

Las paradojas de la Nouvelle Vague

Paradoxes of the Nouvelle Vague

Marcos Uzal

RESUMEN

El presente artículo comienza con la fundación de la revista *Cahiers du cinéma* y con el debut en el cine de cinco de sus integrantes principales: François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette y Jean-Luc Godard. Así, desde los planteamientos, los gustos, las pasiones y las aversiones compartidas (sobre todo, una serie de cineastas afines dentro del llamado “cine clásico”), con el avance de los años las posturas estéticas y políticas comienzan a separarles, tanto a ellos como a su obra, hasta la futura no reconciliación de los cineastas “de centro”, Truffaut y Chabrol, de aquellos otros que optan por controlar las condiciones o métodos de producción: Rohmer, Rivette y Godard. Igualmente, el artículo propone una nueva visión del cine de los dos últimos al relacionar su interés en los procesos bien de rodaje, bien de montaje, con la afinidad sentida hacia unas u otras vanguardias: primeras vanguardias rusas en el caso de Godard; la americana de los años 70 y su traslación europea en el caso de Rivette.

PALABRAS CLAVE

Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut, radicalización, política, estética, montaje.

ABSTRACT

This essay begins at the start of the magazine *Cahiers du cinéma* and with the film-making debut of five of its main members: François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette and Jean-Luc Godard. At the start they have shared approaches, tastes, passions and dislikes (above all, about a group of related film-makers from so-called ‘classical cinema’). Over the course of time, their aesthetic and political positions begin to divide them, both as people and in terms of their work, until they reach a point where reconciliation is not possible between the ‘midfield’ film-makers (Truffaut and Chabrol) and the others, who choose to control their conditions or methods of production: Rohmer, Rivette and Godard. The essay also proposes a new view of work by Rivette and Godard, exploring a relationship between their interest in film shoots and montage processes, and their affinities with various avant-gardes: early Russian avant-garde in Godard’s case and in Rivette’s, 1970s American avant-gardes and their European translation.

KEYWORDS

Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut, radical, politics, aesthetics, montage.

Designaremos aquí, bajo el término Nouvelle Vague, a los cinco cineastas incorporados a este grupo, resultante de *Cahiers du cinéma*: Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y François Truffaut. Viendo el camino recorrido por cada uno, este reagrupamiento puede parecer un poco forzado, pero nos resulta válido en la medida en que los cinco debutaron juntos, colaborando a veces estrechamente unos con otros, con aversiones compartidas, con referencias comunes (principalmente: Hitchcock, Hawks, Lang, Renoir, Rossellini) y las mismas reivindicaciones. Lo que les unió al comienzo no era la voluntad de hacer *tabula rasa* con el pasado, sino al contrario la necesidad de inscribirse en una continuidad, de prolongar algunas vías apenas descubiertas o negadas por un cierto cine mayoritario de los años 50 («seguir los viejos barcos que ya nadie seguía», decía Chabrol). En la selección crítica que fue su primera forma de situarse en la Historia del cine, las vanguardias fueron poco tenidas en cuenta por los «jóvenes turcos» de *Cahiers du cinéma*. Y sus referencias cinematográficas, literarias, musicales eran esencialmente clásicas, contrariamente a las de los cineastas llamados de la “rive gauche”, como Alain Resnais, Chris Marker o Jean-Daniel Pollet, cuyas obras estaban sincronizadas con el Nouveau Roman, la revista *Tel Quel*, así como con ciertas investigaciones musicales y pictóricas que formaron un crisol de los años 60.

Los años 1963-67 representan el final del “estado de gracia” de la Nouvelle Vague, tras un productivo “malentendido” entre la industria del cine y estos jóvenes iconoclastas. Mientras que había evidentes correspondencias entre las primeras películas de los cinco cineastas, tanto formal como económicamente, sus caminos fueron separándose cada vez más hasta oponerse en ocasiones. Cuando se aplacó el prestigio y el éxito de la Nouvelle Vague y cuando cada uno tuvo que elegir su forma de sobrevivir, Truffaut y Chabrol fueron los más fieles al cine americano que habían amado y a la «política de los autores»

que de ahí había emergido: consideraron que la forma cinematográfica debía explorarse como contrabando, por medio del arte clásico de la puesta en escena más que a través de una postura revolucionaria o modernista. Rechazarían, por tanto, toda forma de marginalidad para permanecer como grandes cineastas «de centro» (la expresión es de Jean-Claude Biette, a propósito de Chabrol), a riesgo de aceptar encargos improbables (Chabrol) o de alternar regularmente entre películas secas y oscuras y otras más ligeras y optimistas (el lado Jekyll y Hyde de Truffaut del que hablaba Daney). Apreciamos que esto era posible en Francia porque la industria del cine ha sido siempre fuerte, y por eso mismo percibida como un punto de referencia a conquistar desde el interior o a rodear.

