

La “Nouvelle Vague Francesa” en la sombra

Severiano Casalderrey Conde
FICBUEU – Festival de curtametraxes de Bueu, España

Abstract

The “Nouvelle Vague” is one of the main stages in the history of cinema. Despite this importance, there are unknown aspects to make known, a situation that affects most of the short films made by the great masters of the film movement. For this reason, we take advantage of the 60th anniversary of its existence to define its stylistic limits conveniently. An approach that will focus much of your attention on the magazine “Cahiers du Cinéma”, the starting point for most of the creations in short format. This will lead us to carry out a precise chronology that will reveal important conclusions about the scope of the «French New Wave».

Keywords: Nouvelle Vague, Short films, Cahiers du Cinéma, Chronology, Stylistic influence.

Introducción

Cada vez que revisitamos el pasado, surge una necesidad imperiosa por encontrar alguna novedad que nos estimule como espectadores. Es ese espíritu curioso lo que nos define como humanos, siempre motivados por un conocimiento más hondo de esa inmensidad que conocemos como historia. Pero todo estudio en retrospectiva conlleva también su consiguiente interpretación de los hechos, marcada por una subjetividad tan inevitable como apasionante en cuanto que las ideas se amplían, se actualizan e incluso se redefinen totalmente para asumir una nueva realidad. Todos estos ingredientes son los que nos han llevado a poner el foco nuevamente en una de las corrientes cinematográficas más conocidas de la historia como es la *Nouvelle Vague francesa*.

Cabe preguntarse si aún hay algo nuevo que aportar sobre esta tendencia tan conocida por la historiografía cinematográfica en cualquier lengua. Una generación que explotaba por todo lo alto en ese año único que fue 1959, cuyas novedades estilísticas fueron bien recibidas por sus contemporáneos. Así pues, hace sesenta años se estrenaban las dos primeras películas de Claude Chabrol (*Le beau Serge*, *Les cousins*), ambas rodadas el año anterior; pero ese mismo año también se filmaron importantes debuts como *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1960) de Jean-Luc Godard; *Paris nous appartient* (*París nos pertenece*, 1961) de Jacques Rivette; o el más tardío en su estreno *Le Signe du Lion* (*El signo del Leo*, 1962) de Éric Rohmer. Junto a todo esto, la cinematografía francesa no era ajena a estos vientos de cambio, de manera que el *Festival de Cannes* de ese año daba cabida a dos importantes producciones determinadas por su gran audacia: *Hiroshima, mon amour* (1959) de Alain Resnais, y *Les 400 Coups* (*Los cuatrocientos golpes*, 1959) de François Truffaut. Este último lograría alzarse con el *Premio al mejor director*, con lo que la nueva generación

se hallaba consolidada desde sus mismos orígenes. Pero todos estos cineastas no surgieron de la noche a la mañana, sino que darían sus primeros y decisivos pasos en el campo del cortometraje, lo que nos permitirá formular alguna novedad teórica en torno al tema.



Figura 1 - Truffaut y Jean-Pierre Leaud en el *Festival de Cannes*, 1959.

Conmemoramos pues el 60 aniversario del surgimiento oficial de esta corriente, una excusa perfecta para sumergirnos en todos sus cortometrajes. Aunque es posible que el público conozca alguna de estas creaciones, hablamos indudablemente del lado más oculto del movimiento francés, por lo que darlo a conocer en su justa medida es nuestra primera gran preocupación. Para ello, aprovecharemos para determinar una idea más precisa de la tendencia, al mismo tiempo que daremos visibilidad a aquellos creadores más desconocidos, siempre desde el más restrictivo campo del cortometraje. Así pues, estamos ante una gran oportunidad para entrar en las sombras de la *Nouvelle Vague*.

1. Hacia una definición precisa de la “Nouvelle Vague”

El trabajo del historiador debe plantearse continuamente como algo abierto, ya que es habitual que verdades que parecían inmutables, bien puedan ser susceptibles de nuevas interpretaciones. Partiendo de esta premisa, la necesidad de redefinir la historia a través de un justo replanteamiento es casi una obligación para así dar una imagen más precisa de los hechos históricos, o, en nuestro caso, de las propias películas como realidades que nacen fruto de unos condicionantes concretos. Es así como el historiador se convierte en una especie de escultor encargado de dar forma a esa masa bruta de sucesos que configura el pasado.

Aquí tocaría hacer lo propio con nuestra sacralizada *Nouvelle Vague*, ya que la denominación ha servido para referirse a todos los nuevos cineastas franceses surgidos en los años 50, evitando cierta profundización

sobre cuestiones de estilo y procedencia de cada uno de estos artistas¹. Esta renovación generacional mostraba una idea clara y común fundamentada en el rechazo al llamado “cinéma de qualité”, gran dominador de la industria francesa durante los años 40 y 50 bajo narrativas determinadas por alarmantes síntomas de anquilosamiento. Frente a ello, los jóvenes abogaban por un cine más autor y artístico en el que no faltaban importantes referentes de la talla de Jacques Tati, Jacques Becker o Robert Bresson. El propio Truffaut lo dejaba bien argumentado en su artículo “Una cierta tendencia del cine francés”², publicado en la revista de crítica cinematográfica *Cahiers du Cinéma*. No en vano, la propia revista supuso la base de los cimientos estético-artísticos de todo el movimiento, fundada en 1951 por el insigne crítico André Bazin, al que acompañarían otros pilares destacados como Pierre Kast y Jacques Doniol-Valcroze. La revista no dejaba de ser la consecuencia del auge del cineclubismo surgido en la Francia de posguerra, así como de la labor de la *Cinémathèque Française* bajo la dirección de Henri Langlois, que gana en fuerza desde 1948. Bajo este contexto, una serie de críticos, la mayor parte de ellos carentes de una sólida formación técnica, acabarían convirtiéndose en cineastas de prestigio tras aprender su oficio en las salas de cine.

Pero, ¿cuánto de la *Nouvelle Vague* proviene de *Cahiers*? Pues si atendemos a una visión filtrada con precisión, la respuesta sería todo. Por las páginas de la revista circularon talentos como Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer y François Truffaut, quienes formaron un grupo bastante compacto, al menos en sus primeros años y principalmente en su labor como cortometrajistas. Si aquí se halla el grueso de la corriente, esto nos llevaría a obviar a otros grandes nombres asociados tradicionalmente a la *Nouvelle Vague*, entre ellos el ya mencionado más arriba Alain Resnais. Y es que la historia ha pasado por alto la mayoría de las veces el hecho de que la *Nouvelle Vague* no ha sido la única corriente cinematográfica francesa que proliferó durante el auge de los “nuevos cines” a finales de los años 50.

Es casi obligado referirnos a la otra gran tendencia del cine francés de aquellos años, si cabe aún más transgresora y revolucionaria que la auspiciada por los “cahieristas”, cuya identidad responde al nombre de *Rive Gauche* (*margen izquierda*). Curiosamente, los autores de esta corriente paralela contaban también con su propia revista de referencia, en este caso *Positif*, fundada en 1952. Decir que los puntos comunes entre ambas tendencias, principalmente el carácter renovador en lo cinematográfico y una ideología izquierdista, han sido los principales causantes de la poca o casi nula distinción existente entre ellas³. Pero sus diferencias también son obvias, con lo que cualquier conocedor de unos y otros filmes fácilmente podría confirmar las desigualdades que aquí anotaremos. Así pues, lo que para *Cahiers* es pura “cinefilia”, se traduce en el bando de *Positif* en “intelectualidad”; mientras *Cahiers* se preocupa por explorar sobre las bases del lenguaje cinematográfico, *Positif* se define más por lo ensayístico; por no hablar

de los referentes de *Cahiers* que se fundamentan en los grandes cineastas autores, entre ellos directores de la industria hollywoodiense (*Hitchcock, Hawks...*), frente a *Positif* que bebe más de los grandes referentes de la literatura moderna, en especial ciertos autores vinculados al “Nouveau Roman” (*Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras...*). Como puede verse, las diferencias son notables, a lo que podríamos sumar que los cineastas de *Cahiers* son más propensos a la realización de creaciones de ficción, mientras que sus homólogos de *Positif* juegan más con el documental, la no-ficción y las temáticas experimentales.

