

La Nouvelle Vague vista desde un siglo nuevo

por TERESA NOZAL

<< 1 2 3 4 5 6 7 >>

A lo largo de los años, el término *Nouvelle Vague* se ha convertido en un lugar común para la historiografía sobre el cine francés. Unas veces -la mayoría- el movimiento de la Nueva Ola gala se ha mitificado, y otras ha sido considerado como una mera estrategia publicitaria o mercantil. Tanto en un caso como en el otro, la imagen que los historiadores y críticos dan de la evolución del cine en Francia acaba confluyendo casi siempre en la *Nouvelle Vague*.

Con la perspectiva que aporta el estudio de este movimiento desde un nuevo siglo, el presente artículo pretende destacar algunas claves que permitan acercarse a ese momento de la historia del cine francés evitando tanto la mitificación como el reduccionismo.

Contexto histórico-fílmico de la *Nouvelle Vague*

En 1958, Francia sufre una situación de crisis en el área de la política internacional. El conflicto de Argelia hace que, entre 1954 y 1962, dos millones setecientos mil jóvenes sean enviados a otro continente para combatir en una guerra que no está reconocida oficialmente por el gobierno. Tal y como plantea Freddy Buache en su obra sobre el cine de los años sesenta, Argelia se mantiene en un primer plano a la hora de dibujar el contexto que perfila la sociedad de esta década, dado que las actitudes de los franceses ante el conflicto dejan múltiples secuelas en la conciencia social¹. El problema de Argelia se añade a la realidad de la descolonización que venía imponiéndose desde la guerra de Indochina. Además, el 1 de enero de 1959 entra en vigor el Mercado Común. El lugar que ocupa Francia en el orden internacional cambia y, por lo tanto, sus áreas de influencia tienen que reorientarse.

En 1958 se aprueba por referéndum la V República. La crisis política, con el fracaso de los socialistas, desencadena el regreso de Charles de Gaulle que este mismo año es elegido presidente y forma un nuevo equipo de gobierno. La llegada de De Gaulle acentúa la división política de Francia en dos bandos: la derecha en el poder y la izquierda que ha fracasado en la anterior República.

El país prospera tanto económica como culturalmente. En 1959 nace, a iniciativa de André Malraux, el Ministerio de Asuntos Culturales, del que pasan a depender el Centre National de Cinématographie y todas las decisiones en política cinematográfica. Las inquietudes culturales se reflejan en una cierta revolución cinematográfica que hace hablar de un cine joven y de una Nueva Ola. Paralelamente, aumenta el número de hogares que

disponen de aparatos de televisión.



En 1959, el volumen de público que asiste a las salas de cine desciende llamativamente, sin que vuelva a remontar nunca². También disminuye de modo considerable el tiempo que permanece en cartel una película. Además, muchos cines desaparecen y, en los que se mantienen, se hacen reformas que reducen el número de asientos por sala. Sin embargo, tal y como lo muestra la constancia en la cantidad de nuevos títulos estrenados, esta crisis apenas afecta a la producción cinematográfica en términos económicos. Esta paradoja se justifica por tres razones fundamentales: aumenta el precio de las entradas muy por encima de la media del coste de la vida³, el Estado toma una serie de medidas de apoyo económico a la cinematografía y, por último, se potencia la realización cinematográfica con la revolución en el sistema de producción que supone el cine moderno de la *Nouvelle Vague*. Así, el fenómeno sociológico de baja asistencia a las salas, debido a la debilitación del concepto clásico del cine como espectáculo de masas, no produce una crisis económica en el sector de la profesión cinematográfica.

Como afirma Pierre Billard, a diferencia de otros países, Francia siempre ha tomado la situación de la cinematografía como una cuestión que implica a las clases políticas, a los medios de comunicación y a la intelectualidad del país⁴. El Estado considera el cine parte de su patrimonio cultural, por lo que tiende a desarrollar una política proteccionista. En 1959 esta tendencia se materializa en un decreto, reforma de la Ley de ayuda temporal a la cinematografía de 1947, que instaura la Cuenta de ayudas y los Adelantos por recaudación⁵. Esta nueva Ley de ayuda, gracias a la cual muchos cineastas pueden dirigir su ópera prima, favorece proyectos difíciles, originales, que no habrían podido beneficiarse con las antiguas ayudas. Además de estas dos vías, existen los préstamos otorgados por el Estado para la producción y la explotación. Tales circunstancias favorecen la proliferación cinematográfica de estos años.

El apoyo estatal a la cinematografía tiene como contrapartida la acentuación de la censura. La preocupación del Estado se centra fundamentalmente en las cuestiones políticas y en las de moral y costumbres sociales, que sufren una evolución a lo largo de los años sesenta. Dicho cambio se inicia en el mundo de la intelectualidad y la cultura -incluyendo gran parte de la producción cinematográfica-, pero se ralentiza en muchos sectores de la sociedad, provocando con este desnivel diversos conflictos. Además, la censura depende en estos años del Ministerio de información, aunque la cinematografía está bajo tutela del Ministerio de Asuntos Sociales, lo cual dificulta todavía más su regularización. Por decreto de 1961 se modifica la Comisión de control, se establece una censura sobre guión y se amplía el abanico de edades con las que se puede prohibir el acceso a las salas. Además de las prohibiciones totales de una película, se dan las

parciales, realizadas en gran parte por los ayuntamientos al margen de las decisiones del Estado central. Entre las películas que en estos años sufren censura parcial destacan *Les Amants* (1959) de Louis Malle, *Les Cousins* (1959) de Claude Chabrol, *Les liaisons dangereuses* (1960) de Roger Vadim, o *Jules et Jim* (1962) de François Truffaut, todas ellas vinculadas en mayor o menor grado a la *Nouvelle Vague*.

A pesar de la censura, a lo largo de los años sesenta, va surgiendo un cine de contenidos políticos que se acentúa a partir de los acontecimientos de mayo del 68. Las películas *Le petit soldat* (1960) de Jean-Luc Godard, *Tu ne tueras point* (1963) de Claude Autant-Lara, *Muriel* (1963) de Alain Resnais y *La belle vie* (1964) de Robert Enrico son ejemplos de este mayor acercamiento a la realidad política.

También son representativos de un cambio de actitud por parte de algunos cineastas, determinadas acciones con connotaciones políticas, tales como la firma del manifiesto de los 121 en contra de la lucha colonial que incluye a cineastas como Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Alain Resnais, Claude Sautet o François Truffaut.

La tercera razón ya apuntada que permite la supervivencia del cine francés, junto con el aumento del precio de las entradas y la política estatal, es el cambio del concepto de producción que trae consigo el cine de la *Nouvelle Vague*. El complicado aparato legal en lo que se refiere al acceso a la profesión cinematográfica fue obviado anteriormente por la postura de determinados cineastas como Jean-Pierre Melville con la realización de *Le silence de la mer* (1949). Con este precedente, la producción que hasta entonces suponía poner en marcha una inmensa maquinaria, adquiere ciertos visos de amateurismo. Esta es la línea que siguen las películas de la Nueva Ola.



<< 1 2 3 4 5 6 7 >>

HOME

TOP



NOTAS Y REFERENCIAS

1. Cfr. Buache, Freddy, *Le cinéma français des années 60*, Hatier, Rennes 1987, pp. 9-33.

2. Con base en el año 1958 el número de

entradas vendidas desciende más de un 50 por ciento en los diez años siguientes. Cfr. Frodon, Jean-Michel, *L'Âge moderne du cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Flammarion, París 1995, p. 135. Todos los datos que aparecen en este artículo, salvo que se especifique lo contrario, pertenecen a esta obra.

3. En 1960 el precio medio de una entrada de cine es de 1,82 francos. Siguiendo el aumento del coste de la vida, en 1970 debería haber ascendido a 2,82 francos, mientras que lo hace a 4,78.