Rohmer y Rivette buscarían una independencia a la vez más total y más modesta que la de Truffaut, una independencia afín a su deseo de seguir siendo “amateurs”, como había preconizado Jean Rouch. Esta autonomía financiera funcionaba en paralelo a una economía de medios técnicos y formales. Formalmente, lo que podríamos llamar la “modernidad” de Rivette y Rohmer es principalmente la prolongación del pensamiento de Bazin y del cine de Renoir y Rossellini: reposa sobre la idea de que el cine es ante todo un arte del registro. Si hay algo que revolucionar no es por lo tanto una ilusoria forma pura, una teorización abstracta, sino, de forma muy concreta, el modo de fabricación de las películas, el que puede eclosionar en el momento del rodaje como preocupación central, con los actores y la luz. Tras el fracaso público de *El signo de Leo* (*Le Signe du lion*, 1959), Rohmer debió esperar a *La coleccionista* (*La Collectionneuse*), en 1967, para encontrar un reconocimiento, un público y una estabilidad financiera que conseguiría conservar hasta el final sin ser un marginal ni realizar, no obstante, la menor concesión a la industria (uno de sus mayores orgullos consistió durante mucho tiempo en no pedir ninguna subvención al CNC¹). En eso, fue el más estrictamente fiel a

1. Centro Nacional de Cine.

la reivindicación principal de la Nouvelle Vague, que Truffaut señalaba como una voluntad ética más que estética: transformar los medios de producción, liberar al cine de toda la pesadez técnica, permitir al autor de las películas «dirigirse al motivo» (como decían los impresionistas) casi tan libre y ligero como un pintor.

De los cinco, Rivette fue el que estuvo más abierto a las evoluciones artísticas de su época, con las cuales incluso Godard tenía una relación más ambigua. En 1963, la generación de jóvenes críticos que llegaría a *Cahiers du cinéma* a comienzos de los años 60 (como Jean Narboni, Jean-Louis Comolli, Jean-André Fieschi) lo nombran por otro lado para reemplazar a Rohmer como redactor jefe de la revista, siendo juzgado este último como demasiado conservador y demasiado poco abierto a los nuevos cines que aparecían por todos los lugares del mundo. En tanto que cineasta, Rivette es quien asume desde más temprano una marginalidad inherente a las formas de los rodajes y de las narraciones que buscaba. En 1964, declara lo siguiente, marcando una distancia con las posturas de Truffaut y Chabrol, pero también con el clasicismo de Rohmer: «Creo que el principio de la Nouvelle Vague [...] es un fenómeno de ruptura. Finalmente es la aguafiestas. Por lo que siempre se tratará en cierta forma del fracaso o del malentendido. Creo que no puede haber un éxito profundo en la Nouvelle Vague, que la verdad de la Nouvelle Vague es su fracaso»². Y tras las dos contrariedades consecutivas que fueron los fracasos de público de *Paris nous pertenece* (*Paris nous appartient*, 1960) y luego la censura de *La religiosa* (*La Religieuse*, 1966), Rivette se radicalizará con *L'Amour fou* (1968), llevando más lejos sus experiencias de rodaje, abriéndose a la improvisación, sometiendo su relato a nuevas duraciones. Los rodajes de Rivette coinciden por entonces con ciertas investigaciones teatrales de los años 60, y es de la troupe del *metteur en scène* Marc'O de donde recluta a gran parte de sus actores. Para comprender este interés de Rivette

