los recorridos febriles o festivos de los personajes: *Cléo de 5 a 7*, *À bout de souffle*, *Band à part*, *Les cousins*, *Le signe du lion*, *Paris nous appartient*, *Les quatre cents coups*, *Ascenseur pour l'échafaud* ofrecen postales unguidas por la eternidad. Todos los humores de París fueron capturados por los realizadores franceses de esa generación que propuso una *mélange* virtuosa entre la actitud ficcionalizante y esa otra, más vinculada a Lumière, de matriz documentalizante. Cuando alguien quiera saber cómo era el París de los sesenta, antes que acudir a los áridos archivos será conveniente que se pierda en el corazón de estas películas. Podría empezar el recorrido con *Paris vu par* (1965). Ese es el mejor testimonio de la sombra –menuda paradoja– de Lumière sobre los realizadores aquí analizados. Allí podrán otear París desde la mirada de Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jean Douchet, Claude Chabrol, Jean Rouch y Jean-Daniel Pollet.

2. El mismo revuelo que provocaron los hermanos Lumière el 22 de marzo de 1895 en la Sociedad de Fomento de la Industria y el Comercio cuando presentaron el cinematógrafo, su gran invento, fue el que despertó (aunque en otra escala) *À bout de souffle* o *Le petit soldat* de Jean-Luc Godard. Una nueva escritura más compleja y fragmentaria venía a disputar la transparencia heredada y a reivindicar los intentos previos por cambiar el sino puramente comercial del cinematógrafo. Desde las actas de nacimiento del cine francés, siguiendo la perspicaz afirmación de Henri Langlois, el arte audiovisual se asimiló a una forma novedosa de escritura. El creador de la Cinémathèque Française definió a los hermanos Lumière como “dos hombres ilustres que efectuaron el más importante descubrimiento en el

campo intelectual desde la invención de la escritura”.⁴ Habían descubierto, acaso sin saberlo, una nueva forma de escritura: la técnica que permite escribir con luz, apresar el tiempo para constituir, en palabras de Langlois: *la memoria de nuestro universo*.⁵ Si la imprenta habilitó la conservación y divulgación de la palabra escrita (esa otra forma de la memoria), el cine signó la escritura fenoménica y a la vez nouménica de la mirada. El axioma del *cinema novo* era: *con una cámara en la mano y una idea en la cabeza*. Una cámara en las manos la puede tener cualquiera, pero la idea en la cabeza... Como advirtió Gilles Deleuze:

La creación es algo solitario, pero es en nombre de mi creación por lo que yo tengo algo que decir a alguien.⁶

Tener algo que decir no basta para saber decirlo. ¿Qué significa decir, después de todo? Saber decir –tratándose del cine– debe empezar por reconocer a la cámara como un dispositivo de escritura –tal como prescribió Alexandre Astruc–; yo agregaría una palabra un poco ajada pero no por eso menos válida: metafísica. La cámara de cine proporciona una escritura del instante registrado, encadenado a la tiranía del sentido y a las variaciones del montaje. La materia de esa escritura es la ausencia, el instante hurtado a Cronos y su hoz manchada con la sangre de su padre que en el cine parece remitir al sueño imposible –para muchos directores conscientes de la historia de su oficio– de poder librarse, alguna vez, del peso de una tradición castradora. La manivela del cinematógrafo de Lumière es la *faucille* de Cronos dispuesta a matar a veinticuatro cuadros por segundo, a jugar con la paradoja de una inmortalidad proyectada sobre un lienzo que nos mira desde el parpadeo incesante de una luminancia cegadora. Esa escritura metafísica se compone de ayer suspendidos, cristalizados, que se actualizan durante la proyección. Esas imágenes propias de la guadaña de Cronos resisten el peso de la historia volviendo mítico todo lo que tocan. No todo es lejanía en esas imágenes, también hay una curiosa cercanía promovida por un efecto que André Gaudreault y François Jost definen como “actitud documentalizante y que anima al espectador a considerar el objeto representado como un ‘haber-estado-ahí’”.⁷

4 Langlois, H., *Memorias de un cinéfilo. Escritos sobre cine (1931-1977)*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2016.

5 Ídem.

6 Deleuze, G., “Tener una idea en cine”, conferencia de G. Deleuze en <https://intermediodvd.wordpress.com/2012/12/13/tener-una-idea-en-cine-1-conferencia-de-gilles-deleuze/>.