4. Cfr. Billard, Pierre, *L'âge classique du cinéma français I: du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Flammarion, París 1995, p. 179.

5. Gracias a estas ayudas setecientos ochenta proyectos son aprobados entre 1959 y 1963. Cfr. Valcárcel, Isabel, "La Nouvelle Vague y su circunstancia histórica", *Nickel Odeon*, nº 12, otoño 1998, pp. 6-12.



La Nouvelle Vague vista desde un siglo nuevo

por TERESA NOZAL

<< 1 2 3 4 5 6 7 >>

El debate sobre el término *Nouvelle Vague*

A la hora de hablar de la *Nouvelle Vague* y de clasificar a sus miembros, la historiografía no tiene una postura definida. Una tradición, fundamentada en los análisis contemporáneos al nacimiento del movimiento, tiende a englobar dentro de la etiqueta *Nouvelle Vague* a todos los cineastas que rompieron con la dinámica de la *Qualité* y con su sistema de producción habitual. Así, al nombre *Nouvelle Vague* responde tanto el grupo de *Cahiers du cinéma*, como algunos componentes de la *Rive Gauche* literaria que se dedican al cine, junto con los precursores de la renovación moderna como Roger Vadim y algunos cineastas que, sin pertenecer a ningún grupo, tienen una personalidad y trayectoria que manifiestan una nueva concepción del cine. Ya en 1960 André S. Labarthe engloba bajo el término *Nouvelle Vague* a un amplio grupo de cineastas que cultivan tanto el documental como la ficción. En 1962, Georges Sadoul emplea el término en este sentido amplio; e igualmente lo hace el mismo año Raymond Borde, con una intención de crítica negativa hacia el movimiento. En 1965 Carlos Fernández Cuenca continúa con esta línea. En 1968, Pierre Leprohon matiza un poco más y dentro de los jóvenes que rompen con la tradición, entre los que incluye a Vadim, Astruc, Malle o Camus, distingue a los miembros de *Cahiers de cinéma* como un grupo de críticos que pasan a la realización cinematográfica, pero sin excluir a los demás de la etiqueta *Nouvelle Vague*. En esta línea continúa René Prédal y, ya en décadas posteriores, Giandomenico Curi, Guy Hennebelle y Alfonso Sánchez en los setenta; Pierre Kast, Marcel Martin, José Aibar y Ángel Luis Hueso en los ochenta; José María Caparrós, Colin Crisp, Jean Douchet, Antoine de Baecque, Jean-Pierre Jeancolas y Michel Marie en los noventa.⁶

Frenta a esta postura, otros historiadores hablan de *Nouvelle Vague* para referirse únicamente a los miembros de la revista *Cahiers du cinéma*, distinguiéndolos de otros grupos en función de la ideología política, la moral y la visión del cine que tienen. Así, Jacques Siclier en 1962 habla de los cineastas de *Cahiers de cinéma* como únicos componentes de la Nueva Ola y se refiere a otros para señalar sus semejanzas o diferencias con éstos, pero sin considerarlos miembros del movimiento. Claire Clouzot, en 1972, hace un estudio del cine posterior a la *Nouvelle Vague*, excluyendo de este movimiento a Resnais y los miembros de la *Rive Gauche*, a Rohmer -por considerarlo un autor con una coherencia propia al margen de cualquier movimiento junto con Demy y Baratier-, a Vadim y Varda, e igualmente a todos los realistas y documentalistas, incluidos Chris Marker o Jean Rouch. En 1998, Esteve Rimbau se refiere a los miembros de *Cahiers du cinéma* como *Nouvelle Vague* y habla igualmente de otro grupo de cineastas que tienen un modo distinto de hacer cine pero sin pertenecer a dicho movimiento, aunque al referirse a Varda y Marker dice de ellos que contribuyen a la consolidación de la *Nouvelle Vague*.⁷ Esta clasificación que identifica a la Nueva Ola francesa con *Cahiers du*

cinéma y lo distingue de otros grupos que hacen también un cine alternativo al convencional, es producto, tal y como apunta René Prédal, de una reflexión política que no tiene tanto peso visto con perspectiva histórica.



En el momento del desarrollo de esta *Nouvelle Vague*, ya se dio un debate en torno al fenómeno. Gran parte del peso de este debate recae en cuestiones políticas a las que los jóvenes miembros de *Cahiers* no quieren hacer referencia. Los coetáneos miran perplejos la eclosión de nuevos cineastas que, apoyados en el éxito comercial de sus inicios, pretenden transmitir toda una mentalidad de cambio en la sociedad. La situación política, con el nuevo gobierno de De Gaulle que quiere mentalizar a la sociedad del renacimiento de Francia, influye en el eco que este fenómeno tiene en la prensa. Por este sesgo de politización los miembros de *Cahiers du cinéma* no emplean en los primeros años el término *Nouvelle Vague* para definirse a sí mismos.

Pese a las dificultades para encuadrarlo, el nuevo cine se populariza con el nombre *Nouvelle Vague* y bajo esta etiqueta ha llegado hasta nuestros días como un movimiento que recoge entre sus filas a miembros muy dispares en estilo, ideología e intenciones, pero que llegarán a cambiar el modo de producción, la estética y los contenidos de las películas francesas.

Pretender identificar el término únicamente con los miembros de *Cahiers du cinéma* resulta una reducción, dada la influencia que otros muchos cineastas, no relacionados con la revista, tuvieron en este fenómeno. Además, el hecho de que unos críticos como los de *Cahiers* pasaran a la realización no parece que tenga la relevancia suficiente para que se asigne sólo a ellos un término que en sus orígenes hace referencia a un fenómeno mucho más amplio. De hecho, el término *Nouvelle Vague* nace como un concepto más amplio que el movimiento cinematográfico y se entiende su vinculación con el cine en un sentido sociológico: películas que muestran las nuevas costumbres y la moral social emergente de un modo aparentemente franco y lleno de frescura⁸. El arquetipo está en la película *Et Dieu crea la femme* (1956) de Vadim, con una Brigitte Bardot que encarna cierto sentido de libertad y modernidad. Por otro lado, ni siquiera los miembros de *Cahiers du cinéma* tomados como grupo son homogéneos en su producción cinematográfica, como no lo es el conjunto de todos los cineastas vinculados con la Nueva Ola gala.

Por tanto, dejando a un lado los matices ideológicos, políticos e incluso en algunos casos cronológicos, resulta más apropiado utilizar el término *Nouvelle Vague* para designar la amalgama de cineastas que proponen un cine alternativo al convencional, tanto en los modos de producción como en la estética y los contenidos. Este cine supone la apertura de una brecha que da pie a los cineastas a actuar con mayor autonomía y

desarrollar así su creatividad artística. Lo cual no quiere decir que en épocas anteriores del cine francés no existieran directores de cine que llevaran a cabo algunas producciones independientes o que innovaran técnicamente y en contenidos, algo que a partir de 1958 pasa de ser un fenómeno aislado a tener una importancia nunca vista hasta entonces.

Precursores, predecesores e influencias

En los años previos al comienzo de la *Nouvelle Vague* hay algunos directores que, sin llegar a formar parte de las filas del movimiento, están vinculados de algún modo con esa revolución cinematográfica. Entre ellos se encuentran tres cineastas que, cada uno en un sentido, sientan precedentes de los cambios de la *Nouvelle Vague*, siendo ya ellos mismos representantes del cine moderno: Jean-Pierre Melville, Alexandre Astruc y Roger Vadim⁹.