hacia las formas experimentales que parecían haber afectado poco a sus cuatro camaradas, basta con leer sus respuestas a un cuestionario de la revista *Positif* en 1982 (nº 254-255), donde sitúa entre las mejores treinta películas de los años 1952-1982 *La Région centrale* (1971) de Michael Snow, *Der Tod der Maria Malibran* (1972) de Werner Schroeter y *Central Bazaar* (1976) de Stephen Dwoskin. Nos cuesta imaginar a algún otro miembro de la Nouvelle Vague citando estas películas de los años setenta, en clara ruptura tanto con el cine clásico como con los nuevos cines de los años sesenta, ni siquiera Godard. Pero vemos también que Rivette elige películas que siguen siendo más experiencias de rodaje que de montaje, más de registro que de intervención sobre la textura de la imagen. Vinculado fundamentalmente con el teatro, no pretende la búsqueda de la pureza propia de un cierto vanguardismo, sino siempre el pensamiento de Bazin, abogando por la impureza fundamental del cine.

Si Godard es el cineasta más claramente formalista y revolucionario de los cinco que constituyen el núcleo duro de la Nouvelle Vague, es para empezar porque reúne a Bazin y a Malraux, a Renoir y a Eisenstein, a Cézanne y a Picasso, concediendo al menos tanto lugar al montaje como al rodaje. El montaje le permite no solamente deconstruir la narración o la estructura de una escena, sino sobre todo llevar a cabo relaciones, mezclas. Se aleja de Bazin por la discontinuidad del montaje, pero lo encuentra en la impureza de los collages. La idea de collage, tan a menudo evocada a propósito de Godard, sugiere hasta qué punto éste compone a partir de una realidad y de una serie de imágenes preexistentes, sacudiendo las jerarquías convenidas: verdad del instante registrado, pero también realidad sociológica; imágenes y sonidos del arte, pero también de la cultura popular o de la publicidad. En este sentido, es más bien con la insolencia alegre del Pop Art con lo que hay que relacionarlo, más que con lo cerebrado desencarnado del Nouveau

2. RIVETTE, Jacques, en VALEY, Robert. *La Nouvelle vague par elle-même*, episodio de la serie *Cinéastes de notre temps*, 1964.

Roman: la recuperación y el desvío antes que la teorización y la ilusión de pureza. Es todo lo que le opone a la fría abstracción de *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), bello objeto cerrado sobre sí mismo (al que Resnais responderá por otra parte, él mismo, con *Muriel* en 1963). Y es por lo que va a mostrarse menos sensible a las vanguardias francesas de los años 20 o al cine experimental americano que a Eisenstein y Vertov, que seguirán siendo sus referencias en materia de montaje. Esto último muestra también hasta qué punto la concepción del montaje de Godard es política, en primer lugar en un sentido general (dejar entrar toda la realidad, incluyendo los elementos provenientes del periodismo o de la sociología), y luego, cada vez más, de forma precisa (referencias a las guerras de Argelia y de Vietnam, izquierdismo de los personajes). El basculamiento político de Godard es progresivo y muy coherente, pero podemos decir que la primera gran ruptura se sitúa en 1966, cuando realiza al mismo tiempo *Made in USA* y *Dos o tres cosas que sé de ella* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*), y la segunda tras mayo del 68, cuando rompe con la industria y la ficción para realizar películas militantes. Entre 1966 y mayo del 68 encontramos por lo tanto una bisagra en la que realiza obras esenciales, las dos películas ya citadas, pero también *La Chinoise* (1967) y *Week End* (1967). ¿Qué sucede en estos cuatro largometrajes? A menudo, la política pasa por delante de los sentimientos (lo que había sido el caso, hasta el presente, únicamente en *Los carabineros* [*Les Carabiniers*, 1963]). O, para formularlo de otro modo, estas películas levantan acta de lo que *Alphaville* (1965) imaginaba: una sociedad donde la opresión política y económica aplastaría los sentimientos individuales y volvería imposible lo novelesco que hasta ese momento elevaban a los personajes de Godard por encima de la perfidia del mundo. Porque, como se dice al final de *Made in USA*, «la izquierda es demasiado sentimental»; es como si Godard volviera a visitar sus películas precedentes desde un punto de vista político más que melancólico. Así, *Dos o tres cosas que sé de ella* es como una retoma “en frío” de *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962), donde el

