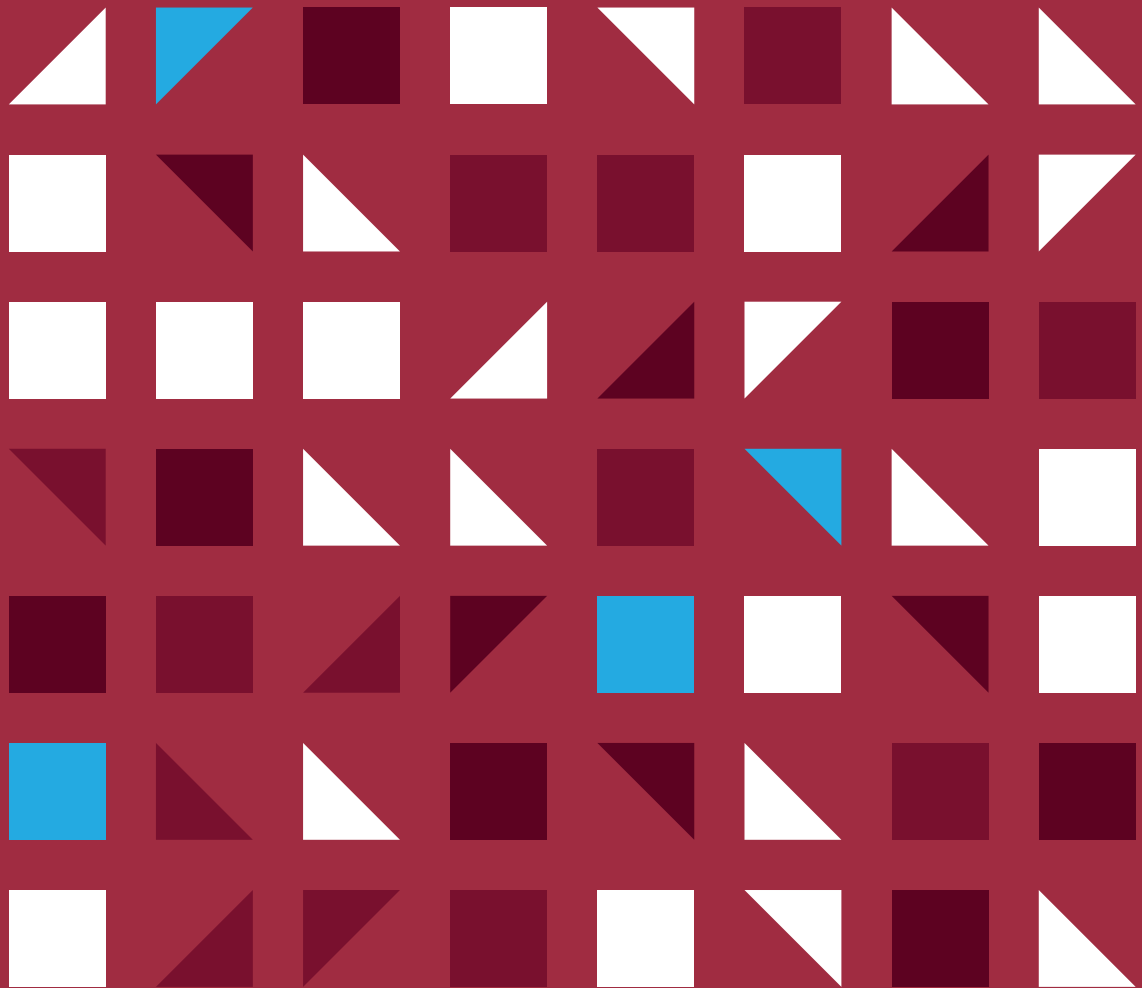


A “NOUVELLE VAGUE” A TRAVÉS DAS SÚAS CURTAMETRAXES (1956-65)

SEVERIANO CASALDERREY



CADERNOS FICBUEU

Número 1.