Jean-Pierre Melville practica, desde sus comienzos con *Le silence de la mer* (1949), métodos de rodaje que son un precedente de los que usan los miembros de la *Nouvelle Vague*. Cuando en 1944 solicita el carnet profesional para poder dirigir esta película, el sindicato se lo niega por carecer de experiencia previa. Dado el círculo vicioso, Melville decide en 1947 producirla por su cuenta con un equipo técnico mínimo, un presupuesto bajo, actores desconocidos, decorados naturales y sin la autorización del Centre National de Cinématographie. Así, Melville inicia la revolución económica característica de la *Nouvelle Vague*. En su cuarta película, *Bob le flambeur* (1956) realiza una síntesis entre el documental, el cine negro norteamericano y el realismo poético que continúa en *Deux hommes dans Manhattan* (1959). Jean-Pierre Melville, en esta época, está en perfecta sintonía con los miembros de la *Nouvelle Vague*, a quienes incluso llega a apadrinar. Poco a poco se va alejando de ellos, adoptando una postura de ataque al cine de autor, aunque su producción nunca llega a perder ciertas características de un estilo personal.



<< 1 2 3 4 5 6 7 >>

HOME

TOP



NOTAS Y REFERENCIAS

6. Cfr. Aibar, José et al., "Cien nombres para una nueva ola" en *Nouvelle Vague cien nombres para una nueva ola*, Els quaderns de la mostra nº 3, Fernando Torres, Valencia 1984; Borde, Raymond y cols., *Nouvelle Vague*, Serdoc, Lyon, 1962 ; Baecque, Antoine de, *La Nouvelle Vague, portrait d'une jéneusse*, Flammarion, Paris 1998; Caparrós Lera, José María, *Introducción a la historia del arte cinematográfico*, Rialp, Madrid, 1990; Crisp, Colin, *The classic french....*, op. cit.; Curi, Giandomenico, *Il cinema francese della Nouvelle Vague*, Nuova universale studio, Roma 1977; Douchet, Jean, *Nouvelle Vague*, Cinémathèque française, Hazan, 1998; Fernández Cuenca, Carlos, *Testimonios de la Nouvelle Vague*, Filmoteca Nacional de España, Madrid 1965; Hennebelle, Guy, *Los cines nacionales contra el imperialismo de Hollywood, nuevas tendencias del cine mundial 1960-1975*, Fernando Torres, Valencia 1977; Hueso, Ángel Luis, *El cine y la historia del siglo XX*, Universidad de Santiago de Compostela, 1983; Jeancolas, Jean-Pierre, *Historia del cine francés*, Acento, Madrid 1997; Kast, Pierre, "La nueva ola", *Nouvelle Vague, cien nombres para una nueva ola*, Els quaderns de la mostra nº 3, Fernando Torres, Valencia 1984; Labarthe, André S., *Essai sur le jeune cinéma français*, Losfeld, París 1960; Leprohon, Pierre, *Historia del cine*, Rialp, Madrid, 1968; Marie, Michel, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Nathan, París, 1997; Martin, Marcel, *Le cinéma français depuis...*, op. cit.; Prédal, René, "1958-1965 La Nouvelle Vague française", en *CinémAction* nº 55 Les grandes écoles esthétiques (réuni par Guy Hennebelle), abril 1990, CinémAction-Corlete; Sadoul, Georges, *Le cinéma...*, op.cit.; Sánchez, Alfonso, *Iniciación al cine moderno Vol I*, Magisterio Español, Madrid 1972.

7. Jean-Michel Frodon, en un intento de clarificación, habla de Cine joven para referirse a cierto cambio de sensibilidad en el mundo cinematográfico del momento, en función de un cambio en las costumbres y en la moral social que se da en esos años. Dentro de este Cine joven se refiere el Cine moderno como el de aquellos que llevan a cabo una revolución en el modo de la realización cinematográfica. Emplea el término *Nouvelle Vague* para referirse al núcleo de *Cahiers du cinéma* dentro de este Cine moderno, distinguiéndolo del Cine nuevo, cuyas obras tienen un fondo más ideológico, mayor reflexión política sobre la sociedad y no tanto sobre el cine en sí. Cfr. Frodon, Jean-Michel, *L'âge moderne du cinéma français: de la Nouvelle Vague à nos jours*, Flammarion, París 1995, p. 23. Para una mayor información véase Clouzot, Claire, *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague*, Fernand Nathan-Alliance Française, 1972; Rimbau, Esteve, *El cine francés 1958-1998, de la Nouvelle Vague al final de la escapada*, Paidós, Barcelona, 1998; Siclier, Jacques, *La nueva ola*, Rialp, Madrid, 1962.

8. El término *Nouvelle Vague* para designar a esta generación aparece impreso en 1957 cuando Françoise Giroud publica en *L'Express* un artículo titulado "La Nouvelle Vague arrive", en el que realiza un estudio sociológico sobre los jóvenes entre 18 y 30 años que, en el futuro, tendrán el poder en Francia.

9. Cfr. Curtelin, Jean, "Marée montante ?", en Borde, Raymond y cols., *Nouvelle Vague...*, op. cit., pp. 95 y 96.



La Nouvelle Vague vista desde un siglo nuevo

por TERESA NOZAL

<< 1 2 3 4 5 6 7 >>

Alexandre Astruc, en su artículo *Naissance d'une nouvelle avant-garde*, desmitifica el séptimo arte y pone los fundamentos de una nueva teoría crítica del cine que anuncia en 1948 las tesis de *Cahiers du cinéma*¹⁰. Según Astruc, para llevar a cabo una película es suficiente considerar el cine como un medio de expresión con un lenguaje propio fundamentado en la puesta en escena, de modo que pierde sentido la distinción entre realizador y autor. A pesar de esta teoría, la producción cinematográfica de Astruc muestra cierta nostalgia del clasicismo en obras como *Le rideau cramoisi* (1953), *Les mauvaises rencontres* (1955) o *Une vie* (1958). Con su descripción de las relaciones psicológicas, intelectuales y sexuales entre hombres y mujeres, caracterizando a sus personajes en el medio 'intelectual' de Saint-Germain-des-Prés, Astruc sienta las bases de la tendencia de la *Nouvelle Vague*, al privilegiar un entorno geográfico y social muy similar. Cuando el fenómeno de la Nueva Ola francesa estalla, Astruc se convierte en su defensor, pero sin llegar nunca a formar parte de él.

Por su parte Roger Vadim es considerado precursor de la *Nouvelle Vague*, a pesar de que trabaja en las condiciones tradicionales de producción, porque realiza una película, *Et dieu crea la femme* (1956), que choca con la estética y los contenidos dominantes. Dicha obra -ya mencionada en estas páginas con anterioridad- introduce el mito Brigitte Bardot, creando un nuevo modelo de mujer en el que se concentra un supuesto ideal de modernidad.

Además de estos tres precursores, hay otros directores de cine como Bresson, Renoir y Becker, que siguen trabajando estos años y, sin pertenecer a la *Nouvelle Vague* ni proponer ninguna ruptura generalizada con lo anterior, influyen en la cinematografía de los jóvenes por la admiración que algunos de éstos les profesan. Así, Robert Bresson estrena en 1959 *Pickpocket* y la crítica, sobre todo la de los jóvenes cineastas de *Cahiers du cinéma*, la acoge con agrado. Muchos recursos estilísticos de esta película -como todos los referentes al uso de la voz- son utilizados luego por miembros de la *Nouvelle Vague*.