7 Gaudreault, A. y Jost, F., *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.

Hay algo más que deberíamos considerar en este juego de distancias: el París filmado por Lumière hace más de una centuria no es menos lejano que el registrado por la cámara de Jean Rouch, de Marker, Truffaut o Godard en los dorados años 60. En ambos casos la *fotogenia*⁸ espectral, poética, mágica de esas imágenes –en términos de Louis Delluc– nos provoca el mismo encantamiento e imantación histórica sin distinción de épocas o estilos.

3. Las ideas de los hermanos Lumière contemplaron el registro testimonial: *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*; las actualidades: *Le débarquement de congrès de photographie à Lyon*; el video doméstico *Le repas de bébé*, *La Pêche aux poissons rouges*... Todas formas que hoy identificaríamos en el género documental antes de acometer la ficción con *L'arroseur arrosé*, el gag elaborado conforme a los tres movimientos clásicos: introducción, nudo y desenlace. La invención más importante de Louis y August Lumière no fue una técnica fotográfica avanzada que permite filmar y luego proyectar imágenes en movimiento sino una conciencia del registro, la metafísica del instante sustraído a la presurosa voracidad del tiempo. El sustrato metafísico del cine, pues, ya estaba presente en el primer instante filmado por la cámara Lumière. La conciencia de lo efímero trascendía la imagen del tren a punto de arribar a la Ciotat cuya última estación se alojaba en la mente de los espectadores. Todos los trenes que llegan a cualquier estación del mundo remiten –para el cinéfilo irredento– al filmado por los Lumière con su cámara portátil. Cada portón fabril que se abre –aun cuando esto suceda a un metro y medio de nuestro cuerpo– es menos real, casi inverosímil comparado con ese otro filmado hace ya más de una centuria, en blanco y negro y con las marcas remotas del tiempo.

El signo de Lumière es también un sino para quien haya sentido alguna vez el vértigo de rodar una idea o experimente con arrobo y sin dudarlo que la única vida creíble pasa a veinticuatro cuadros por segundo en una sala oscura, ¿y acaso lo es menos quien registra una situación aparentemente anodina de la vida cotidiana? Rodar un plano –por más modesto que sea– es quedar ungido bajo el signo (sino) de los hermanos Lumière.

Jean Renoir, entrevistado por Éric Rohmer en 1968, encontró esa zona del encuadre donde las imágenes de los Lumière avanzan perpetuamente como el tren que no cesa de llegar a la Ciotat:

8 Louis Delluc decidió llamar *fotogenia* a esta secreta cualidad de los fenómenos que el cine transfiguraba favorablemente (Epstein, J., *La esencia del cine*, Buenos Aires, Galatea-Nueva Visión, 1957).

Lo que interesa es que la tendencia de Lumière –aunque motivada por el deseo de reproducción de la realidad– es también una puerta abierta a la imaginación más desenfrenada.⁹

4. El signo de Lumière, pensado desde el cinematógrafo y en particular desde el registro fundador *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, remite al ojo del burgués –el patrón en este caso; los Lumière eran propietarios de una fábrica de insumos fotográficos– observando a los obreros, y este ángulo de enfoque moral marcó el tono de todos los registros que llevan su firma. La clase proletaria vista con la distancia óptica de la burguesía es el punto de partida de una cinematografía que recuperó a la clase obrera solo presionada por las grandes crisis políticas y económicas que sacudieron el, siempre, desparejo andamiaje social. El proletario era visto y cristalizado como un componente más del paisaje rutinario. Esa tendencia quedó atenuada por la influencia del neorrealismo italiano sobre algunos de los autores de la Nouvelle Vague. Agnès Varda, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Jean Rouch... ajustaron el ángulo de enfoque para registrar las tensiones sociales derivadas de la utopía congénita heredada de aquella consigna central de la Revolución Francesa: libertad, igualdad y fraternidad. La perspectiva social, la conciencia política, también fue una de las rejillas desde donde algunos artífices de la Nouvelle Vague registraron la realidad.

la marca
editora

9 *Aller au cinéma: Louis Lumière*, Éric Rohmer, 1968 film documental con entrevistas a Henri Langlois y Jean Renoir.