Dada la existencia de estas claras y notables divergencias, no deberían quedar dudas acerca de las dos tendencias, lo que nos permite precisar mejor una filmografía correspondiente al cine más propiamente dicho de la *Nouvelle Vague*. Por ello, nos mantendremos fieles a la esencia renovadora del grupo de *Cahiers*, sin que falten trabajos de cineastas ajenos al colectivo, pero siempre movidos por su influencia inconfundible. Decir que nuestra elección nos obliga a omitir aquí a los autores de la *Rive Gauche*, entre los que se incluirían talentos como los de Alain Resnais y Chris Marker, entre otros. Cineastas que bien merecerán una futura reseña bajo el posible epígrafe de “la *Rive Gauche*: el anverso de la *Nouvelle Vague*”.

2. Cronología de los cortometrajes de la “Nouvelle Vague”

El estudio en torno a los cortometrajes de la *Nouvelle Vague* no deja de mostrarnos cuán injusto puede llegar a ser la historiografía con el formato corto. De entrada, no sería nada exagerado decir que el concepto de cortometraje en su sentido moderno, tal como lo disfrutamos hoy en día en los distintos festivales especializados, nace con posterioridad a la II Guerra Mundial. Y siendo Francia un pilar central en este hecho⁴, no sería menos desmesurado declarar que los cineastas de la *Nouvelle Vague* fueron importantes afianzadores. Así que hablamos de unos artistas que accedieron al cine profesional a través del cortometraje de calidad, antesala de su paso al largometraje que confirmaría carreras de gran éxito, como ya sabemos. Digamos que fueron la consecuencia de un contexto privilegiado, en el que no olvidemos que paralelamente surgió el que fue el primer festival dedicado exclusivamente al cortometraje: el *Festival de Tours*, o bien como se vino a llamar *Journées internationales du film de court-métrage*⁵. Por lo que se ratifica una nueva y fecunda realidad durante los años centrales de los 50.

A la hora de establecer una cronología precisa para el grueso de “cortos *Nouvelle Vague*” surgen, como era de esperar, importantes conclusiones. En primer lugar, es preciso determinar tres momentos perfectamente diferenciados que podemos catalogar del siguiente modo: etapa del *amateurismo* (1948-55), etapa de madurez (1956-59), y etapa tardía (1960-65). Como puede verse, el período más importante y prolífico situado en un punto central es también el más breve,

lo que demuestra en qué grado la gran explosión sucedida en 1959 marcó un punto trascendental en la carrera de estos directores.

Sobre la etapa del *amateurismo* (1948-55) poco hay que decir, puesto que se trata de trabajos aficionados que no vamos a incluir en nuestra antología, pero que no dejan de marcar la primera toma de contacto de este grupo de críticos y cinéfilos con la profesión. Por aquellos mismos años, los grandes maestros de la generación anterior realizaban sus primeros cortometrajes profesionales bajo una premisa que podríamos denominar como "cortometraje artístico", una influencia que les llegaría en su siguiente escalón. Ahí se encuentran en estos primeros años nombres como Jacques Tati con *L'École des facteurs* (1947), Alain Resnais con *Van Gogh* (1948), o Georges Franju con *Le sang des bêtes* (1949). Paralelamente, nuestro grupo afrontaba sus carencias económicas a través de filmaciones en 16 mm, y sin sonido sincrónico, lo que da una idea de un tipo de cine de corte autodidacta, más pensado para circuitos de exhibición limitados. Decir que el *amateurismo* supuso una cierta marca de la casa para la mayoría de estos autores, mantenido muchas veces en sus cortos profesionales y reivindicado por alguno de ellos en sus propios largometrajes, caso del maestro Rohmer.

Llegamos así a nuestro tramo principal a todos los efectos, de ahí nuestra referencia como etapa de madurez (1956-59). Ya advertimos en qué grado todo lo realizado en estos años intensos fue beneficioso para dar el preciado salto al largometraje, pero es importante matizar que entre 1955-56 ya existía esta idea ambiciosa en la mente de nuestros artistas. No en vano, existieron varios proyectos malogrados en esa dirección, incluido un guion colectivo con participación de Chabrol, Rivette y Truffaut. Si bien ésta y otras experiencias fallidas obligaron a estos cineastas a reconducirse hacia proyectos más seguros, en forma de cortometrajes de 35 mm, también marcaron positivamente su unión como grupo. Basta revisar la obra fundacional del colectivo, correspondiente a *Le coup du berger* (1956) de Jacques Rivette, con el "cahierismo" casi en pleno. Por un lado, el propio Rivette firma la obra, pero también asume funciones en la redacción del guion, además de ser el encargado de la "voz en off". Por su parte, otro de los coguionistas es *Claude Chabrol*, quien también ejerce de productor. Y si esto no era suficiente, la gran culminación llega en una de las pocas escenas corales de la cinta, donde se suceden reconocibles *cameos* de *François Truffaut*, *Jean-Luc Godard* y también Chabrol. Una auténtica joya en la que sólo faltaría Rohmer, pero que mismo así supone una de las más interesantes reuniones de talentos que uno puede apreciar en un mismo cortometraje.

Esta tónica sería habitual en el resto de trabajos realizados en estos años, aunque con presencias conjuntas menos numerosas. Pero más allá de eso, la gran problemática surgió desde el punto de vista de la propia producción de los proyectos, siempre limitados por el bajo presupuesto. Para ello, recurrieron a dos planteamientos ciertamente complementarios según la

cinta: por un lado la autoproducción; o en su defecto, la asociación con un productor de confianza. En el primer caso, varias circunstancias permiten a algunos de nuestros autores fundar pequeñas compañías de producción, lo que les da gran libertad creativa. Sería el caso de Chabrol, quien fundó con una herencia de su esposa la compañía *Ajym Films* (1956-61), lo que le permitió ser el primer largometrajista del grupo sin haber realizado previamente ningún corto. Con esta compañía también apoyaría parte de la realización de *Le coup du berger*, así como toda la producción de *Veronique et son cancer* (1958) de Éric Rohmer. Una situación similar fue la vivida por Truffaut, quien funda en 1957 su propia productora con el nombre de *Le Films du carrosse* (1957-2000). En su caso, los fondos procedían de finiquitos de varios de sus trabajos anteriores, así como la colaboración de accionistas entre los que se hallaba *Ignace Morgenstern*, su futuro suegro. Con esta compañía produjo casi toda su carrera, incluyendo la decisiva realización de su primer cortometraje *Les mistons* (1957), en el que ya se vislumbran claramente algunos de sus temas habituales, como la preocupación por la infancia y la juventud, así como el papel dominante de la figura femenina.



Figura 2 - Fotograma de *Le coup du berger* (1956) de Jacques Rivette.