Jean Renoir en estos años no tiene el apoyo de la crítica, que en sus páginas refleja la imagen de un director agotado, con demasiada edad para dedicarse a la creación cinematográfica. Sin embargo, los miembros de la revista *Cahiers du cinéma* siguen apoyándole incondicionalmente por considerarlo el prototipo de autor, como muestra el artículo que Éric Rohmer publica en el número 102 titulado *Jeneusse de Jean Renoir*¹¹. Su relación con gran parte de los miembros de la *Nouvelle Vague* es buena, hasta el punto de que llega a dedicarles su obra autobiográfica *Ma vie et mes films* con estas palabras: "A los autores que el público ha designado bajo el nombre de *Nouvelle Vague* y cuyas preocupaciones son también las mías".¹² Su ascendencia sobre el equipo es tal que Paul Gégau, actor y guionista de muchas de las películas de la *Nouvelle Vague*, llega a afirmar que ninguno de los miembros del movimiento llegó a aportar nada que no estuviera ya presente en el cine de Renoir.¹³

Jacques Becker, por su parte, es reconocido por la crítica de *Cahiers du cinéma* como un eslabón entre Renoir y los jóvenes de la revista. Esta ascendencia se agudiza en el caso de Truffaut, cuya obra es considerablemente beckeriana tal y como lo declara Luc Moullet en *Cahiers du cinéma*.¹⁴ En 1960, cuando el fenómeno cinematográfico de la *Nouvelle Vague* ya ha comenzado, se estrena *Le Trou* (1960), con gran éxito entre el público y la crítica, precisamente unos meses después de la muerte de Jacques Becker.

Por último, cabe destacar en este apartado a tres cineastas que, sin llegar a formar parte en sentido estricto de la *Nouvelle Vague*, son contemporáneos al movimiento y tienen ciertas vinculaciones con él: Jean Cocteau, Jean Rouch y Georges Franju.

Jean Cocteau está vinculado no tanto por su producción cinematográfica, sino por el apoyo que ofrece desde el comienzo a algunos jóvenes de la *Nouvelle Vague* en las décadas anteriores. En 1949 apadrina el cine-club Objectif 49, al que pertenecen Rohmer y otros miembros de *Cahiers du cinéma*. Ese mismo año apoya el Festival du film maudit que se celebra en Biarritz, donde se dan cita muchos jóvenes del cine moderno. Los miembros de la Nueva Ola, especialmente Truffaut, le muestran su agradecimiento ayudándole a realizar su último largometraje: *Le testament d'Orphée* (1960).

Jean Rouch influye en la *Nouvelle Vague* por sus métodos de rodaje, con los equipos ligeros que emplea en sus documentales etnográficos, métodos que son asimilados por los nuevos cineastas. Es el iniciador del cine directo que se llamará a partir de 1961 *cinéma-vérité*. Entre su producción de largometrajes cabe destacar *Chronique d'un été* (1961) en la que, en colaboración con Edgar Morin, lleva a cabo la materialización experimental de las teorías que en ese momento defiende sobre cine, además de realizar

una obra testimonio de la época.

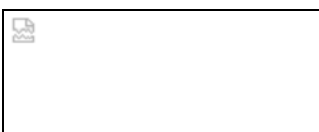
Georges Franju es cofundador con Henri Langlois de la Cinémathèque française, donde se forman cinematográficamente muchos de los miembros de la *Nouvelle Vague*. En su producción, Franju sufre una evolución desde las posturas del cine moderno hacia el academicismo. En sus cortos toca temas conflictivos, abriendo brecha a los atrevimientos del cine de los jóvenes de la *Nouvelle Vague*, como es el caso de los ataques a la Armada que realiza en *Hôtel des invalides* (1951). Sus primeros largometrajes, *La tête contre les murs* (1959) o *Les yeux sans visage* (1960), van orientándose hacia lo fantástico y alejándose -sobre todo el segundo- de la técnica documental que hacía triunfar sus cortometrajes entre los miembros de la *Nouvelle Vague*.



« 1 2 3 4 5 6 7 »»

HOME

TOP



NOTAS Y REFERENCIAS

10. Cfr. Astruc, Alexandre, "Naissance d'une nouvelle avant-garde", *L'Ecran français*, 30-III-1948.

11 Cfr. Rohmer, Éric, 'Jeneusse de Jean Renoir', *Cahiers du cinéma* n° 102, diciembre 1959, pp. 1-8.

12 Cfr. Renoir, Jean, *Ma vie et mes films*, Flammarion, Paris 1974, p.1.

13 Cfr. Gégauff, Paul, en Douin, Jean-Luc, *Les 400 coups de...*, *op. cit.*, p. 124.

14 Cfr. "Tout a changé en Bretagne. Table ronde avec Jean Douchet, André S. Labarthe et Luc Moullet", *Cahiers du cinéma*, numero especial fuera de serie dedicado a la *Nouvelle Vague*, p. 18.



La Nouvelle Vague vista desde un siglo nuevo

por TERESA NOZAL

<< 1 2 3 4 5 6 7 >>

Fecha de origen: 1959

La historiografía toma el año 1959 como punto de partida de esta *Nouvelle Vague* cinematográfica por dos razones fundamentales: la profusión de nuevos directores que realizan su primera película este año y el fenómeno que se produce en el palmarés del Festival de Cannes, acompañado de un debate en los medios de comunicación. Ese año Marcel Camus obtiene en Cannes la Palma de Oro con su *Orfeo Negro*, François Truffaut el premio a la dirección por *Los 400 golpes* y Alain Resnais recibe alabanzas del público y la crítica -que empieza a escribir sobre un cine moderno- por *Hiroshima mon amour*, tres obras que se diferencian considerablemente de la producción convencional. Representantes de todas las tendencias de ese cine moderno se reúnen en La Napoule, durante el Festival de Cannes, estableciendo un coloquio sobre la existencia de un nuevo cine. Los medios de comunicación se hacen eco del coloquio, como es el caso de *Le Monde* que entrevista a una serie de directores en agosto de 1959 para que contesten a la pregunta: "¿Existe realmente una Nueva Ola?", cuestión a la que Tati, Franju, Clair, Renoir, Astruc, Malle y Vadim responden que no. A pesar de todo, ese mismo año Pierre Billard organiza, para *France-Observateur*, un encuentro entre Truffaut, Rivette, Doniol-Valcroze y Pierre Kast. En 1960 organiza otro con Truffaut y Kast de nuevo, junto a Rohmer, Godard y Marcel Moussy. La conclusión final gira en torno a la diversidad de este movimiento bautizado como *Nouvelle Vague* que parece reunir a todos los cineastas -muy numerosos- que empiezan a trabajar en el largometraje durante estos años.

Precisamente esta profusión de directores que realizan su primer largometraje en torno a 1959 es la otra razón por las que se toma tal fecha como nacimiento de la *Nouvelle Vague*: treinta y cinco nuevos directores en 1959, treinta y ocho en 1960, veintisiete en 1961 y treinta y dos en 1962. Hasta 1959, la media era de dieciséis nuevos directores por año. Hay que matizar, sin embargo, que esta fecundidad es muy concreta, puesto que muchos de estos nuevos realizadores no vuelven a estrenar otra película, hasta el punto de que en 1963 la producción francesa llega a su cota más baja desde 1954.

Característica principal: un nuevo modo de producción

En las citadas conversaciones de La Napoule se pretende definir al Cine joven de muy diversos modos y, finalmente, las conclusiones derivan hacia cuestiones de producción cuya característica común es hacer un cine con menos coste económico. Gran parte de las producciones de este nuevo cine se fundamentan en amistades más que en estrictas relaciones profesionales, como lo manifiestan muchos ejemplos concretos de la época. El

primer largometraje de Éric Rohmer, *Le signe du lion*, es producido por Claude Chabrol que, tras sus éxitos con *Le beau Serge* (1958) y *Les Cousins* (1959) -financiados con una herencia familiar- funda la compañía Ajym con la que comienza a producir largometrajes de amigos y conocidos. Tras el fracaso de *Le signe du lion*, Rohmer consigue financiar sus dos primeros cuentos morales gracias a Barbet Schoroeder, joven cinéfilo que protagoniza *La boulangère de Monceau* (1962). Con el dinero que obtiene al empeñar un cuadro de su familia, Schoroeder no sólo produce los dos cuentos morales, sino también la película-manifiesto *Paris vu par...* (1965), para lo cual funda la sociedad Films du Losange en colaboración con Rohmer.