El advenimiento

1. La nueva ola francesa hizo su presentación oficial en el Festival de Cine de Cannes de 1959. Su nacimiento, no obstante, registra un acta anterior. Los cinéfilos menos ortodoxos suelen mencionar *Les quatre cents coups* (1958) de Truffaut y *À bout de souffle* (1960) de Godard como las películas precursoras de la Nouvelle Vague, sin olvidar *Le beau Serge* (1958) de Claude Chabrol (y casi a la par *Paris nous appartient* de Jacques Rivette, estrenada en 1961, donde aparecen, fugazmente, promisorios cineastas destinados a convertirse en figuras icónicas del cine francés como Jacques Demy, Jean-Luc Godard y Claude Chabrol, y a esa primera hornada corresponde, también, *Le signe du lion* (1961) de Eric Rohmer); no faltan quienes en el fragor de la vehemencia señalan las primeras películas de Louis Malle, sin excluir la más experimental: *Zazie dans le métro* (1960). Los más dogmáticos, desprovistos de la opacidad de los prejuicios, no dudan en identificar a *La Pointe Courte* (1955) de Agnès Varda (película maltratada por la crítica que acusaba de “cerebral” el enfoque de la entonces ignota directora; la reseña de Truffaut leída hoy, sesenta y tres años después, no deja de sorprender por el grado de mordacidad volcado en algunos de sus párrafos); el film es un antecedente insoslayable de una pieza audiovisual concebida integralmente, producida y rodada conforme a las condiciones particulares de la nueva ola francesa. Esas condiciones ratificaban la filiación de esta corriente con el neorrealismo italiano (rodajes mayoritariamente en exteriores, disminución del protagonismo ordenador de la trama, temas con una fuerte impronta social, dilatación de la tensión dramática mediante el uso del vagabundeo, renovación de recursos formales del lenguaje audiovisual...). Las escuelas de estos jóvenes directores eran la Cinémathèque Française y la redacción de *Cahiers du Cinéma*.

El historiador británico Mark Cousins caracteriza a esos años de enfervorizada cinefilia en una sola frase: “Nunca antes habían sido los planos y los cortes tan admirados por su propia e intrínseca belleza”.¹⁰

En una época tecnocrática como la actual, el predominio de la técnica por sobre los enfoques estéticos o filosóficos pretende respuestas metodológicas sin formular antes debidamente los planteos estéticos necesarios.

10 Cousins, M., *Historia del cine*, Barcelona, Blume, 2017.

El teórico francés Michel Marie elaboró una síntesis precisa de los aportes que identifican a la Nouvelle Vague enumerando ocho rasgos distintivos:

1. El autor-director es el guionista de la película.
2. No utiliza un storyboard estricto preestablecido y deja mucho margen a la improvisación en el diseño de las secuencias, los diálogos, el trabajo actoral.
3. Prefiere rodar en escenarios naturales y excluye la vuelta a los decorados reconstruidos en el plató.
4. Utiliza un equipo “ligero” de pocas personas.
5. Opta por el “sonido directo” grabado en el momento del rodaje, en lugar del doblaje posterior.
6. Se esfuerza por no utilizar una iluminación adicional demasiado cargada, por lo que elige, junto con su director de fotografía, una película muy sensible.
7. Utiliza actores no profesionales para interpretar los personajes.
8. Si recurre a pesar de todo a profesionales, opta por actores nuevos, dirigidos de forma más libre.¹¹

¿Este conjunto de rasgos alcanzan para definir una sensibilidad estética? ¿El axioma de Godard tantas veces olvidado en esta época y en el que recomienda tres operaciones previas y a la vez simultáneas a todo proceso de filmación: *pensar, rodar, montar* (en ese orden), alcanza para aproximarse a la Nouvelle Vague?

Esas preguntas incluyen la negación como respuesta. El arte nunca es un conjunto de procedimientos sino ese *más allá* que los inspira, esa sensibilidad de época necesaria para legitimarlos y otorgarles su sello de autenticidad con la ayuda de la contemplación, la intuición y la reflexión, como Kant preconizó.

La Nouvelle Vague surgió en el seno de una crisis asociada a un relevo generacional que abarcaba desde concepciones estéticas y procedimientos narrativos y cinematográficos hasta el campo de la formación profesional de los jóvenes realizadores. En 1964 Henri Langlois (1914-1977) definió a la nueva ola francesa y su vibrante despliegue de inspiración y de insolente entusiasmo oponiéndola al academicismo:

Es el autodidacta contra el primero de la clase; es el arte contra las personas que creen que se aprende la creación artística en las escuelas.¹²

11 Marie, M., *La Nouvelle Vague*, Madrid, Alianza, 2012.

12 <https://www.franceculture.fr/cinema/la-nouvelle-vague-sur-la-croisette-en-5-dates-cles>.