Por otra parte, la producción más profesionalizada corrió a cargo del experimentado productor Pierre Braunberger, quien por aquel entonces se hallaba al frente de la productora *Les Films de la Pléiade*. Así pues, buena parte de los cortometrajes realizados en esta etapa por nuestro grupo de cineastas contaron con el apoyo de este productor, con todos los beneficios e inconvenientes que esto acarrearía. Así pues, parte de la labor de Braunberger era un tanto oportunista, ya que se apropiaba de trabajos ajenos a los que daba el acabado definitivo, sobre todo en el apartado de sonorización, y que hacía pasar como proyectos puramente suyos. Esto sucedió sin ir más lejos con *Le coup du berger*, cinta grabada con una cámara *Caméflex* que hacía inviable el sonido directo, por lo que la sincronización posterior corrió a cargo de Braunberger, incorporándola así a su catálogo. Bajo su patrocinio surgieron también *Les surmenés* (1958) de Jacques Doniol-Valcroze, *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959) y *Charlotte e son Jules*

(1960), ambas de Godard, y *Une histoire d'eau* (1961), creada conjuntamente por Truffaut y Godard. Aunque las dos últimas exceden nuestro marco cronológico, su realización se ciñe plenamente al mismo al ser filmadas en 1958, siendo estrenadas pues más tardíamente. Decir que el crítico Émile Breton es reacio a hablar de cortometrajes de la *Nouvelle Vague*, siendo más proclive a la denominación de “Generación Braunberger”⁶.

Llegamos así al tercer y último peldaño de nuestro recorrido histórico que culmina con los trabajos de la etapa tardía (1960-65). La denominación nos remite ya a un momento en el que la corriente abandona prácticamente el interés por el formato corto, ya que todos sus realizadores se encuentran inmersos en el largometraje. Pero tanto es así que sólo uno de ellos se mantiene fiel a las narrativas concisas de cortometraje, no siendo otro que el veterano del grupo Éric Rohmer. Ello se debe a los problemas que arrastra a la hora de dar salida a su primer largo, pero también a su limitado trato con los productores profesionales. La clave de su despegue como cineasta se encontrará en la creación, junto al director y productor Barbet Schroeder, de la compañía *Les Films du Losange*. Es así como surge *La boulangère de Monceau* (1963), sin duda uno de los trabajos más competentes del lustro que, por añadidura, supone el primer número de la célebre serie cinematográfica “Los cuentos morales”. Llegarían nuevos cortometrajes creados por Rohmer durante esta década, formato ya olvidado por el resto del grupo, lo que certifica su gran interés por el mismo.

Sacando a Rohmer, así como un buen número de episodios pertenecientes a filmes colectivos⁷, práctica muy en boga por aquel entonces, el concepto de “cortometraje nueva ola” estaba prácticamente extinto. Una casuística tan clara que sólo contemplaría la entrada a aquellos grandes imitadores del espíritu de la *Nouvelle Vague*. Esto explicaría la presencia en este estudio de directores más vinculados a un espíritu “post-*Nouvelle Vague*”, cuyos largometrajes son más tardíos al aparecer a finales de los años 60, lo que nos lleva a considerarlos bajo la denominación de “Generación del 68”. Aunque *a priori* hablamos de directores ajenos a cualquier asociación directa con la tendencia que nos ocupa, también está claro dónde se sitúa su herencia, cuyos cortos son una muestra inconfundible de ello, caso de Philippe Garrel, pero también en ciertos trabajos de Maurice Pialat y Claude Berri. En estos dos últimos casos, sus inicios en el cine fueron controvertidos y difíciles, lo que explica que en algún momento de sus carreras se vieran atraídos por los modelos cinematográficos marcados por los “cahieristas”. Sea como fuere, daremos cabida en nuestras páginas a aquellos trabajos que mejor concuerdan con los principios más inconfundibles de acuerdo con nuestra idea de la *Nouvelle Vague*.

Marcar que todo lo dicho hasta aquí confirma que el cortometraje y la *Nouvelle Vague* dieron por concluida su relación en 1965, momento que coincide con la disgregación del grupo como tal. Es más, apenas existen muestras significativas de la corriente más allá de esta fecha, incluso en el campo del largometraje.

Una afirmación que para algunos estudiosos es hasta generosa al situar su fin en alguno de los años previos. Para nosotros, sobra cualquier duda al respecto, ya que sus estertores no se hacen claros hasta la segunda parte de los sesenta. Basta poner como ejemplo el caso de Truffaut, que aborda un cine más internacionalizado a partir de *Fahrenheit 451* (1966); o también el mismo Godard, embarcado en locuras comunistas cada vez más delirantes desde *La Chinoise* (1967). La *Nouvelle Vague* se convierte así en una práctica del pasado, quedando tan sólo *Les Films du Losange* como su único bastión inexpugnable. Bajo su amparo, Rohmer seguirá ofreciendo nuevas propuestas al uso, al mismo tiempo que también patrocina algunos títulos tardíos de su colega Rivette o el más joven Jean Eustache. Se corrobora así que nada dura eternamente, incluso cuando hablamos de una de las corrientes estéticas más importantes del mundo.

3. Algunos detalles sobre el grupo “Cahiers”

A estas alturas ya no deberían quedar dudas sobre la capacidad de afrontar proyectos colectivos por parte de este grupo de directores. Así pues, los popularmente conocidos como “Jóvenes turcos”⁸, a raíz de la ferocidad de las críticas redactadas en *Cahiers* y otros medios, marcaron una interesante labor casi comunal en muchos sentidos. Los propios entresijos de la revista determinaron la parte más ideológica del grupo, donde claramente el pensamiento del crítico André Bazin era el referente a seguir. Su pasión por el carácter autoral del cine, así como su defensa del realismo filmico, bien podrían resumir su ideario, dos rasgos que claramente pueden observarse en el cine de sus grandes discípulos creadores.

Desgraciadamente, el destino le impediría disfrutar de la gran explosión de la *Nouvelle Vague* a causa de su prematura muerte en 1958. No obstante, ahí se hallaba su semilla en estado puro.

Al poco de la fundación de la revista, el “círculo Bazin” se fue construyendo progresivamente en los meses sucesivos, contando con nombres que atesoraban cierta experiencia en otros medios ya desaparecidos como *La Revue du cinéma*, o *La Gazette du cinéma*. El primero en llegar en este proceso escalonado es Éric Rohmer (junio de 1951 -nº 3-), quien por aquel entonces firmaba como *Maurice Schérer*, su auténtico nombre. No tardarían en incorporarse por este orden Jean-Luc Godard, inicialmente con el pseudónimo de *Hans Lucas* (enero de 1952 -nº 8-); Jacques Rivette (febrero de 1953 -nº 20-); François Truffaut (marzo de 1953 -nº 21-); y, finalmente, Claude Chabrol (noviembre de 1953 -nº 28-). Es así como nuestros cinco grandes autores irán fortaleciéndose en el mundo del cine, proceso que parece alcanzar su gran culminación en una fecha tan temprana como 1954. Diversos escritos surgidos ese año demuestran la existencia de una gran madurez teórica, tal es el caso del mencionado artículo de Truffaut sobre el “cinéma de qualité”, así como la aparición de un primer monográfico en torno a la figura de Alfred Hitchcock⁹, una confirmación en toda regla sobre la llamada “politique des auteurs”.

Este mismo contexto también reflejaría un paulatino distanciamiento entre Bazin y el grupo, en cierta manera liderado por Truffaut, lo que demostraba que los pupilos se hallaban en posición de elevar sus alas por sí mismos. Faltarían tan sólo dos años para que surgiesen los primeros grandes proyectos del grupo, incluido *Le coup du berger* (1956), así como también la pieza definitiva y más ambiciosa de la “etapa amateur”, que no es otra que el medimetraje *La sonata à Kreutzer* (1956), firmada por Éric Rohmer.