Truffaut también funda su propia productora gracias, en gran medida, al padre de su esposa, Ignace Morgenster, dueño de la productora Sedif y de la distribuidora Marcea-Cocinos. Morgenster, hasta ahora productor de las películas de *Qualité* criticadas por Truffaut, co-financia *Les 400 coups* (1959) junto con Films du Carosse, empresa creada por Truffaut.

Este tipo de iniciativas puede dar lugar a la idea de que los miembros de la *Nouvelle Vague* menosprecian el papel del productor. Sin embargo, lo que estos nuevos cineastas proponen es, simplemente, un nuevo perfil en las tareas de producción. De este modo surgen unos productores que ven en las películas de los jóvenes cineastas proyectos a su medida económica y con los que comparten cierta complicidad intelectual. Tal es el caso de Pierre Braunberger, productor de las primeras películas de algunos de los jóvenes de la *Nouvelle Vague*, o de Georges de Beauregard -asociado con el italiano Carlo Ponti- y de Anatole Dauman.

La historiografía tiende a subrayar el papel de los avances técnicos en los cambios del modo de producción del cine de la *Nouvelle Vague*. Pero, como afirma Alain Bergala, el cambio en el estilo y en la mentalidad va por delante de los cambios técnicos que son, más bien, producidos por las nuevas expectativas de realización que tienen los cineastas.¹⁵ No cabe duda que son necesarios equipos más ligeros para el rodaje en la calle. También parece claro que estos nuevos modos de hacer producen una estética muy distinta a la habitual en el cine francés. Pero precisamente esta experimentación técnica puede comercializarse porque los cineastas abren nuevas vías, y no al revés.

El núcleo de *Cahiers du cinéma*

Uno de los grupos más consolidado y a la vez diverso de los cineastas que forman la *Nouvelle Vague* son los miembros de *Cahiers du cinéma*. Entre ellos hay una relación de amistad y familiaridad en torno al teórico André Bazin. El núcleo de la revista está

formado, además de Bazin, por Éric Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y Jacques Doniol-Valcroze. Muchos de los redactores pasan a la realización fílmica intentando poner en práctica los postulados que defienden en las páginas de la revista, tomados en gran parte de las tesis teóricas de André Bazin. Dentro de *Cahiers du cinéma* hay un grupo de redactores que marca una tendencia distinta de la del resto. Rohmer, Rivette, Truffaut y Chabrol son partidarios de las películas de Hitchcock y Hawks, defienden el cine norteamericano de serie B, tanto su sistema económico como estético, y centran sus trabajos en el elogio de la puesta en escena como manifestación de la autoría del director cinematográfico. Buscan materializar en sus películas esta política de los autores introducida en la crítica por Truffaut con su artículo *Ali Baba et la politique des auteurs*.¹⁶ Con tal teoría defienden al cineasta-director como único y verdadero autor de las películas, sea cual sea la originalidad del guión o la participación del equipo técnico en la realización de la obra. Además, distinguen entre los directores cinematográficos a los auténticos 'autores' porque, en sus obras, la temática -las obsesiones, la visión del mundo- y la concepción de la puesta en escena, es reconocible de una película a otra, sea ésta buena o mala.¹⁷

En *Cahiers du cinéma* Truffaut también publica su artículo *Une certaine tendance du cinéma français*, en el que critica la trayectoria de *Qualité* del cine galo.¹⁸ Tres años después, Jacques Rivette publica un artículo dedicado al valor moral de la puesta en escena que se titula *De l'abjection*.¹⁹ También en *Cahiers du cinéma* publica Rohmer su gran compendio teórico *Le celluloïd et le marbre*, que le constituye en el pensador del grupo.²⁰ Así se populariza la expresión 'escuela Schérer',²¹ acuñada por Pierre Kast, para referirse a los jóvenes de *Cahiers*, concretamente al núcleo Hitchcock-Hawksiano. Todos estos artículos, cuyas tesis son pretendidamente puestas en práctica en la realización cinematográfica de sus autores, preludian la revolución del nuevo cine.



<< 1 2 3 4 5 6 7 >>

HOME

TOP



NOTAS Y REFERENCIAS

¹⁵ Cfr. Bergala, Alain, "Techniques de la Nouvelle Vague", *Cahiers du cinéma*, *Nouvelle Vague*, número monográfico fuera de serie.

¹⁶. Cfr. Truffaut, François, "Ali Baba et la politique des auteurs", *Cahiers du cinéma*, febrero 1955.

¹⁷. Cfr. Clouzot, Claire, *Le cinéma français...*, *op. cit.*, p. 5.

18. Cfr. Truffaut, François, "Une certaine tendance du cinéma français", *Cahiers du cinéma*, nº 31, enero de 1954., pp. 15-30.

19. La puesta en escena, para los miembros de *Cahiers*, elimina la dicotomía entre contenido y forma, dado que, como afirma Rivette en su citado artículo, "hacer una película es mostrar determinadas cosas y es, al mismo tiempo y por la misma operación, mostrarlas de un determinado modo; siendo estos dos actos rigurosamente indisolubles". (Rivette, Jacques, "De l'abjection", *Cahiers du cinéma* nº 120, junio 1961, pp. 54 y 55).

20. Véase *Cahiers du cinéma*, números 44 (febrero 1955, pp. 32-38), 49 (julio 1955, pp. 10-16), 51 (octubre 1955, pp. 2-10), 52 (noviembre 1955, pp. 23-30) y 53 (diciembre 1955, pp. 22-31).

21. Como el nombre auténtico de Éric Rohmer es Jean-Marie Maurice Schérer, el calificativo 'escuela Schérer' hace una alusión directa al rango de líder que Éric Rohmer tiene entre sus compañeros. En los primeros tiempos en *Cahiers*, Rohmer firma sus trabajos de crítico con su nombre verdadero y reserva el seudónimo para la publicación de dos guiones aparecidos en los números 5 y 12 de la revista. Más adelante incorpora el seudónimo también a las críticas cinematográficas.



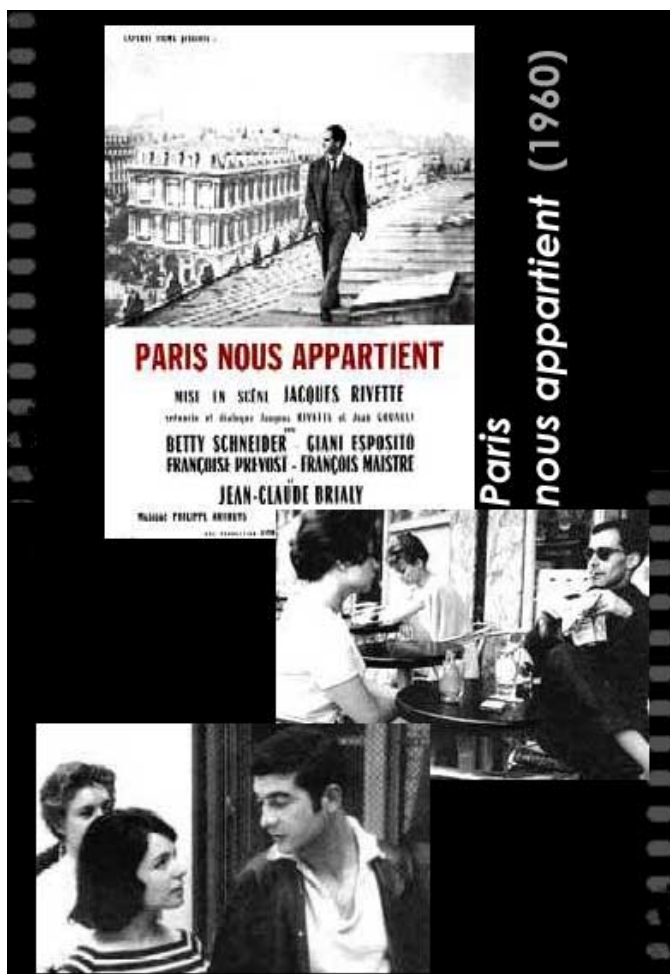
La Nouvelle Vague vista desde un siglo nuevo