Langlois sintetizó, con esas palabras, el resultado de un sismo que hizo temblar las bases de una cinematografía inclinada a remozarse en circunstancias no muy diferentes a las que atravesaban otras regiones de Europa: Polonia, Gran Bretaña, Checoslovaquia, España, Italia... El gesto de Langlois encuentra un curioso antecedente en una entrevista concedida a Eric Rohmer y Michel Mardore para *Cahiers du Cinéma* en 1962. En esa ocasión deslizó un juicio poco amigable a sus interlocutores con sabor a reclamo: “El drama de la Nouvelle Vague fue no haber sabido definirse”.¹³ Los entrevistadores reaccionan: *no es tan fácil definirse*. La pregunta que nos hacemos, sin ánimo de disminuir la importancia del planteo, es ¿resulta imperioso definirse? ¿Definirse para qué, para quién?

La etimología misma de la palabra “definición” parece incompatible con una genuina voluntad renovadora, del latín *definire* (limitar). *Finire* significa dar fin, confinar. Proponer una extensión, un perímetro capaz de brindar alguna certeza sobre la búsqueda estética de estos jóvenes cineastas, parece contradictorio cuando justamente cada uno de ellos, a su modo, procuraba abrir los límites del estrecho marco que restringía el pasaje de la tradición a la renovación formal del lenguaje cinematográfico de su tiempo. Y, por otra parte, al reconocerse como autores esmerilaban la convicción de que el cine responde a la mirada personal de un sujeto creador. Dirigir una película es un acto de enunciación en nombre propio no menos personal que una huella dactilar o una muestra de ADN.

Langlois reclamaba, en la entrevista citada, la necesidad de establecer un *denominador común entre las películas de un determinado grupo* (ese *determinado grupo* aludía precisamente a los autores de la nueva ola francesa). El problema es que la Nouvelle Vague nunca respondió a la definición de un grupo compacto, homogéneo, sino todo lo contrario, y probablemente ese haya sido su rasgo distintivo y su mayor acierto de cara al futuro: romper el molde previsible, apto para el encasillamiento. Fueron coherentes con sus propias ideas al rehuir a todo confinamiento conceptual. ¿Cómo pedirle a un conjunto de autores tan disímiles, críticos y teóricos del cine además, que concuerden en un denominador común, en un esquema capaz de satisfacer la aprehensión inmediata de una propuesta formal contraria a las fórmulas del encasillamiento? Y, por último, ¿por qué sería un drama no saber definirse? No les ha ido mejor a quienes supieron hacerlo.

Françoise Truffaut, en un texto publicado en 1982, describió al núcleo duro de *Cahiers du Cinéma* —que es un modo de referirse a la Nouvelle Vague— de un modo inapelable (como el juicio de Langlois comentado anteriormente pero con un significado contrario):

13 Langlois, H., *Memorias de un cinéfilo. Escritos sobre cine (1931-1977)*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2016.

Este grupo demostrará su hostilidad a toda idea de escuela o a toda definición restrictiva del cine; rechazará (a veces con riesgo de cometer, a su vez, injusticias) *el cine de equipo* en beneficio del *cine de autor*; defenderá que un buen director no es forzosamente un manipulador de masas o un técnico virtuoso sino, simplemente, una personalidad fuerte que se expresa mediante el cine.¹⁴

La *hostilidad a toda idea de escuela* es una definición en el sentido opuesto al pretendido por Langlois. Y en ese gesto Truffaut propone una defensa de la voz personal del artista que rehúye a la máscara coral. Esto no significa que no sea posible encontrar afinidades entre ciertos directores pertenecientes a una misma generación o a un espacio cultural determinado, pero esas correlaciones están lejos del *denominador común* y de los acuerdos programáticos.

La Nouvelle Vague acaso no haya propuesto lo que los alemanes definen como una nueva *weltanschauung* (concepción del mundo), pero sí logró registrar los matices incipientes de un cambio de paradigma cultural que ponía en crisis algunos valores morales del statu quo imperante y reveló también —particularmente en la mirada de Godard— la fractura cada vez más evidente entre la convención y la representación, transformó en materia del lenguaje el sismo que echó por tierra las categorías estancas: documental-ficción.