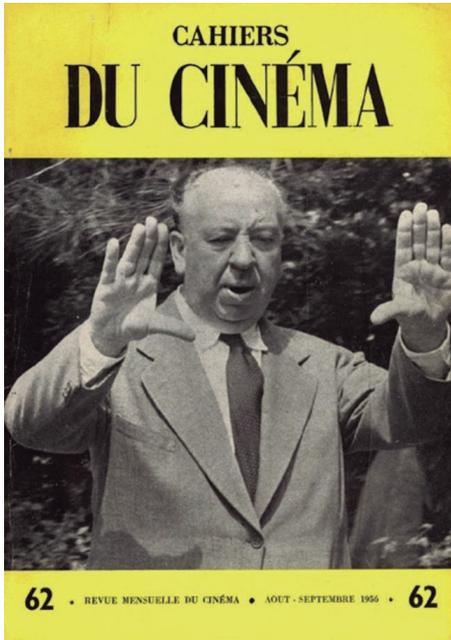


Figura 3 - Cubierta de la revista *Cahiers du Cinéma* (1956).

La noción de grupo se hallaba definida desde los primeros momentos, con lo que los cortometrajes que estaban a punto de llegar eran la herramienta perfecta para dar rienda suelta a todo su imaginario. Dejando a un lado *Les mistons* (1957) de François Truffaut, más independiente posiblemente por su libertad total en la producción, el siguiente gran paso que marca la unidad como grupo viene de la mano de Rohmer y Godard. Ambos diseñan durante la primavera de 1957 un proyecto consistente en una colección de cortometrajes que girase en torno a unos mismos personajes, lo que suponía una idea bastante moderna para la época. Es así como surge la “trilogía *Charlotte* y *Véronique*”, cuyo centro de atención girará en torno a estas dos estudiantes parisinas. El primer episodio fue realizado ese mismo año bajo el título *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959)¹⁰. Este contó con Jean-Luc Godard en la dirección, mientras que Éric Rohmer ejercía el papel de guionista. Aunque su exhibición se atrasó dos años, esta cinta mostraba buena parte de la esencia de la *Nouvelle Vague*, determinada por

su originalidad y viveza. En este sentido, este trabajo bien podría considerarse como la obra central entre todos los cortometrajes rodados en la etapa que señalamos como de madurez. Así pues, no faltan rasgos esenciales de la corriente como un montaje arriesgado, abundantes localizaciones en exteriores, así como una producción de bajo presupuesto, con lo que sus bases estilísticas se hallaban plenamente fijadas con anterioridad a nuestro año clave.

Al año siguiente, se rodaron los otros dos títulos de la trilogía, cada uno de ellos filmado por sus dos iniciadores de forma totalmente individual. A Rohmer se debe *Véronique et son cancer* (1958), que contaba con Chabrol como productor, con lo que la fuerza del grupo diseñó una nueva colaboración. Este episodio sería el primero en ver la luz, ya que sirvió de acompañante al debut en la dirección del propio Chabrol, su largometraje *Le beau Serge* (1958). Por su parte, Godard afrontó *Charlotte et son Jules* (1960), dando aquí la réplica a la otra chica. Si bien la propuesta de Rohmer tiene cierto aire clásico, el estilo osado de Godard no deja de ser inconfundible. En este caso, asistimos a una única escena de interior, donde puede apreciarse el particular uso de la iluminación indirecta y rebotada que tanto partido le sacaron estos cineastas. A lo que debemos añadir un trabajo de sonorización posterior que aporta un aire curioso al trabajo, ya que el largo monólogo del protagonista apenas es visible en sincronía con los labios del actor, aquí encarnado por un joven *Jean-Paul Belmondo*. Un texto que curiosamente tampoco se escucha con la voz de Belmondo, sino del propio Godard, haciéndolo así totalmente suyo. Es preciso señalar que Rohmer buscó ampliar la serie con un nuevo trabajo que recuperaba material de una filmación suya de principios de los cincuenta: *Charlotte et son steak* (1960). No obstante, se trataba de una propuesta poco pulida que rompía la línea desarrollada por la trilogía oficial.

Paralelamente a la asociación Rohmer-Godard en la mencionada trilogía, surge otro proyecto colaborativo entre otros dos “cahieristas”, en este caso de la mano de Truffaut y Godard, lo que certifica el carácter inquieto y omnipresente de este último. Nos referimos a *Une histoire d'eau* (1961), quizás un título cuyo resultado final es más fruto del azar y las circunstancias que de un planteamiento perfectamente definido desde su inicio. El punto de partida de este trabajo se remonta aproximadamente a los meses de febrero o marzo de 1958, momento en el que Truffaut recoge imágenes de una inundación que asoló ciertos suburbios parisinos. El encargo venía de manos de Braunberger, con quien firmara un contrato para una serie centrada sobre París. Tras filmar durante dos días y sin guion, Truffaut se planteó entrecruzar ficción y documental en este trabajo que también buscaba introducir ciertas influencias del *slapstick* y *Mac Sennett*. Un material al que finalmente se ve incapaz de dar una forma coherente en la sala de montaje. Dada esta problemática, que causó un atraso de tres años para su exhibición, es aquí cuando Godard entra en escena, quien acaba recogiendo el relevo con la intención de pulir las grabaciones existentes.

Surge así la propuesta final con un inconfundible “sello Godard”, tanto a nivel de montaje como de sonorización, cuya música y “voz en off” dominarán prácticamente de principio a fin. Pese a todo, la autoría fue entendida desde siempre como conjunta, por lo que su consideración colectiva vuelve a tener su plena justificación.

El trabajo colaborativo fue, como pudo verse, un aspecto identitario en los cortometrajes de este grupo de directores, lo que justifica en gran medida la idea de grupo estético, siempre más allá de sus particularidades únicas. Pero incluso llegaría a extenderse en sus primeros largometrajes hasta esos años centrales de los años sesenta, momento crucial en el que cada uno de ellos asumiría un total individualismo en su carrera. Además de algunos títulos célebres en esta línea (*À bout de souffle*, *Paris nous appartient...*), las mejores alusiones posiblemente correspondan a los *filmes de episodios* que llevaron a cabo por aquel entonces, una plataforma perfecta para conjugar el esfuerzo colectivo tan habitual y provechoso en estos creadores. Es así como surgen nuevas historias cortas unificadas bajo una temática común que justifica el paquete completo, independientemente del estilo y el enfoque escogido por cada director.

4. Los “cahieristas” en la sombra

Puesto que la familia “Cahiers” era muy amplia, no podemos olvidar igualmente los trabajos ejercidos por otros redactores de la revista, siempre eclipsados por los “cinco grandes”. Estos participantes más periféricos bien podrían merecer la denominación de “figurantes Cahiers”, que, si bien han pasado históricamente más desapercibidos, también cuentan con ciertos logros dignos de mención. Entre todos ellos, el editor de la revista durante doce años y cofundador de la misma Jacques Doniol-Valcroze es el ejemplo más claro de insigne figura olvidada, siempre en comparación estricta con los nombres consagrados. En realidad, el estudio de su carrera hasta principios de los años setenta no se aparta tanto de la vivida por otros “cahieristas”, cosechando notables éxitos con sus largometrajes en diversos festivales de renombre.