*A "NOUVELLE VAGUE" A TRAVÉS
DAS SÚAS CURTAMETRAXES (1956-65)*

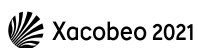
© 2019 ASOCIACIÓN FICBUEU



Revisión galego: Mario Pereira, Xosé Paio
Deseño: Simbolóxico Vol.2

© Severiano Casalderrey Conde / FICBUEU
A "Nouvelle Vague" a través das súas curtametraxes (1956-65)

© Fotografías e imaxes: Les Films de Jeudi, Re:Voir,
Institut Français, Les Films du Losange



ISBN: 978-84-09-19274-8

Este caderno rematouse de imprimir en abril de 2019.
Tirada de 120 exemplares.

*A “NOUVELLE VAGUE”
A TRAVÉS DAS SÚAS
CURTAMETRAXES
(1956-65)*

Severiano Casalderrey

Cada vez que volvemos visitar o pasado, xorde unha necesidade imperiosa por atopar algunha novidade que nos estimule como espectadores. É ese espírito curioso o que nos define como humanos, sempre motivados por un coñecemento máis profundo desa inmensidade que coñecemos como historia. Mais todo estudo en retrospectiva supón tamén a súa conseqüente interpretación dos feitos, na que a subxectividade é tan inevitable como apaixonante no tocante a que as ideas se amplían, se actualizan e ata se redefinen totalmente para asumir unha nova realidade. Todos estes ingredientes son os que nos levaron a poñer o foco novamente nunha das correntes cinematográficas máis coñecidas da historia como é a *Nouvelle Vague francesa*.

Cabe preguntarse se aínda hai algo novo que chegar sobre esta tendencia tan coñecida pola historiografía cinematográfica en calquera lingua do planeta, sobre unha xeración que explotaba ao grande nese ano único que foi 1959 e cuxas novidades estilísticas foron tan ben recibidas polos seus contemporáneos. Así pois, hai sesenta anos estreábanse as dúas primeiras películas de **Claude Chabrol** (*Le beau Serge*, *Les cousins*), ambas rodadas no ano anterior, ao tempo que foron filmados importantes debuts como *À bout de souffle* (*Ao final da escapada*, 1960) de **Jean-Luc Godard**; *Paris nous appartient* (*París perténcenos*, 1961) de **Jacques Rivette**; ou o máis tardío na súa estrea *Le Signe du Lion* (*O signo do Leo*, 1962) de **Eric Rohmer**. Xunto a todo isto, a cinematografía francesa non era allea aos ventos de cambio, de maneira que o *Festival de Cannes* dese ano daba cabida a dúas importantes producións determinadas pola súa grande valentía: *Hiroshima, mon amour* (1959) de **Alain Resnais**, e *Les 400 Coups* (*Os catrocentos golpes*, 1959) de **François Truffaut**. Este último lograría alzarse co *Premio ao mellor director*, co que a nova xeración se achaba consolidada desde as súas propias orixes. Mais todos estes cineastas non xurdiron da noite para a mañá, senón que darían os seus primeiros e decisivos pasos no campo da curtametraxe, o que nos permitirá formular algunha novidade teórica en torno ao tema.

François Truffaut
e Jean-Pierre L aud
no Festival de Cannes
(1959)



Conmemoramos pois o **60 aniversario** do xurdimento oficial desta corrente, unha escusa perfecta para mergull rmonos nas súas curtametraxes. A inda que   posible que o lector co enza algunha destas creacións, falamos indubidabelmente do lado m ais oculto do movemento francés, polo que dalo a coñecer na súa xusta medida   a nosa primeira gran preocupación, tanto no visual como no ensa stico. Para iso, o **FICBUEU** define esta dobre circunstancia a través dunha retrospectiva conformada pola proxección de dezoito curtas, xunto a este estudo que profundar  nas claves e segredos que mellor definen a súa posición histórica. D as actividades paralelas que nos levan a transcender a nosa faceta de promoción e revalorización do vasto patrimonio cinematográfico, para ademais introducir un novo e importante compoñente instrutivo a través deste caderno monográfico.

1.

CARA A UNHA DEFINICIÓN PRECISA DA “NOUVELLE VAGUE”

O traballo do historiador debe formularse continuamente como algo aberto, xa que é habitual que aquelas verdades que parecían inmutables, ben poidan ser susceptibles de novas interpretacións. Partindo desta premisa, a necesidade de redefinir a historia a través dunha xusta reformulación é case unha obrigatoriedade para así dar unha imaxe máis precisa dos feitos históricos, ou no noso caso, dos propios filmes como realidades que nacen froito duns condicionantes concretos. É así como o historiador se converte nunha especie de escultor encargado de dar forma a esa masa bruta de sucesos que configura o pasado.