por TERESA NOZAL

<< 1 2 3 4 5 6 7 >>

Un año después de la aparición de *Cahiers du cinéma* se funda *Positif* que, con una postura de compromiso político vinculado a la izquierda, se convierte en el contrincante crítico de *Cahiers*. Tanto los miembros de *Cahiers* como los de *Positif* son cinéfilos eruditos que aspiran a una renovación del lenguaje cinematográfico y admiran el cine norteamericano, aunque tal admiración se focaliza en directores muy distintos. Los miembros de *Positif* dan una importancia primordial al contenido que, consideran, debe ser 'revolucionario' y a las innovaciones formales de otros dominios artísticos, con atención especial a los surrealistas. Los miembros de *Cahiers* toman como única referencia el mismo cine. Debido al tipo de películas que hacen cuando pasan a la realización cinematográfica, los miembros de *Cahiers* son acusados en las páginas de *Positif* de hacer un cine 'burgués' y no abierto a la realidad social, puesto que describen a la juventud y hacen un retrato de la sociedad de consumo y la liberación de costumbres, frente al compromiso político de los miembros de *Positif*. Estos ataques son sistematizados y condensados en un número especial de la revista titulado *Feu sur le cinéma français*²² y en el libro sobre la *Nouvelle Vague* de Raymond Borde, Jean Curtelin y Freddy Buache, cuyo prefacio está escrito por el fundador de *Positif*, Bernard Chardère.²³ A pesar de estas críticas de los redactores de *Positif*, hay que apuntar que los componentes de *Cahiers* postulan una apertura a la realidad y critican el cine de *Qualité*, precisamente por su desconexión con la realidad social. Los jóvenes de *Cahiers*, por tanto, cuando hacen cine, sí se abren a la realidad, pero a la realidad que conocen, que es la del entorno de familias pequeño burguesas -en el sentido del término coloquial francés- en el que ellos han crecido.²⁴

En *Cahiers du cinéma* se publican pocas críticas de las películas realizadas por los propios redactores. No prestan una especial atención a su propia producción, sino más bien al cine norteamericano. En cierta medida, esta reticencia a centrarse en la *Nouvelle Vague* se debe a la gran atención que el movimiento está acaparando en otras publicaciones, por lo que resulta innecesario para los miembros de *Cahiers* llevar a cabo la misma labor. Hasta 1962, cuando una tendencia capitaneada por Rivette y Doniol-Valcroze se impone a la línea Rohmer en el gobierno de la revista, no aparece un número dedicado íntegramente a la *Nouvelle Vague*.²⁵



Entre los miembros de *Cahiers du cinéma* que pasan a la realización cinematográfica estos años no existe, como ya se ha dicho, una homogeneidad en el estilo. No se puede hablar, por tanto, de los miembros de *Cahiers* como de una 'escuela', sino más bien como de un grupo con vinculaciones en el ámbito de la amistad personal más que en el de la adscripción a un estilo cinematográfico. Frente a las diferencias y discrepancias, colaboran entre ellos para facilitar la realización cinematográfica de sus compañeros de revista, como ya se ha visto. Los vínculos entre estos realizadores se sintetizan en el intento de rodar la vida desde el punto de vista del amaterismo.

Jacques Rivette es el primero de los miembros de *Cahiers du cinéma* en aventurarse en el largometraje con *Paris nous appartient*, aunque no termina la película hasta 1960. En la década anterior trabaja como ayudante de Becquer y Renoir. Después del fracaso comercial de *Paris nous appartient* (1960), Rivette realiza *La Religieuse* (1966), adaptación de una obra de Diderot. La obra es prohibida en 1966, por lo que no se estrena hasta el año siguiente con un gran éxito comercial debido, en gran parte, al escándalo que ha suscitado.

Éric Rohmer debuta en el largometraje con *Le signe du lion* (1959), escrita en colaboración con su amigo Paul Gégauff, personaje que también influye considerablemente en la cinematografía de Chabrol. *Le signe du lion* es vista por muchos como un manifiesto de la *Nouvelle Vague* debido a las técnicas que Rohmer emplea en ella. Tras el fracaso de este primer largo, realiza en 1962 un cortometraje titulado *La boulangère de Monceau*, primera película de la serie *Six contes moraux*. Como Rohmer, al igual que sus compañeros, busca producir con presupuesto bajo, emplea técnicas de rodaje que se orientan a una ligereza y rapidez crecientes, una de cuyas medidas consiste en no hacer más de una toma en cada plano. En 1963 realiza *La carrière de Suzanne* y en 1966 *La collectionneuse* con la que obtiene un éxito que repite en *Ma nuit chez Maud* (1969). La serie se completa con *Le genou de Claire* (1970) y *L'amour l'après-midi* (1972).

François Truffaut, apadrinado por André Bazin desde muy joven, estrena su primer largo, *Les 400 coups*, en 1959. El éxito obtenido por esta obra en el Festival de Cannes posibilita la serie de películas cuyo protagonista es Antoine Doinel: un episodio de *L'amour à vingt ans* (1962) y los largometrajes *Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970) y *L'amour en fuite* (1979). Tras *Los 400 golpes*, Truffaut dirige *Tirez sur le pianiste* (1960), adaptando una novela negra. En 1962 realiza *Jules et Jim*, donde se revela como un

excelente director de actrices. Con *Peau douce* (1964), criticado en Cannes y mal acogido por la crítica y el público, Truffaut se desengancha del estilo del cine moderno.

Jean-Luc Godard es uno de los miembros de *Cahiers* con mayor número de películas dirigidas. Obtiene su primer éxito con *À bout de souffle* (1960), y continúa con *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962) y *Les carabiniers* (1963). El mismo año que *Les carabiniers*, estrena *Le petit soldat* (1963), que fue prohibida por la censura hasta el fin del conflicto de Argelia. Continúa con *Le mépris* (1963), *Bande à part* (1964), *Alphaville* (1965) y *Pierrot le fou* (1965). En los años siguientes realiza películas de orientación marxista que funcionan como anuncio de las revueltas de mayo del 68.

Claude Chabrol produce, gracias a una herencia de su mujer, el primer largometraje estrenado de la *Nouvelle Vague*, *Le beau Serge* (1958) con mucho éxito comercial. El otro gran éxito de Chabrol es *Les Cousins* (1959). El resto de su producción se convierte en una serie de fracasos iniciados por *À double tour* (1959) y continuado por *Les bonnes femmes* (1960), *Les godelureaux* (1961), *L'oeil du malin* (1962), *Ophélie* (1963) y *Landru* (1963). Acaba haciendo películas por encargo, sobre todo dentro del cine de géneros donde busca imitar a sus maestros del cine norteamericano, pero sin conseguir llegar a obras de calidad.

Jacques Doniol-Valcroze es cofundador de *Cahiers du cinéma* y su redactor-jefe tras la muerte de Bazin. En lo que se refiere a la producción cinematográfica, no tiene tanto peso como la de los otros jóvenes de la revista. En 1960 dirige *L'eau à la bouche* y en 1961 *Le coeur battant*, aunque su labor principal se desarrolla en el ámbito de la televisión. Junto a Pierre Kast, colaborador de *Cahiers*, comienza *La bel âge* (1960), pero no llega a terminarla con él.