Si prestamos atención al cortometraje, realiza durante su período de mayor fertilidad media docena de trabajos de esta índole, mostrando cierta preferencia por el documental. La única excepción corresponde a la cinta *Les surmenés* (1958), otra pequeña joya oculta que también contó con el apoyo financiero de

Braunberger, en la línea de varios de los cortos ya referidos. Todos los ingredientes propios de la *Nouvelle Vague* se desarrollan aquí a la perfección, desde el característico toque realista del grupo, hasta aquellos recursos más particulares como la “voz en off”, un montaje vertiginoso, o una abundante ambientación en exteriores. Pero si cabía alguna duda, el trabajo en grupo vuelve a cobrar fuerza una vez más. Así pues, el guion lo firma el propio director junto a otros compañeros de la revista, entre los que se encuentran Michel Fermaud y nuevamente François Truffaut, cada vez más presente en labores profesionales. Y por si esto no fuera suficiente, contamos con una breve presencia en pantalla de Chabrol, pudiendo confirmar que se trata del gran maestro del *cameo* entre todos los miembros del grupo. Un ejemplo que no debería pasar desapercibido entre las grandes obras de los “cahieristas” principales, al mismo tiempo que podría servir perfectamente para reivindicar la labor de su autor.

Otro nombre representativo, bastante próximo en ideología a Doniol-Valcroze, fue el de Pierre Kast. Este crítico-director desarrolló una carrera cinematográfica bastante amplia, cuyos cortometrajes también se orientan más hacia el documental. Este enfoque hace que los parámetros de la *Nouvelle Vague*, en el sentido que aquí comentamos y desarrollamos, se vean más diluidos y difusos, además de ser una personalidad más veterana que sus compañeros, lo que hace que su estilo se solape aún con las tendencias filmicas anteriores a la explosión de la nueva ola francesa. Pese a no contar con ningún trabajo interesante para nuestros intereses, su papel editorial en la revista fue fundamental, además de ser un firme defensor de los principios estéticos de la corriente que nos atañe, más evidentes en sus primeros largometrajes de los años sesenta.

Además de Doniol-Valcroze y Kast, los nombres que nos quedan por referir ya pertenecen a aquellos cronistas de la revista más ignorados y ocultos. Aunque no menos importantes, podemos hablar incluso de un grupo paralelo con respecto a los cinco principales, en este caso conformado por Robert Lachenay como más veterano, seguido de Charles Bitsch, Claude de Givray, Jean Douchet y Luc Moullet. Como si de un eterno retorno se tratase, la mayor parte de estas personalidades también tuvo su presencia en la multireferenciada *Le coup du berger* (1956). El más determinante en la cinta posiblemente sea Bitsch, quien no sólo participa en la elaboración del guion, junto con Rivette, Chabrol y Truffaut, sino que también asume el papel de director de fotografía. Las otras



Figura 4 - Distintos planos de la fiesta en *Le coup du berger* (1956) de Jacques Rivette.

dos presencias de este grupo en el corto son Robert Lachenay, que fue asistente de cámara de Bitsch; y de Givray, ambos presentes en la célebre escena coral de la película¹¹. Si quedaba alguna duda, estamos ante el trabajo “Cahiers” por excelencia, tanto en estilo, como en el número de participantes de la revista, lo que le da más valor como gran pieza inaugural de nuestra reseña.

Si repasamos fugazmente a nuestros “cinco secundarios”, Robert Lachenay, Charles Bitsch y Claude de Givray son nombres que carecen de cortometrajes a valorar según los parámetros de nuestra disertación. No sucede así con Jean Douchet, cuyos primeros pasos podemos rastrearlos en *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), de Godard, aquí aún como asistente de dirección. Ya en los años tardíos del movimiento, hizo su debut con un cortometraje titulado *Le mannequin de Belleville* (1962), un título claramente “cahierista”. La fuerte cantidad de escenarios naturales destaca como rasgo inconfundible, además de unos personajes determinados por su juventud y sus búsquedas vitales. Con posterioridad a este trabajo, participó en un filme colectivo, y volvió a repetir en el cortometraje, para recalcar finalmente en la televisión. Decir que sus escritos, más allá de las páginas de *Cahiers*, se componen de importantes publicaciones que incluyen la muy interesante monografía *Nouvelle Vague* (2004), todo un viaje a los principales entresijos del movimiento contados por un espectador de excepción.

Y de Douchet pasamos a Luc Moullet, un cronista habitual de la revista que desarrolló su genialidad ensayística entre 1956 y 1969. A esta labor se sumaría su carrera como cineasta, desarrollada con cierto interés por parte de crítica y público hasta finales de los años 70. El salto a la dirección llegaría con su cortometraje *Un steak trop cuit* (1960), una comedia cuyo título deja claro el sentido disparatado que se desarrollará a lo largo de su metraje. Ambientado en un pequeño apartamiento de decoración sobria, hay ciertos elementos que bien podrían recordar a Godard, cuya historia destaca por el desarrollo de una particular “guerra de sexos” entre dos hermanos. Es clara también la crítica mordaz dirigida a la juventud parisina con dosis de gran comicidad, algo que incluso cuenta con su complemento perfecto en el destrozo de un número de *Cahiers*, o la propia aparición del director como vecino un tanto particular. Sin duda, un cortometraje *Nouvelle Vague* en estado puro que no tendría su continuidad en los dos trabajos que le siguieron antes de dar el salto al largometraje con este mismo nivel de consistencia.

Estos cineastas que acabamos de acometer son la prueba palpable de que las oportunidades existen para todos, pero la suerte no siempre juega a favor en la totalidad de los casos. Con excepción de Doniol-Valcroze, los otros dos cortometrajes que hemos resaltado, *Un steak trop cuit* (1960) y *Le mannequin de Belleville* (1962), se ven ya más perjudicados por el hecho de surgir en fechas más avanzadas, con lo que no es de extrañar que sus autores no tuvieran el mismo peso que los “cinco grandes”. Instamos pues

al espectador que se acerque a ellos en cuanto tenga una oportunidad, para así complementar algo más su visión en torno a la *Nouvelle Vague*.

5. La otra “Nouvelle Vague” bajo la influencia

Desde el mismo arranque de nuestra crónica, el objetivo discursivo no ha dejado de ser en ningún momento el cortometraje. Por ello, este apartado sobre los principales influenciados por el espíritu renovador de los “cahieristas” también tendrá como foco aquellos trabajos de esta índole a modo de complemento perfecto. Este marco de investigación es posiblemente más amplio y complejo al afectar a cineastas que poco o nada tendrían ver con la revista, pilar indiscutible, como ya sabemos, para el desarrollo del movimiento y sus principios. Además, esta búsqueda implica también un tono más agudo y riguroso por parte del analista cinematográfico, por lo que las selecciones escogidas siempre pueden estar sujetas a discusión. En cualquier caso, aquí nos haremos eco de varios cortometrajes cuyo sentido estético es suficientemente próximo a nuestros intereses, con lo que ampliamos mínimamente el espectro del “cahierismo” hacia sus influenciados.