Aquí tocaría facer o propio coa sacralizada *Nouvelle Vague*, xa que a denominación serviu para referirse a practicamente todos os novos cineastas franceses xurdidos nos anos 50, evitando certo afondamento sobre cuestións de estilo e procedencia de cada un destes artistas¹. Esta renovación xeracional mostraba unha idea clara e común fundamentada no rexeitamento do chamado “cinéma de qualité”, gran dominador da industria francesa durante os anos 40 e 50 a través de narrativas determinadas por alarmantes síntomas de anquilosamento. Fronte a iso, os novos cineastas avogaban por un cine máis autoral e artístico, no que non faltaban importantes referentes da talla de **Jacques Tati**, **Jacques Becker** ou **Robert Bresson**. O mesmísimo Truffaut deixábo ben argumentado no seu artigo “Unha certa tendencia do cinema francés”², publicado na revista de crítica cinematográfica *Cahiers du Cinéma*. Non en van, a propia revista estableceu os cimentos estético-artísticos de todo o movemento. Fundada en 1951 polo insigne crítico **André Bazin**, ao que acompañarían outros alicerces destacados como **Pierre Kast** e **Jacques Doniol-Valcroze**, a revista non deixaba de ser a consecuencia do auxe do cineclubismo xurdido na Francia de posguerra, así como do labor da *Cinémathèque Française* baixo a dirección de **Henri Langlois**, que gaña en forza a partir de 1948. Neste contexto, unha serie de críticos, a maior parte deles carentes dunha sólida formación técnica, acabarán converténdose en cineastas de prestixio tras aprender o seu oficio nas salas de cine.

Mais, canto da *Nouvelle Vague* provén de *Cahiers*? Pois se atendemos a unha visión filtrada con precisión, a resposta sería todo. Polas páxinas da revista circularon talentos como **Claude Chabrol**, **Jean-Luc Godard**, **Jacques Rivette**, **Eric Rohmer** e **François Truffaut**. Todos eles configuran un grupo bastante compacto, polo menos nos seus primeiros anos e principalmente no seu labor como curtametraxistas. Se aquí situamos o groso da corrente, teríamos

1. O termo é empregado por vez primeira pola xornalista Françoise Giraud en outubro de 1957, a raíz dun estudo sociolóxico sobre cambios xeracionais que realizou para a revista de actualidade *L'Express* baixo o título “La Nouvelle Vague arrive”. Ao pouco tempo, o termo pasa ás revistas de cinema para referirse á nova esencia cinematográfica que acabou eclosionando no ano 1959.

2. O artigo de F. Truffaut publicouse co título orixinal “Une certain tendance du cinéma français”, no número de xaneiro de 1954 de *Cahiers du Cinéma* (nº 31). Trátase dun dos escritos cos que se gañou a fama de crítico rixido e esixente, sempre moi agardados polos seus seguidores e detractores. É posible ler o texto completo en castelán na seguinte ligazón: https://kupdf.net/download/una-cierta-tendencia-del-cine-frances_59cdc1b508bbc58853686f1e.pdf

Fotografía do Simposio de novos directores de *la Napoule* (1959), composta por un grupo de xoves cineastas que ansiaban o rexuvenecemento do cinema francés.

Da primeira á última fila, de esquerda a dereita: François Truffaut, Raymond Vogel, Louis Félix, Edmond Séchan, Édouard Molinero, Jacques Baratier, Jean Valère, François Reichenbach, Robert Hossein, Jean-Daniel Pollet, Roger Vadim, Marcel Camus, Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Jacques Rozier