Pierre Kast no es redactor fijo de la revista, pero colabora en ella a la vez que dirige cine. La historiografía no parece tener una postura definida sobre su pertenencia a la *Nouvelle Vague*. Jean-Michel Frodon la niega, mientras que Freddy Buache, Claire Clouzot y René Prédal, entre otros, la afirman.²⁶ El compromiso político que mantiene desde su juventud con la izquierda, le diferencia del resto de los miembros de *Cahiers du cinéma*. Su gran obra se titula *La bel âge* (1960). Al año siguiente dirige *La Mort-Saison des amours* (1961) y en 1968 adapta una obra literaria en *Drôle de jeu*.



<< 1 2 3 4 5 6 7 >>

HOME

TOP



NOTAS Y REFERENCIAS

22. Véase *Positif*, n° 46, junio 1962.

23. Cfr. Baecque, Antoine de, *Histoire d'une Revue I, Cahiers à l'assaut du cinéma (1951-1959)*, Cahiers du cinéma, París 1991, pp. 141-146 ; Frodon, Jean-Michel, *L'âge moderne...*, *op. cit.*, pp. 36-40.

24. Cfr. Curtelin, Jean, "Marée montante?", en Borde, Raymond y cols., *Nouvelle Vague...*, *op. cit.*, p. 26.

25. Véase *Cahiers du cinéma* n° 138, diciembre 1962, especial *Nouvelle Vague*.

26. Cfr. Buache, Freddy, "La Nouvelle Vague au jour le jour", en Borde, Raymond y cols., *Nouvelle Vague...*, *op. cit.*, p. 67; Clouzot, Claire, *Le cinéma français...*, *op. cit.*, p. 22; Frodon, Jean-Michel, *L'âge moderne...*, *op. cit.*, p. 82; Prédal, René, "1958-1965 La *Nouvelle Vague* française"..., *op. cit.*, p. 79.



La Nouvelle Vague vista desde un siglo nuevo

por TERESA NOZAL

<< 1 2 3 4 5 6 7 >>

Alain Resnais y la *Rive Gauche*

Alain Resnais, a diferencia del núcleo de *Cahiers*, da gran importancia al papel del guionista en el proceso de creación cinematográfica. Muchas de las películas dirigidas por él parten de un texto escrito por un novelista, como son los casos de Marguerite Duras en *Hiroshima, mon amour* (1959), Alain Robbe-Grillet en *L'année dernière à Marienbad* (1961), Jean Cayrol en *Muriel* (1963), o Jorge Semprún en *La guerre est finie* (1966) y *Stavisky* (1974). Los dos primeros novelistas dirigirán posteriormente sus propias películas. Los escritores que trabajan con Resnais son conocidos como miembros de un grupo paralelo al de *Cahiers du cinéma* llamado *Rive Gauche*. Sus rasgos comunes son tan débiles como los de los miembros de *Cahiers*. Por buscar un paralelismo, se puede destacar la vinculación de estos escritores-cineastas con las oficinas de las ediciones du Seuil, donde publican algunas de sus novelas y ponen en marcha revistas o colecciones de libros. Todos provienen del *Nouveau Roman*, por lo que el salto al cine no viene dado tanto por cinefilia como por la búsqueda de un medio de expresión nuevo que les permita plasmar las inquietudes que reflejan en sus novelas. Entre las constantes temáticas de sus películas se encuentran las cuestiones relacionadas con la memoria y con los procesos mentales humanos en general.



Resnais obtiene su primer gran éxito con *Hiroshima, mon amour* (1959), gracias al Festival de Cannes. Dos años después estrena *L'année dernière à Marienbad* (1961) que desencadena la misma expectación que *Hiroshima*. La siguiente película, *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), no tiene una acogida tan entusiasta y tampoco *La guerre est finie* (1966) ni *Je t'aime, Je t'aime* (1968).

Entre los miembros más importantes de la *Rive Gauche* cinematográfica se encuentran Chris Marker y los dos escritores que trabajan inicialmente como guionistas de Resnais, Duras y Robbe-Grillet. Además de estos, se puede incluir en el grupo a otros cineastas como Agnès Varda o Henri Colpi, que también es el montador de las dos primera películas de Resnais.

Marguerite Duras, tras el descontento con las adaptaciones de sus novelas hechas por René Clement -*Barrage contre le Pacifique* (1958)-, Peter Brook -*Moderato cantabile* (1960)- o Tony Richardson -*The Sailor from Gibraltar* (1967)-, realiza su primera película en 1966: *La musique*. Previamente había escrito, además del guión de *Hiroshima, mon amour*, el de la película dirigida por Henri Colpi *Une aussi longue absence* (1961). Alain Robbe-Grillet sigue una carrera paralela entre literatura y cine, tomando como fuente de inspiración de las películas algunas de sus novelas. Su primer largometraje se titula *L'immortelle* (1962), continúa con *Trans-Europ-Express* (1966) y *L'homme qui ment* (1968). Por su parte, Chris Marker es, además de cineasta, un reconocido ensayista y poeta. Experimenta con el lenguaje cinematográfico haciendo incursiones en distintos géneros y estilos. Entre los títulos de esta década se encuentran *La Jetée* (1962), *Le Joli mai* (1963) y *Si j'avais quatre dromadaires* (1966). Además es el coordinador de la película colectiva *Loin de Vietnam* (1967), manifiesto contra el 'imperialismo' norteamericano, en la que Resnais colabora con un episodio. Marker personaliza el cosmopolitismo y el compromiso político característico de los miembros de la *Rive Gauche*, que les hace ser diferenciados -por parte de la historiografía- de los redactores de *Cahiers du cinéma*.

La Nouvelle Vague sin grupo

Otros cineastas de la época realizan sus películas sin tener vinculaciones con ningún grupo o tendencia concreta. Esto no quiere decir que no haya que incluirlos bajo el amplio epígrafe de la *Nouvelle Vague* como directores que, además de estrenar películas en estos años, introducen novedades propias del movimiento que nos ocupa.

Louis Malle empieza los estudios en Ciencias Políticas en el I.D.H.E.C., pero los abandona para irse a filmar con el comandante Costeau, lo cual le permite obtener una 'Palma de oro' en el Festival de Cannes de 1956. En 1957 realiza la película *Ascenseur pour l'échafaud*. Desde ese momento inicia una larga y variada carrera como director en la que, en estos años, se encuentran títulos como *Les Amants* (1959), *Zazie dans le métro* (1960), *Vie privée* (1962), *Le feu follet* (1963), *Viva Maria* (1965) o *Le Voleur* (1967).