Por lógica, para que pueda existir alguna influencia, debe haber antes una pequeña consolidación del hecho en sí mismo, que en nuestro caso todo apunta a que se situaría en la mítica fecha de 1959. Curiosamente, arrancaremos con un autor que mostró su talento en trabajos anteriores a dicho año, por lo tanto ajeno a cualquier influencia directa con respecto a los anteriores. Nos referimos a Jacques Rozier, un hombre que desarrolló un cine cuyo paralelismo puede considerarse extraordinariamente parejo a aquellos en cuanto a actitud. Tanto es así que suscitara el interés de alguno de los miembros del grupo, y esto incluso le llevaría a compartir amistades fructíferas, como la de Godard. Tras graduarse en 1954 en el *Institut des hautes études cinématographiques* (actual *La Fémis*), emprende rápidamente la realización de su primer trabajo profesional, el cortometraje *Reentrée des classes* (1956). Es aquí donde este cineasta da ya rienda suelta a su particular mirada, cuyos ingredientes principales coinciden claramente con los futuros principios de la *Nouvelle Vague*. Pero Rozier fue un paso aún más allá con su siguiente trabajo titulado *Blue Jeans* (1958). En este caso, desarrolla un sentido narrativo mucho más complejo y moderno, lo que le valdría infinitos elogios por parte de la crítica. Con esta nueva propuesta se confirmaba la voluntad renovadora del director, al que tanto Godard como Truffaut alentarían para que diese el paso al largometraje. Así acabaría sucediendo con *Adieu Phillipine* (1962), una película que abordaba de forma valiente los problemas de la Guerra de Argelia, siendo elegida como portada para un número de *Cahiers du Cinéma* dedicado curiosamente a la *Nouvelle Vague*. Ya nada puede contradecir que estamos ante un primo-hermano de la corriente, quien aún llevaría a cabo dos curiosos cortometrajes por estas fechas de afiliación directa con los “cahieristas”. Nos referimos a *Le Parti des choses* (1964) y *Paparazzi* (1964),

dos documentales que se sumergían de lleno en el universo del rodaje de *Le Mépris* (1963) de Godard. Dada la importancia del film a seguir, es obvio que la fuerza de estos dos trabajos cobra un potencial mucho mayor, sobre todo por su estimable calidad artística que hacen de Rozier un cineasta único.

Siguiendo un estricto orden cronológico, los siguientes nombres a los que nos referiremos ya se mueven en los márgenes del primer lustro de los años sesenta. Haciendo una pequeña excepción a nuestra confrontación *Nouvelle Vague-Rive Gauche*, la pareja conformada por Agnès Varda y Jacques Demy no dejaron de tener sus puntos de contacto con el “cahierismo”. Dicha licencia para nada es un capricho después de nuestros argumentos para situar convenientemente los límites entre las dos tendencias. Es más, es posible que aún puedan servir para afianzar más nuestras conclusiones anteriores. En el caso concreto de Varda¹², su cortometraje *Les Fiancés du pont Mac Donald* (1961) marca la excepción que confirma la regla. Esta miniatura en clave de parodia nos da la oportunidad de gozar de la presencia de *Jean-Luc Godard* y *Anna Karina* como pareja protagonista, con lo que sobran ya las palabras en lo tocante al contexto. Si a esto le sumamos un tratamiento característico en la línea del cine mudo, la cinefilia preceptiva de *Cahiers* también hace su acto de presencia. Por su parte, Demy, quien ya realizara varios cortometrajes en la vertiente más intelectualista de Resnais, también mostró sus conexiones con los “cinco grandes”. En su caso, el ejemplo más obvio corresponde a su presencia en la película de episodios *Les Sept péchés capitaux* (1962), junto a Godard y Chabrol, entre otros. Todos los episodios gozaban de un estilo muy *Nouvelle Vague*, y el realizado por Demy no era una excepción. A él le tocó desarrollar *La luxure* (*La lujuria*), resultando una de las piezas más vitales y ligeras de su autor. Con estos dos nombres y los respectivos trabajos aludidos, vemos como la influencia llega a mostrarse entre las personas más insospechadas si se da el entorno propicio, ya que los ejemplos referidos cumplen a la perfección los modelos de la más pura *Nouvelle Vague*.

Poco a poco, nuestro apartado de influenciados va cubriendo etapas, con lo que nuestro siguiente paso nos llevaría finalmente a los cineastas de talante “post-Nouvelle Vague”. Ahí se encuadrarían aquellos directores que dieron el salto al largometraje más allá de 1965, por lo que se ve, nuestro límite natural y punto de partida de un nuevo grupo generacional. Entre todos ellos, le toca aquí el turno a dos nombres destacados que, por edad, bien podrían haber formado parte de la *Nouvelle Vague*, pero son finalmente sus largometrajes tan tardíos los que imposibilitan dicha categorización. Algo que no ocurre con algunos de sus cortometrajes, ya que el *espíritu del momento* hace que la sombra del “cahierismo” sea casi inevitable. Cortometrajista experimentado, Maurice Pialat asume a la perfección todos los argumentos que acabamos de dirimir. Estamos ante un hombre más veterano que la mayor parte de los “cinco grandes”, exceptuando sólo a Rohmer, por lo que su llegada al

largometraje es fruto de la mala suerte. Se cobijó en el cortometraje a lo largo de quince años (1951-66), cuyos títulos muestran a su vez diversos cambios de estilo: el “cinema de qualité” en sus primeros trabajos de carácter *amateur*, la *Rive Gauche* en títulos como *L'ombre familière* (1958) y *L'amour existe* (1960), su primer trabajo profesional; e incluso el *cinéma-vérité*, claramente evidente en su etapa turca, ya en los años sesenta. Entre medias, tendría tiempo para dar salida a un ejemplo aislado de corte plenamente “cahierista”. Hablamos concretamente de *Janine* (1962), otro trabajo en el que las calles vuelven a ser testigo del vagar de dos hombres mientras reflexionan sobre las mujeres. Ambientada abiertamente en el *barrio de Saint-Denis* de París, destaca su modo de ahondar en los ambientes nocturnos y en la prostitución, aquí bajo un enfoque de mujer liberada. El guion y uno de los papeles principales corrieron a cargo de Claude Berri, quien además es nuestro segundo cineasta en cuestión. Más joven que Pialat, su posicionamiento en la industria sería bastante más meteórica, al necesitar tan sólo tres trabajos para llegar a su primer largometraje. En realidad, sólo el primero de ellos es un cortometraje propiamente dicho, ya que los otros dos ejemplos corresponden a algún episodio de película colectiva. Como es de suponer, nuestro interés recae en su debut *Le poulet* (1963), abalado con un gran recorrido internacional que incluye el *Festival de Venecia* y el *Oscar al mejor cortometraje* de 1965. Como retrato de la infancia en un contexto provinciano, existen elementos que pueden recordar a ciertos planteamientos más clásicos, pero la sombra de la *Nouvelle Vague* es más que inconfundible, sobre todo en lo tocante al trabajo de exteriores, escenas con sonido post-sincronizado y una musicalización jazzística inconfundible. Si a esto le sumamos un sugestivo tono cómico, podemos confirmar que la comedia es la gran protagonista en el cine de corta duración de nuestra corriente.



Figura 5 - Fotograma de *Janine* (1962) de Maurice Pialat.

Y si empezábamos nuestro apartado de influenciados con un cineasta singular, haremos lo propio para cerrarlo. Nos referimos a Philippe Garrel, figura decisiva del cine francés de los últimos cincuenta años que logró realizar su primer trabajo con tan sólo 16 años. Su carácter totalmente independiente es

inconfundible en *Les enfants désaccordés* (1964), una ópera prima cuyos protagonistas son unos adolescentes al igual que el director por aquel entonces. Una radiografía sobre la sociedad y las relaciones con la familia vista desde una óptica totalmente nueva, la mirada de quien se siente marginado y fuera de lugar. Pero tampoco podemos olvidar su valentía en el tratamiento existencialista de la historia, el uso de fotografías estáticas, así como secuencias de “falso documental”. Sin duda, todo un hito del genuino estilo *Nouvelle Vague*, hasta el punto de recordar el carácter transgresor de Godard tamizado por el característico clasicismo de Truffaut. Al año siguiente volvería a dar nuevas muestras de talento en *Droit de visite* (1965), su nuevo corto previo a su paso al largometraje. La juventud y la incompreensión generacional seguirían postulándose como un caldo de cultivo de gran potencial, ya que sus largometrajes también siguieron desarrollando esta línea. Pero también lo sería el espíritu de la *Nouvelle Vague*, presente de un modo u otro en casi toda su filmografía, pese a no ser un director oficial del movimiento.