3. A historiografía cinematográfica foi moi pouco definida en relación a este tema, de maneira que na maioría dos casos quedouse coa idea correspondente ás análises coetáneas ao mesmo nacemento do movemento, sen precisar as diferenzas estilísticas entre os distintos creadores. Aquí subliñamos a distinción entre o “Cahierismo” e a “Rive Gauche”, pero tamén se poderían distinguir outras liñas estéticas como o “Cinéma-verité”, con Jean Rouch á cabeza; ou os “novos renovadores”, como Roger Vadim e Louis Malle. A nosa asociación “Nouvelle Vague-Cahiers” podemos atopala nun estudo do historiador Jacques Siclier de principios dos anos 60 (SICLIER, J.: *Nouvelle Vague?* Editions du Cerf, Paris, 1961), ao que lle seguiron outros estudosos como Claire Clouzot (CLOUZOT, C.: *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague*. Fernand Nathan-Alliance Française, Paris, 1972) e Jean-Michel Frodon (FRODON, J.-M.: *L'âge moderne du cinéma français: de la Nouvelle Vague à nos jours*. Flammarion, Paris, 1995). Seguindo esta liña historiográfica, definimos así a relación de curtametraxes que son o noso obxecto de estudo, o que nos introduce claramente nun marco creativo dominado pola ficción cinematográfica.

que obviar outros grandes nomes asociados tradicionalmente á *Nouvelle Vague*, entre eles o xa mencionado **Alain Resnais**. E é que a historia pasou por alto a maioría das veces o feito de que a *Nouvelle Vague* non foi a única corrente cinematográfica francesa que proliferou durante o auxe dos “novos cines” a finais dos anos 50.

É así como chegamos á outra gran tendencia do cine francés, se cabe aínda máis transgresora e revolucionaria que a auspiciada polos “cahieristas”: é a *Rive Gauche* (*marxe esquerda*). Curiosamente, os autores desta corrente paralela contaban tamén coa súa propia revista de referencia, neste caso *Positif*, fundada en 1952. Os puntos comúns entre ambas as tendencias, principalmente o carácter renovador no cinematográfico e unha ideoloxía esquerdistas, foron os principais causantes da pouca ou case nula distinción existente entre elas³. Mais as súas diferenzas existen de xeito bastante obvio, co que calquera coñecedor duns e outros filmes facilmente podería confirmar as desigualdades que aquí anotaremos. Así pois, o que para *Cahiers* é pura “cinefilia”, tradúcese no bando de *Positif* en “intelectualidade”; mentres *Cahiers* se preocupa por explorar sobre as bases da linguaxe cinematográfica, a liña de *Positif* defínese máis polo ensaístico; se os referentes de *Cahiers* se fundamentan nos grandes cineastas autores, entre eles directores da industria hollywoodiense (*Hitchcock*, *Hawks...*), *Positif* bebe máis dos grandes referentes da literatura moderna, en especial de certos autores vinculados ao “Nouveau Roman” (*Alain Robbe-Grillet*, *Marguerite Duras...*). Como pode verse, as diferenzas son notables, ao que -sempre a grandes trazos- poderíamos sumar que os cineastas de



Cuberta da revista
Positif (1958)

Cahiers son máis propensos á realización de creacións de ficción, fronte aos seus homólogos de *Positif* que xogan máis co documental, a non-ficción e as temáticas experimentais.

Dada a existencia destas claras e notables diverxencias, non deberían quedar dúbidas con relación ás dúas tendencias, o que nos permite precisar mellor unha retrospectiva correspondente ao cine máis propiamente dito sobre a *Nouvelle Vague*. Por iso, toca manernos fieis á esencia renovadora do grupo *Cahiers*, sen faltaren tampouco traballos de cineastas alleos ao colectivo, mais sempre movidos pola súa influencia inconfundible. Certo que a nosa elección nos obriga a omitir aquí os autores da *Rive Gauche*, entre os que se incluírían talentos como os de **Alain Resnais** e **Chris Marker**, entre outros. Cineastas que ben son merecedores dunha futura crónica no que podería cualificarse como “a *Rive Gauche*: o anverso da *Nouvelle Vague*”.