El visionado de esas películas hoy nos permite cotejar el abordaje crítico que estos incipientes realizadores hicieron de temas medulares como la infancia, el amor, la disgregación familiar, el inconformismo voraz y autodestructivo. Es lícito afirmar que algunos de sus conspicuos integrantes —Godard o Varda, por ejemplo— contribuyeron a reflejar la obsolescencia del esquema de valores culturales heredado y se posicionaron políticamente en un campo de discrepancia crítica frente al poder hegemónico con obras cuya vigencia ideológica salvaguarda la caducidad de sus recursos formales.

2. Los datos iniciales que suscriben los cronistas avezados son: la fecha escrupulosa de aparición de la Nouvelle Vague y el contexto de su advenimiento. La respuesta a la primera pregunta nos invita a pensar dos puntos de partida: a) el primer film rodado según el axioma nunca formulado por los creadores de la Nouvelle Vague (pero borrosamente reconocido en función de ciertas recurrencias formales); b) el primer film estrenado por algunos de sus directores. Si optáramos por el primer enfoque es muy probable que haya sido Agnès Varda con *La Pointe Courte* (1955) quien cortó la cinta inaugural

14 Truffaut, F., *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 1999.

de la nueva ola francesa. Este mérito le ha sido escatimado. En relación con la segunda, Michel Marie señala los meses de febrero y marzo de 1959 como la apertura formal de la Nouvelle Vague en el marco del estreno comercial de las dos obras inaugurales de Chabrol: *Le beau Serge* y *Les cousins* (hoy vagamente recordadas en círculos de iniciados). Meses después, en el seno del Festival de Cannes tendrá lugar la consagración mundial del movimiento con la exhibición de *Les quatre cents coups* de François Truffaut, un film que, más allá de los tantas veces comentados rasgos autobiográficos, dialogaba discretamente con al menos dos antecedentes reverenciados por su autor: la vulnerabilidad infantil reflejada por el neorrealismo italiano y un film de Jean Vigo de visionado imprescindible al momento de estudiar seriamente el cine francés: *Cero en conducta*.

Agregaremos, sin ánimo de ejercitar la ociosidad de lo anecdótico, dos detalles que reclaman legítimamente su valor simbólico en la zona más sensible de la vida de Truffaut, la paternidad: el primer día de rodaje de *Los cuatrocientos golpes* coincidió con el fallecimiento de André Bazin, padre adoptivo de Truffaut y de todo el movimiento, a quien le fue dedicada la película; el padrino de boda de Truffaut fue Roberto Rossellini, cuya obra, para estos jóvenes realizadores, abre las puertas del cine moderno. La prosapia de esta nueva ola vibraba sobre aguas cuya firmeza provenía de una tradición nutrida que, además de los maestros ya nombrados, incluía la escuela americana encabezada por el británico Alfred Hitchcock, Howard Hawks y Orson Welles como insignias no menos influyentes que sus colegas europeos: Jean Renoir, Marcel Carné, Jacques Tati, Robert Bresson, Jean Cocteau, Luis Buñuel, Max Ophüls o Jacques Becker.

3. El contexto político en el que se gestó la Nouvelle Vague es posible cifrarlo entre las brasas humeantes de la posguerra y la crisis desatada por dos contiendas que marcaron la agenda bélica francesa entre 1946 y 1962: Indochina y Argelia.

El gobierno de Charles de Gaulle incentivó, mediante su ministro de Cultura, André Malraux, una gestión de fomento favorable a la producción y distribución de uno de sus orgullos artísticos inalienables: el cine. El país de Lumière, siempre receptivo a la efervescencia vanguardista, marcaba el compás de la evolución formal del lenguaje cinematográfico desde los años 20 y fue, justamente, la meseta creativa de la industria (el *cinéma de qualité* denostado por Truffaut) el detonante, como ocurrió en otras cinematografías europeas, que aceleró el advenimiento de la Nouvelle Vague.