Con este último cineasta se certifica definitivamente que este movimiento cinematográfico va más allá de sus ideadores, y a veces incluso de su marco cronológico. Algo que nos corrobora el carácter abierto y orgánico del arte, que no siempre obedece a situaciones herméticas, pero tampoco necesariamente ilógicas. Por ello, esperamos que este apartado aportase luz a nuevos frentes a la hora de estudiar la *Nouvelle Vague*, siempre sujeto a revisiones y ampliaciones que servirían para enriquecerlo aún más.

Una especie de epílogo

Tras sesenta años, los entresijos de la *Nouvelle Vague* apenas suponen algún misterio en el extenso campo de la historiografía cinematográfica. Es por ello que la idea de introducir alguna novedad sobre el tema se antojaba desde el primer momento como un atractivo reto imposible de evitar. En nuestro caso, el restrictivo campo de los cortometrajes nos ha permitido encontrar esa sustancia perfecta con la que idear los orígenes de este movimiento fílmico con cierta profundidad. Un marco creativo, el de los cortos, en el que las lagunas académicas también son muy pronunciadas, por lo que este estudio cubre una indiscutible doble necesidad.

Así pues, hemos contado con un planteamiento marcado por importantes descubrimientos creativos, principal motivación del conjunto. Un mundo en el que sus límites e influencias pueden amoldarse a nuevos enfoques, por lo que ésta era la oportunidad perfecta para fijar y definir estas fronteras. Es así como surge nuestra cronología meditada a partir del análisis profundo de este conjunto de cortometrajes, lo que automáticamente nos lleva también a la idea de evolución para el grueso de la *Nouvelle Vague*, desde sus primeros titubeos hasta el fenómeno que llegó a ser. Unos años determinados por la necesidad de cambio, de asunción de nuevos lenguajes y de redefinición de los modelos de producción, aspectos

todos ellos que los “cahieristas” llevaron a lo más alto. Hablamos pues de una época preparada para asumir la modernidad fílmica con todas sus consecuencias, ya que esta idea venía complementada por creaciones más libres y realistas. De ahí que el grupo de cortometrajes propuestos sea la mejor prueba palpable de esta necesidad y el proceso necesario para llegar a dicho fin.

Sin duda, nuestra visión no ha sido exhaustiva, pero sí lo suficientemente completa para acercar al público este capítulo más ignorado del cine. A partir de aquí, pueden surgir nuevas ideas y trabajos que amplíen aún más nuestros planteamientos, lo que nos servirá para ratificar el esfuerzo empleado. Por nuestra parte, seguiremos con nuestra particular defensa y búsqueda de nuevos rincones ocultos de la Historia del Cine, y así demostrar hasta qué punto el cortometraje se erige como cine en estado puro.

Notas finales

¹ El término es empleado por vez primera por la periodista Françoise Giraud en octubre de 1957, a raíz de un estudio sociológico sobre cambios generacionales realizado por la revista de actualidad *L'Express* con el título “La Nouvelle Vague arrive”. Al poco tiempo, el término pasa a las revistas de cine para referirse a la nueva savia cinematográfica que acabó eclosionando en el año 1959.

² El artículo de F. Truffaut se publicó con el título original “Une certain tendance du cinéma français”, en el número de enero de *Cahiers du Cinéma* (nº 31). Es uno de los escritos con los que se ganó la fama de crítico rígido y exigente, siempre muy esperados por sus seguidores y detractores. Es posible leer el texto completo en castellano en el siguiente enlace: https://kupdf.net/download/una-cierta-tendencia-del-cine-frances_59cdd1b508bbc58853686f1e_pdf.

³ La historiografía cinematográfica ha sido muy poco definida en relación a este tema, de manera que en la mayoría de los casos se ha quedado con la idea correspondiente a los análisis coetáneos al mismo nacimiento del movimiento, sin precisar las diferencias estilísticas entre los distintos creadores. Aquí subrayamos la distinción entre el “Caherismo” y la “Rive Gauche”, pero también se podrían distinguir otras líneas estéticas como el “Cinéma-verité”, con Jean Rouch a la cabeza; o los “nuevos renovadores”, como Roger Vadim y Louis Malle. Nuestra asociación “Nouvelle Vague-Cahiers” no es para nada nueva, ya que podemos encontrarla en un estudio del historiador Jacques Siclier de principios de los años 60 (Siclier, Jacques. 1961. *Nouvelle Vague?* Paris: Editions du Cerf), al que le siguieron otros estudiosos como Claire Clouzot (Clouzot, Claire. 1972. *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague*. Paris: Fernand Nathan-Alliance Française) y Jean-Michel Frodon (Frodon, Jean-Michel. 1995. *L'âge moderne du cinéma français: de la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Flammarion). Siguiendo esta línea historiográfica, definimos así la relación de cortometrajes que son nuestro objeto de estudio, lo que nos introduce claramente en un marco creativo dominado por la ficción cinematográfica.

⁴ El historiador y ensayista François Porcile fue uno de los primeros académicos importantes que defendía en sus escritos el mundo del cortometraje. Entre sus conclusiones más destacables se encuentra la aparición de una corriente cualitativa para el cortometraje francés entre 1948 y 1952, base fundamental de los principios creativos del actual cortometraje de autor (Porcile, François. 1965. *Defense du court metrage français*. Paris: Editions du Cerf). La defensa del medio sería cada vez más habitual en los años 50, tal como demuestra la aparición del “Groupe des Trente” en agosto de 1953, cuyo manifiesto publicado el 20 de diciembre de ese mismo año fue

determinante sobre lo que llamaban la "batalla de calidad" del cortometraje. El mismísimo André Bazin también se vio atraído por esta ideología enfocada a un cortometraje artístico y de calidad, tal como escribió en el número 500 del semanario *Arts* (26 de enero de 1955): *Si el cortometraje debe seguir siendo un espectáculo, también debe ser fiel a su vocación experimental y seguir como el pequeño sector marginal del cine donde las exigencias del arte aún pueden prevalecer sobre las de la industria.*

⁵ El *Festival de Tours* marcó uno de los mayores referentes para la exhibición de cortometrajes durante su existencia, vigente en esta ciudad francesa entre 1955 y 1971. Los más importantes cortometrajes franceses gozaron de gran éxito en sus proyecciones, entre ellos algunos de los que veremos en este estudio. Para más información sobre el festival, consultar la siguiente publicación: Mazany, Donatien. 2015. *Tours, capitale du court métrage: les Journées internationales du court métrage de Tours, 1955-1971*. Saint-Brieuc: Editions Anovi.

⁶ Évrard, Jacky and Kermabon, Jacques, dir. 2004. *Une encyclopédie du court métrage français*. Crisnée: Festival Côté court/Yellow Now. El capítulo correspondiente a la "Nouvelle Vague" se debe a Émile Breton, quien desarrolla sus propias ideas en relación al tema.

⁷ La "película de episodios" desarrolla su gran edad dorada en torno a los años cincuenta y sesenta, posiblemente con Francia e Italia a la cabeza. Dicho contexto no sería ajeno a "cahieristas" como Jean-Luc Godard o François Truffaut, pero tampoco a uno de los nombres clave carentes de piezas en formato corto como fue Claude Chabrol. Así lo haría en hasta tres ocasiones durante el primer lustro de los años 60, concretamente en las obras colectivas *Les Sept péchés capitaux* (1962), *Les Plus Belles Escroqueries du monde* (1964) y *Paris vu par* (1965).