4. O historiador e ensaísta François Porcile foi un dos primeiros académicos importantes en defender nos seus escritos o mundo da curtametraxe. Entre as súas conclusións máis destacables atópase a aparición dunha corrente cualitativa para a curtametraxe francesa entre 1948 e 1952, base fundamental dos principios creativos da actual curtametraxe de autor (PORCILE, F.: *Defense du court métrage français*. Editions du Cerf. Paris, 1965). A defensa do medio sería cada vez máis habitual nos anos 50, tal como demostra a aparición do “Groupe des Trente” en agosto de 1953, cuxo manifesto publicado o 20 de decembro dese mesmo ano foi determinante sobre o que chamaban a “batalla de calidade” da curtametraxe. O mesmísimo André Bazin tamén se viu atraído por esta ideoloxía enfocada cara a unha curtametraxe artística e de calidade, tal como escribiu no número 500 do semanario *Arts* (26 de xaneiro de 1955): *Se a curtametraxe debe seguir sendo un espectáculo, tamén debe ser fiel á súa vocación experimental e seguir como o pequeno sector marxinal do cinema onde as esixencias da arte aínda poden prevalecer sobre as da industria.*

5. O *Festival de Tours* marcou un dos maiores referentes para a exhibición de curtametraxes durante a súa existencia, vixente nesta cidade francesa entre 1955 e 1971. As máis importantes curtametraxes francesas gozaron de grande éxito nas súas proxeccións, entre elas algunhas das que veremos neste estudo. Para máis información sobre o festival, consultar a seguinte publicación: MAZANY, D.: *Tours, capitale du court métrage: les Journées internationales du court métrage de Tours, 1955-1971*. Editions Anovi. Saint-Brieuc, 2015.

2.

CRONOLOXÍA DAS CURTAMETRAXES DA “NOUVELLE VAGUE”

O estudo en torno ás curtametraxes da *Nouvelle Vague* non deixa de mostrarnos o inxusta que pode chegar a ser a historiografía co formato curto. De entrada, non sería nada esaxerado dicir que o concepto de curtametraxe no seu sentido moderno, tal como o gozamos hoxe en día nos distintos festivais especializados, nace con posterioridade á II Guerra Mundial. E sendo Francia un alicerce central neste feito⁴, non sería menos desmesurado declarar que os cineastas da *Nouvelle Vague* foron algúns dos seus máis grandes afianzadores. Así que falamos de artistas que accederon ao cinema profesional a través da curtametraxe de calidade, antesala do seu paso á longametraxe que confirmaría carreiras de grande éxito, como xa sabemos. Digamos que foron a consecuencia dun contexto privilexiado, no que (non esquezamos) xurdiu o primeiro festival dedicado exclusivamente á curtametraxe: o *Festival de Tours*, ou ben como se veu a chamar *Journées internationales du film de court-métrage*⁵. Polo que se ratifica unha nova e fecunda realidade durante os anos centrais dos 50, o que tamén lle dá máis valor á nosa proposta na súa intención de visibilización destes traballos iniciáticos. Un recoñecemento que, no entanto, se reduciu en grandes liñas a un número limitado de títulos, caso de *Les mistons* (*Os raparigos*, 1957), *Tous les garçons s'appellent Patrick* (*Todos os mozos se chaman Patrick*, 1959) ou *La boulangère de Monceau* (*A panadeira de Monceau*, 1963), que conforman unha visión tan parcial que apenas da idea do alcance total deste tema.

Á hora de establecer unha cronoloxía precisa para o groso de “curtas *Nouvelle Vague*” xorden importantes conclusións. En primeiro lugar, é preciso determinar tres momentos perfectamente diferenciados que podemos catalogar do seguinte modo: **etapa do amateurismo** (1948-55), **etapa de madurez** (1956-59) e **etapa tardía** (1960-65). Como pode verse, o período máis importante e prolífico sitúase nun punto central. Este é tamén o máis breve, o que demostra o alto grao en que a grande explosión de 1959 marcou un momento transcendental na carreira destes directores.

Sobre a **etapa do amateurismo** (1948-55) pouco imos dicir, posto que se trata de traballos afeccionados que non imos incluír na nosa antoloxía, pero que non deixan de marcar a primeira toma de contacto deste grupo de críticos e cinéfilos coa profesión. Por aqueles mesmos anos, os grandes mestres da xeración anterior realizaban as súas primeiras curtametraxes profesionais baixo unha premisa que poderíamos denominar como “curtametraxe artística”, unha influencia que lles chegaría no seu seguinte chanzo. Nestes primeiros anos,

atopamos nomes fundamentais como **Jacques Tati** con *L'École des facteurs* (1947), **Alain Resnais** con *Van Gogh* (1948), ou **Georges Franju** con *Le sang des bêtes* (1949). Paralelamente, o noso grupo afrontaba as súas carencias económicas a través de filmacións en *16 mm*, e sen son sincrónico, o que dá unha idea dun tipo de cinema de corte autodidacta, máis pensado para circuitos de exhibición limitados. Engadamos que o *amateurismo* supuxo unha certa marca da casa para a maioría destes autores, persistente moitas veces nas súas curtas profesionais e reivindicado por algún deles nas súas propias longametraxes, caso do mestre E. Rohmer.