La diferencia más nítida entre la nueva ola francesa y los aportes concluyentes operados en otras cinematografías europeas es la tradición. Francia había sido, desde la alborada del siglo XIX, el epicentro de todas las búsquedas formales en el siempre fértil terreno de las expresiones artísticas. Los *ismos* que

reescribieron la historia de las artes plásticas, la música y la literatura acompañaron el emplazamiento mítico de París como faro y consecuentemente meca cultural. La *ville Lumière* –apelativo que obedece al dato histórico de haber sido París pionera mundial en materia de alumbrado público en el siglo xvii no por razones estéticas sino como estrategia para reducir el alto índice de criminalidad según cuenta la leyenda– fue desde los tiempos de la Ilustración el destino elegido por los becarios y los artistas bohemios para intentar la ruta de la consagración. La fotografía y después el cine documentaron ese proceso evolutivo. Las fuentes de sustentación de la Nouvelle Vague eran dos: la cinemateca (santuario donde se ordenaba, clasificaba y almacenaba el patrimonio cinematográfico custodiado por Henri Langlois) y las bibliotecas (donde, como testimonió Alain Resnais en una de sus obras más cautivantes, se atesoraba *toda la memoria del mundo*). Converían estos veneros en un hombre cuya influencia fue decisiva en la germinación del análisis y la valoración del cine moderno: André Bazin.

El estudio de la Nouvelle Vague, con todos sus reproches y ponderaciones, remite a una institución: *Cahiers du Cinéma* y, especialmente a Bazin, su fundador. La crítica, acusada frecuentemente de ser un fiel exponente de la esterilidad creativa, constituyó la academia y el laboratorio donde se formaron Truffaut, Rohmer, Chabrol, Godard, Rivette... Hasta la lectura menos atenta de ese legado indica la afición bibliófila de estos jóvenes aspirantes a realizadores que repartían el tiempo entre los libros y el cine. Rezagos de esas efusiones pueblan las obras inaugurales de Truffaut, Rivette y Godard, aunque las citas y los homenajes son frecuentes en todas las obras de la nueva ola francesa tanto como las tomas rodadas desde vehículos en movimiento que se desplazan por las calles de París entre la pincelada vehemente y la reinención poética. Cada espectador hará su propio montaje al respecto, pero resulta difícil soslayar el altar precario que en *Los cuatrocientos golpes* el pequeño Antoine Doinel edifica en honor a Balzac o aquel personaje de *Los carabineros* incapaz de distinguir la realidad de la imagen proyectada en la pantalla y cuyo deslumbramiento desmantela literalmente la función.

El aura revolucionaria de la nueva ola francesa conserva su fuerza de atracción aunque en los jóvenes estudiantes de cine perdure más el rótulo que el visionado consciente de esa antología de obras.

Definir a la Nouvelle Vague en un concepto categórico es una empresa ilusoria –ni siquiera sus protagonistas lo han logrado–; esa pretensión es ajena a este modesto ensayo. La ambición de este libro es, pues, proponer un epítome centrado en un repertorio de obras y de autores axiales cuya gravitación en la historia del cine habilita, afortunadamente, nuevas aproximaciones.

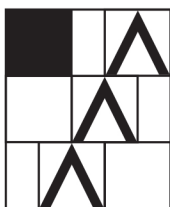
¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?
Podés adquirirlo en www.lamarcaeditora.com y en cientos de
librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto
editorial.

La marca editora es una editorial independiente argentina que desde hace más de 25 años publica libros vinculados a la cultura visual: ensayos sobre cine, fotografía, música; fotolibros; libros-álbum infantiles; proyectos innovadores; filosofía, estética, rock, poesía, flipbooks, libros de artista, libros de arte.

Detrás de nuestro catálogo hay muchos nombres. Una editorial independiente es el proyecto de un editor, pero la concreción de muchos otros: artistas, poetas, escritores, fotógrafos, traductores, diseñadores, ilustradores, correctores, imprenteros, maquinistas, encuadernadores, fotocromistas, administrativos, vendedores, cobradores, libreros, colegas, amigos.

Nuestro catálogo es el documento que referencia el recorrido que todos nosotros comenzamos hace 25 años. Porque editar no es una odisea, pero sí un viaje. Un catálogo es, entonces, además de una bitácora de la imaginación al servicio de lo que otros editores aún no han imaginado o un inventario de aquellos libros por los que no hubieron decidido su apuesta, un diploma al mérito que puede significar la subsistencia en tan grata actividad. Porque editar no es editar un libro, editar es seguir en este viaje.



la marca
editora