⁸ El apodo "Jóvenes turcos" fue un sobrenombre ideado por el mismísimo André Bazin, buscando así una analogía con los revolucionarios turcos de principios del siglo XX. En muchos sentidos, la virulencia estilística fue uno de los motivos que motivaron la paulatina separación entre los futuros directores y su "padre espiritual".

⁹ El nombre de Alfred Hitchcock se encuentra entre los más defendidos en las páginas de la revista *Cahiers du Cinéma*, considerado como uno de los artistas más representativos del cine americano. En el número 39 (octubre de 1954), se publican los siguientes artículos en torno a su figura: "Hitchcock contre Hitchcock", de André Bazin; "Hitchcock devant le mal", de Claude Chabrol; y "Un Trousseau de fausses clés", de François Truffaut. Estos ensayos eran fruto de la línea editorial conocida como "politique des auteurs" (*política de los autores*), al que le seguirían nuevas publicaciones sobre el director, incluyendo la totalidad del número 62 (agosto/septiembre de 1956), así como un libro monográfico al año siguiente: Chabrol, Claude and Rohmer, Éric. 1957. *Hitchcock*. Paris: Editions Universitaires.

¹⁰ Este trabajo de Godard suele mencionarse bajo el título *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick*. Por nuestra parte, preferimos utilizar la referencia "Charlotte et Véronique" para identificar el conjunto de la trilogía; de manera que para referirnos a este trabajo inicial usaremos tan sólo el resto del título "Tous les garçons s'appellent Patrick".

¹¹ La escena de la fiesta de *Le coup du berger* marcaba una inequívoca doble intencionalidad, muy en la línea general de la película con sus juegos de ambigüedades y falsas apariencias. Así pues, la presencia de los "cahieristas" en la película se determinaba por la propia necesidad de un público con el que justificar la victoria final en la trama. Pero también como presentación oficial de un grupo de cineastas que se muestran en pantalla como símbolo de su futura posición como revolucionarios del medio. Rodada en el apartamento parisino de Chabrol, la escena nos mostraba claramente a cinco "cahieristas": François Truffaut (con un cigarro), Claude de Givray (sentado junto al piano), Jean-Luc Godard (con gafas oscuras), Robert Lachenay (en el recibidor), y Claude Chabrol (sirviendo champán); sin olvidar la presencia de Doniol-Valcroze en el papel del marido, o el propio Rivette como narrador.

¹² La mismísima Agnès Varda es la mejor indicada para certificar nuestra postura a través de una entrevista abierta con el público en el *Festival de Locarno* de 2014. Presente con motivo de un homenaje a su figura, con retrospectiva incluida, el crítico Jean-Michel Frodon fue el encargado de moderar dicha conversación, a quien le respondió sobre la pregunta correspondiente a su posición en la *Nouvelle Vague* lo siguiente: *Yo siempre estuve confundida por la Nouvelle Vague. El término en sí fue creado muy tarde e incluyó a muchos cineastas. Por un lado estaba el grupo de críticos que después se convirtieron en directores, provenientes de Les Cahiers du Cinéma, y luego estaban los espíritus libres: Alain Resnais, Jacques Demy, Chris Marker, yo misma. Nos agruparon bajo el mismo nombre, pero no éramos un grupo. Yo me sentía bastante lejos de la tripulación Les Cahiers.*

Bibliografía

Bluher, Dominique and Pilar, Philippe, dir. 2009. *Le court-métrage français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Bluher, Dominique and Thomas, François, dir. 2005. *Le court-métrage français de 1945 à 1968. De l'âge d'or aux contrebandiers*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Évrard, Jacky and Kermabon, Jacques, dir. 2004. *Une encyclopédie du court métrage français*. Crisnée: Festival Côté court/Yellow Now.

Fiant, Antony and Hamery, Roxane, dir. 2013. *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2)*. Documentaire, fiction: allers-retours. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Porcile, François. 1965. *Défense du court métrage français*. Paris: Editions du Cerf.

Simsolo, Noël. 2013. *Dictionnaire de la Nouvelle Vague*. Paris: Flammarion.

Filmografía

Le coup du berger (1956). De Jacques Rivette. Francia: Les Films du Jeudi (distr.).

Rentrée des classes (1956). De Jacques Rozier. Francia: Potemkine. DVD.

Les mistons (1957). De François Truffaut. España: Avalon. Blu-Ray.

Véronique et son cancre (1958). De Éric Rohmer. Francia: Les Films du Losange (distr.).

Les surmenés (1958). De Jacques Doniol-Valcroze. Francia: Les Films du Jeudi (distr.).

Blue Jeans (1958). De Jacques Rozier. Francia: Potemkine. DVD.

Tous les garçons s'appellent Patrick (1959). De Jean-Luc Godard. Francia: Les Films du Jeudi (distr.).

Charlotte et son Jules (1960). De Jean-Luc Godard. Francia: Les Films du Jeudi (distr.).

Un steak trop cuit (1960). De Luc Moulet. Francia.

Une histoire d'eau (1961). De François Truffaut y Jean-Luc Godard. Francia: Les Films du Jeudi (distr.).

Les Fiancés du pont Mac Donald (1961). De Agnès Varda. Francia: MK2 Films (distr.).

Janine (1962). De Maurice Pialat. Francia: Les Films du Jeudi (distr.).

Le mannequin de Belleville (1962). De Jean Douchet. Francia.

Antoine et Colette [de L'amour à vingt ans] (1962). De François Truffaut. España: Avalon. DVD.

La luxure [de Les sept péchés capitaux] (1962). De Jacques Demy. Francia: Gaumont. VOD.

L'avarice [de Les sept péchés capitaux] (1962). De

Claude Chabrol. Francia: Gaumont. VOD.

La Boulangère de Monceau (1963). De Éric Rohmer. Francia: Les Films du Losange (distr.).

Le poulet (1963). De Claude Berri. EE.UU.: Criterion Collection. DVD.

Les enfants désaccordés (1964). De Philippe Garrel. Francia: Re:Voir. DVD.

Nadja à Paris (1964). De Éric Rohmer. Francia: Les Films du Losange (distr.).

Le Parti des choses (1964). De Jacques Rozier. Francia: Potemkine. DVD.

Paparazzi (1964). De Jacques Rozier. Francia: Potemkine. DVD.

L'Homme qui vendit la Tour Eiffel [de *Les plus belles escroqueries du monde*] (1964). De Claude Chabrol. Gaumont. VOD.

Les veuves de 15 ans (1965). De Jean Rouch. Francia: Les Films du Jeudi (distr.).

Droit de visite (1965). De Philippe Garrel. Francia.

Saint-Germain-des-Prés [de *Paris vu par...*] (1965). De Jean Douchet. Francia: Éditions Montparnasse. DVD.

Gare du nord [de *Paris vu par...*] (1965). De Jean Rouch. Francia: Éditions Montparnasse. DVD.

Rue Saint-Denis [de *Paris vu par...*] (1965). De Jean-Daniel Pollet. Francia: Éditions Montparnasse. DVD.

Place de l'Étoile [de *Paris vu par...*] (1965). De Éric Rohmer. Francia: Éditions Montparnasse. DVD.

Montparnasse-Levallois [de *Paris vu par...*] (1965). De Jean-Luc Godard. Francia: Éditions Montparnasse. DVD.

La Muette [de *Paris vu par...*] (1965). De Claude Chabrol. Francia: Éditions Montparnasse. DVD.