Chegamos así ao noso tramo principal a todos os efectos, de aí a nosa referencia como **etapa de madurez** (1956-59). Xa advertimos en que grao todo o realizado nestes anos intensos foi beneficioso para dar o prezado salto á longametraxe, mais é importante matizar que entre 1955-56 xa existía esta idea ambiciosa na mente dos nosos artistas. Non en balde, existiron varios proxectos malogrados nesa dirección, incluído un guión colectivo no que participaron Chabrol, Rivette e Truffaut. Aínda que esta e outras experiencias erradas obrigaron a estes cineastas a reconducirse cara a proxectos máis seguros, en forma de curtametraxes de *35 mm*, tamén marcaron positivamente a súa unión como grupo. Abonda con revisar a obra fundacional do colectivo, correspondente a *Le coup du berger* (1956) de **Jacques Rivette**, na que o “cahierismo” se atopa case en pleno. Por unha banda, o propio Rivette asina a obra, pero tamén asume funcións na redacción do guión, ademais de ser o encargado da “voz en off”. Por outra, un dos coguionistas, *Claude Chabrol*, tamén exerce de produtor. E se isto non fose suficiente, a gran culminación chega nunha das poucas escenas corais da cinta, na que se suceden recoñecibles *cameos* de *François Truffaut*, *Jean-Luc Godard* e tamén Chabrol. Unha auténtica xoia na que só faltaría Rohmer, pero que mesmo así supón unha das máis interesantes reunións de talentos que un pode atopar nunha mesma curtametraxe.

Esta tónica sería habitual no resto de traballos realizados nestes anos, aínda que con presenza conxuntas non tan numerosas. Pero máis alá diso, a gran problemática sempre xurdiu desde o punto de vista da propia produción dos proxectos, sempre limitados polo baixo orzamento. Para iso, recorreron a dúas formulacións certamente complementarias segundo a cinta: ben a autoprodución, ben a asociación cun produtor de confianza. No primeiro caso, varias circunstancias permiten a algúns dos nosos autores fundar pequenas compañías de produción, o que lles dá gran liberdade creativa. Sería o caso de Chabrol, quen fundou cunha herdanza da súa esposa a compañía *Ajym Films* (1956-61), que lle permitiu ser o primeiro longametraxista do grupo sen realizar previamente ningunha curta. Con esta compañía tamén apoiaría parte da realización de *Le coup du berger*, así como toda a produción de *Veronique et son cancre* (1958) de **Eric Rohmer**. Unha situación similar foi a vivida por Truffaut, quen funda en 1957 a súa propia produtora co nome de *Le Films du carrosse* (1957-2000). No seu caso, os fondos

Fotograma de
Le coup du berger (1956)
de Jacques Rivette
[cortesía de Les Films du Jeudi]



procedían das liquidacións de varios dos seus traballos anteriores, así como a colaboración de accionistas entre os que se atopaba *Ignace Morgenstern*, quen sería o seu sogro. Con esta compañía produciu case toda a súa carreira, pero nestes inicios sería decisiva para a realización da súa primeira curtametraxe *Les mistons* (1957), na que xa se albiscan claramente algúns dos seus temas habituais, como a preocupación pola infancia e a mocidade, así como o papel dominante da figura feminina.

6. O caso de Pierre Braunberger non foi o único que une a un gran produtor co círculo de cineastas da *Nouvelle Vague* no seu sentido máis amplo, non así no marco da curtametraxe, na que se situou como a única figura destacable.