<< 1 2 3 4 5 6 7 >>

HOME

TOP





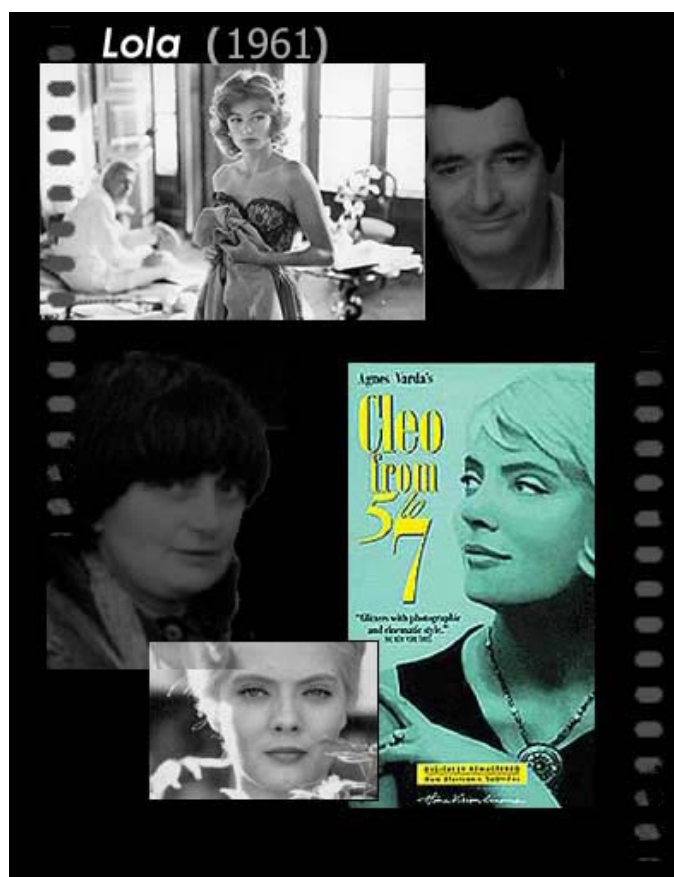
La Nouvelle Vague vista desde un siglo nuevo

por TERESA NOZAL

<< 1 2 3 4 5 6 7 >>

Agnès Varda, por su parte, hace presente en toda su producción cinematográfica sus orígenes en la fotografía. Su primer largometraje, *La pointe courte* (1956), es un punto de referencia para los miembros de la *Nouvelle Vague*, movimiento al que pertenece por pleno derecho desde *Cléo de 5 à 7* (1962). Además de diversos cortometrajes, dirige los largos *Le Bonheur* (1965), *Les créatures* (1966) y un episodio de *Loi de Vietnam* (1967). Sus películas se sitúan en gran medida al margen de la narrativa convencional. Jacques Demy, esposo de Angès Varda, ejerce gran influencia en la filmografía de su mujer. Tras una larga carrera en el corto, Demy adopta en sus largometrajes una trayectoria que le aleja poco a poco del realismo hacia un universo encantado, con cierta reminiscencia de los cuentos infantiles. Su primera película, *Lola* (1961), trasluce todo este proceso que se acentúa con los siguientes títulos: *La baie des anges* (1963), *Les parapluies de Cherbourg* (1964) y *Les demoiselles de Rochefort* (1967).

Junto a estos cineastas hay que incluir a otros como Jacques Rozier y Jean-Daniel Pollet que, sin tener una producción con una trayectoria lo suficientemente coherente como para incluirlos dentro del grupo *Nouvelle Vague*, han sido adoptados de alguna manera por sus propios componentes. Jacques Rozier es apadrinado por los 'jóvenes turcos' -sobre todo por Truffaut y Godard- de modo que su película *Adieu Philippe* (1963) es saludada por la crítica de *Cahiers* como parangón de la *Nouvelle Vague*. Sin embargo, Rozier no vuelve a estrenar otro largometraje hasta 1973 con *Du côté d'Orouët*. Jean-Daniel Pollet también es apadrinado por los miembros de la Nueva Ola tras su cortometraje *Purvu qu'on ait l'ivresse* (1958). A pesar del éxito que obtiene con sus cortometrajes, cuya temática se centra en la relación entre el documental y la ficción, decepciona con el largo *La ligne de mire* que no llega a ser distribuido.



Repercusión de la *Nouvelle Vague*

En este tiempo el cine ha conquistado un puesto dentro del mundo de la cultura gracias al cine-club y al papel jugado por la crítica que invade los periódicos y demás publicaciones generalistas. Sin embargo, el público de la *Nouvelle Vague* no llega en ningún caso a ser mayoritario. Pese a que haya aumentado la cinefilia,²⁷ el éxito comercial está en manos de la comedia, género que permanece como cabecera de cartelera a lo largo de la historia del cine francés. Las obras de la *Nouvelle Vague*, tras un fugaz éxito en los inicios del movimiento, se ven condenadas a circuitos minoritarios dado su fracaso en la cartelera. Paralelamente, publicaciones tales como *Arts*, *L'Observateur* o *L'Express*, que en un comienzo acogen con aceptación este movimiento, empiezan a mediados de los años sesenta a publicar críticas negativas preconizando la muerte de un cine recién nacido.

Por otro lado, la temática de las películas y el modo de representarla, hace que surjan voces tachando el cine *Nouvelle Vague* de amoral. El cambio que se está produciendo en las costumbres y en la moral social provoca que muchos sectores de la sociedad consideren el cine como un medio que presenta modelos perjudiciales para la juventud francesa. En el diario *La Croix* de mayo de 1960 se ofrece la valoración moral de cuarenta y cuatro películas de la *Nouvelle Vague*, de las cuales la mayoría son desaconsejadas salvo siete consideradas para adultos y dos aptas para todos los públicos. Igualmente, teóricos e historiadores cinematográficos de la época como André S. Labarthe, Pierre Leprohon y Jacques Siclier califican este cine de amoral.²⁸ Entre las acusaciones más frecuentes que se le hacen a las películas de la *Nouvelle Vague* se encuentran la apología del libertinaje desarrollada a partir del mito Brigitte Bardot que surge con *Et Dieu créa la femme* y la proposición de la anarquía y la ilegalidad como núcleo de la vida social.

A pesar de estos argumentos, el heterogéneo cine de la *Nouvelle Vague* ha tenido una indudable repercusión en la cinematografía francesa y europea. Como afirma Michel Marie, gracias a este movimiento se ha impuesto la idea de que la creación cinematográfica necesita una renovación periódica de nuevos cineastas.²⁹ Por otro lado, la trayectoria de sus principales representantes, aunque ya no se les englobe en este movimiento, constituye uno de los ejes del cine francés de los últimos cuarenta años. En cierta medida, sus apuestas de los primeros años siguen nutriendo el cine francés a través de sus producciones actuales. Además, mantienen cierta coherencia a lo largo de sus respectivas trayectorias: Éric Rohmer desde *Le signe du lion* (1959) hasta *L'anglaise et le Duc* (2001), Alain Resnais desde *Hiroshima, mon amour* (1959) hasta *On connaît la chanson* (1997), o Chabrol desde *Le beau Serge* (1958) hasta *Merci pour le chocolat* (2000). Por último, hay que reconocer que las películas de la *Nouvelle Vague*, cerca de cincuenta años después de su realización, siguen atrayendo al público joven como lo hizo en 1959. En cierta medida esto se debe a la naturalidad con la que estas películas reflejan el espíritu de su época, lo cual las constituye en un documento interesante para aproximarse a la sociedad francesa de los sesenta.



TERESA NOZAL CANTARERO es doctora en Ciencias de la Información por la Universidad de Navarra, con una tesis sobre *Contes des quatre seasons* de Éric Rohmer (2002). Actualmente es profesora en la Universidade da Coruña (España).

<< 1 2 3 4 5 6 7 >>

HOME

TOP



NOTAS Y REFERENCIAS

27. Esta cinefilia surge del seguimiento por parte de sectores del público de los debates teóricos sostenidos en las revistas especializadas (*Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Image et son*, o *Téléciné*, entre otras). De estos debates teóricos de la crítica especializada se deriva un aumento de la elite de cinéfilos, lo cual resulta crucial para que la *Nouvelle Vague* tenga un público, aunque éste sea reducido.

28. Cfr. Labarthe, André S., "Enquête sur le cinéma français. Nouvelle mythologie et anti-morale", *Radio-Cinéma-Television* n° 445, 5 octubre 1958; y Leprohon, Pierre, *Historia del cine*, *op. cit.*, p. 326; Siclier, Jacques, *La nueva ola*, *op. cit.*, pp. 118-148.

29. Cfr. Marie, Michel, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Nathan, París, 1997, p. 113.