análisis sociológico prevalece sobre lo novelesco. Del mismo modo, en *La Chinoise*, es como si hubiera preservado la militancia de la juventud de *Masculino femenino* (*Masculin féminin*, 1966), desembarazándose de todas sus preocupaciones amorosas y sexuales. En cuanto a *Week End*, prolonga la vena libertaria, la violencia cómica de *Les Carabiniers*, hasta hacer de sus personajes figuras grotescas, debatiéndose en una sociedad que se ha vuelto absurda: la guerra está a partir de ahora por todas partes, es la victoria apocalíptica del egoísmo consumista sobre la razón, el arte y los sentimientos, a la cual sólo puede responder la poesía cruel y salvaje de Lautréamont. Formalmente, se trata de conferir a la cuestión del collage toda su dimensión política y subversiva (aquella en la que Lautréamont fue justamente su precursor literario), resumida según la célebre fórmula de *Made in USA*: «Una película de Walt Disney interpretada por Humphrey Bogart; por tanto, una película política». Trabajando todavía en la industria, Godard recicla las imágenes y los mitos para entrechocarlos, y es mediante esta mezcla de géneros y estos acercamientos de elementos alejados por lo que es para empezar político: colocándolos en el mismo plano, mostrando que Walt Disney y Humphrey Bogart pertenecen al mismo mundo que Mao o que un obrero del suburbio parisino. En estas cuatro películas lleva más lejos que nunca la utilización de los colores vivos, demostrando visualmente cómo ha influido la publicidad en el mundo, que las alineaciones de las residencias HLM son como las cajas de detergente, o cómo en el maoísmo es en primer lugar el rojo del “pequeño libro” que puede irrigar de una nueva sangre las nuevas imágenes. Un hiperrealismo estridente, para traducir una desrealización generalizada debida al capitalismo, a la televisión y a la publicidad, pero también (en *La Chinoise* y *Week End*) a la abstracción o a la violencia del pensamiento izquierdista que Godard filma con tanta ironía como ternura. Estas cuatro películas representan igualmente la afirmación del discurso político en el cine de Godard, de un pensamiento claro y formulado que guía la película y que no es sólo un comentario, o una digresión filosófica. En *Dos*

o tres cosas que sé de ella, por primera vez la voz en off no es un elemento narrativo o novelesco, sino que piensa las imágenes y la película que está realizándose, lo que se convertirá en el principio de las películas de los años 70. En *La Chinoise*, es la encarnación y la declamación del discurso lo que interesa a Godard; menos lo que dice “el pequeño libro rojo” que la teatralidad que éste impone (y será igualmente una de las grandes cuestiones del Grupo Dziga Vertov). Dicho de otro modo: Mao le permite convertirse en plenamente brechtiano. No dejando nunca de ser ante todo cineasta, esta nueva puesta en cuestión formal es lo que Godard busca para empezar en el pensamiento revolucionario: los nuevos discursos para un nuevo teatro, los nuevos pensamientos para los nuevos montajes, y el rojo, mucho rojo. Y cuando se lance al cine militante tras mayo del 68, su cuestión principal seguirá siendo cinematográfica: cómo realizar políticamente una película, antes que hacer una película que se contentase con ilustrar un discurso. En una escena burlesca de *Vladimir y Rosa* (*Vladimir et Rosa*, 1970) en la que Jean-Pierre Gorin y él discuten mascullando en una pista de tenis, muestra lo que siempre le salvará de la frialdad teórica: 1) la circulación de las palabras, de las imágenes y de las ideas debe ser tan concreta, viva e imprevisible como un cruce de pelotas; 2) la práctica debe hacer tartamudear

a la teoría, y a la inversa.

A pesar de todas sus diferencias, lo que puede vincular a todos los cineastas de la Nouvelle Vague es este aforismo de *Banda aparte* (*Bande à part*, 1964): «Todo lo que es incontestablemente nuevo es, por ello mismo, automáticamente antiguo». E incluso los cineastas más iconoclastas de este movimiento seguirán siendo fieles a la etimología de la palabra *radical*, tan manchada: lo que se mantiene en las raíces. Haciendo *Out 1* (1971), Rivette no olvida a Feuillade y Renoir, e incluso en su periodo más revolucionario Godard se refiere ante todo a los cineastas del pasado, Rossellini, Vertov, Eisenstein. Incluso Jean Eustache y Philippe Garrel, los dos hijos más directos y talentosos de la Nouvelle Vague, tendrán en común el estar obsesionados por un cine anterior a su nacimiento, por el cine mudo (Garrel) o el cine hollywoodiense y francés anterior a la guerra (Eustache). La Nouvelle Vague representa para ellos la continuidad de una vía antigua (que pasa por Lumière, Griffith, Vigo, Renoir, Rossellini) y la posibilidad de prolongarla en el presente y para sí mismo. De ahí la idea luminosa de Eustache: en el cine, hacer la revolución es siempre volver a los hermanos Lumière. •

Traducción de Francisco Algarín Navarro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (2009). *50 ans de Nouvelle Vague, Cahiers du cinéma*, nº 645.
- AAVV (2006). *Jean-Luc Godard. Document(s)*. París: Centre Georges Pompidou.
- AUMONT, Jacques, COMOLLI, Jean-Louis, NARBONI, Jean, PIERRE, Sylvie (1968). *Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette. Cahiers du cinéma*, nº 204, septiembre.
- BAECQUE, Antoine de (2005). *François Truffaut*. Madrid: Plot.
- BAECQUE, Antoine de (2003). *Le cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*. París: Fayard.
- BAECQUE, Antoine de (2004). *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, André (1984). *Le Cinéma français de l'occupation à la Nouvelle Vague*. París. Cahiers du Cinéma/ Éditions de l'Étoile.
- BIETTE, Jean-Claude (2001). *Cinemanuel*. París. P.O.L. Éditions.
- BICKERTON, Emilie (2011). *A Short History of Cahiers du Cinéma*. Brooklyn / Londres: Verso Books.
- CLÉDER, Jean (Ed.) (2001). *Nouvelle vague, nouveaux rivages: permanences du récit au cinéma (1950-1970)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

- CHABROL, Claude (1999). *La Nouvelle Vague vue par les Cahiers du Cinéma 1957-1964*. París: Cahiers du cinéma.
- CHABROL, Claude (2002). *Pensées, répliques et anecdotes*. París: Le Cherche Midi.
- COMOLLI, Jean-Louis (1966). *Dé-composition*. *Cahiers du cinéma*, nº 182, septiembre, pp. 16-20.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (2004). *Godard et la société française des années 1960*. París: Armand Colin.
- FRAPPAT, Hélène (2001). *Jacques Rivette, secret compris*. París: Cahiers du Cinéma.
- GODARD, Jean-Luc (2000). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. París: Cahiers du Cinéma.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (1998). Jacques Rivette, critique et cinéaste. París: Letres Modernes Minard.
- MARIE, Michel (2007). *La Nouvelle vague: une école artistique*. París: Armand Colin.
- MARY, Philippe (2006). *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*. París: Editions du Seuil.
- NARBONI, Jean, PIERRE, Sylvie, RIVETTE, Jacques (1969). *Montage*. *Cahiers du cinéma*, nº 210, marzo, pp. 16-35.
- RABOURDIN, Dominique (2004). *Truffaut par Truffaut*. París: Éditions du Chêne.
- RIVETTE, Jacques (1957). *La main*. *Cahiers du cinéma*, nº 76, noviembre, pp. 48-51.
- RIVETTE, Jacques (1955). *Lettre sur Rossellini*. *Cahiers du cinéma*, nº 46, abril, pp. 14-24.
- ROHMER, Eric (2010). *Le Celluloïd et le marbre: suivi d'un entretien inédit*. París: Léo Scheer.
- ROHMER, Éric (1984). *Le Goût de la beauté*. París. Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile.
- ROSENBAUM, Jonathan (1977). *Rivette: Texts & Interviews*. Londres. British Film Institute.
- SELLIER, Geneviève (2005). *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*. París: CNRS Editions.
- TASSONE, Aldo (Ed.) (2003). *Que reste-t-il de la nouvelle vague*. París: Stock.

MARCOS UZAL

Marcos Uzal ha escrito para *Exploding, Cinéma, Vertigo* y *Trafic*, revista de la que es miembro del consejo de redacción. Es uno de los responsables del libro *Pour João Cesar Monteiro*. Es también codirector de la colección «Côté Films» de las ediciones Yellow Now, para la que escribió

un ensayo sobre *Yo anduve con un zombie (I Walked with a Zombie, 1943)* de Jacques Tourneur. Codirigió libros sobre Tod Browning y Jerzy Skolimowski. Es programador de cine en el museo de Orsay. Ha realizado cuatro cortometrajes.