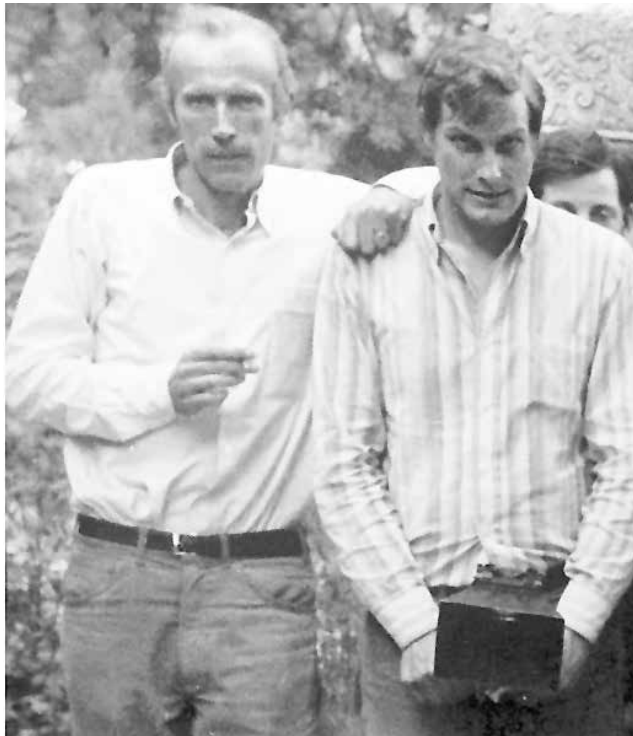
Este produtor tamén seguiría apoiando a estes directores na súa etapa da longametraxe, aínda que aquí habería que mencionar outras figuras representativas como Georges de Beauregard ou Anatole Dauman, carentes de interese no goso do noso estudo.

Por outra banda, a produción máis profesionalizada correu a cargo do experimentado produtor **Pierre Braunberger**, quen por aquel entón se achaba á fronte da produtora *Les Films de la Pléiade*⁶. Así pois, boa parte das curtametraxes realizadas nesta etapa polo noso grupo de cineastas contaron co apoio deste produtor, con todos os beneficios e inconvenientes que isto carreaba. Polo tanto, parte do labor de Braunberger era un tanto oportunista, xa que se apropiaba de traballos alleos aos que daba o acabado definitivo, sobre todo no apartado de sonorización, e que facía pasar como proxectos puramente seus. Isto sucedeu sen ir máis lonxe con *Le coup du berger*, cinta gravada cunha cámara Caméflex que facía inviable o son directo, polo que a sincronización posterior correu a cargo de Braunberger, incorporando o filme ao seu catálogo. Baixo o seu patrocinio xurdiron tamén *Les surmenés* (1958) de **Jacques Doniol-Valcroze**, *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959) e *Charlotte e son Jules* (1960), ambas de Godard, e *Une histoire d'eau* (1961), creada conxuntamente por Truffaut e Godard. Aínda que as dúas últimas exceden o noso marco cronolóxico, a súa realización cinguese plenamente

ao mesmo, dado que ambas foron filmadas en 1958, malia seren estreadas máis tardiamente. Sinalemos que o crítico Émile Breton é remiso a falar de curtametraxes da *Nouvelle Vague* e inclínase pola denominación de “Xeración Braunberger”⁷.

Chegamos así ao terceiro e último chanzo do noso percorrido histórico que culmina cos traballos da **etapa tardía** (1960-65). A denominación remítenos xa a un momento no que a corrente abandona practicamente o interese polo formato curto, pois todos os seus realizadores se atopan xa inmersos na longametraxe. Mais tanto é así que só un deles se mantén fiel ás narrativas concisas da curtametraxe, non sendo outro que o veterano do grupo **Éric Rohmer**. Iso débese aos problemas que arrastra á hora de dar saída á súa primeira longa, pero tamén ao seu limitado trato cos produtores profesionais. A clave da súa consolidación como cineasta agardará pola creación, xunto ao director e produtor **Barbet Schroeder**, da compañía *Les Films du Losange*. É así como xorde *La boulangère de Monceau* (1963), sen dúbida un dos traballos máis competentes do lustro que, por riba, supón o primeiro número da afamado serie cinematográfica “Os contos morais”. Chegarían novas curtametraxes creadas por Rohmer durante esta década, pese a estar esquecidos polo resto do grupo, o que certifica o seu grande interese por este formato.

7. ÉVARD, J. - KERMABON, J.: *Une encyclopédie du court métrage français*. Festival Côté court/Yellow Now. Crisnée, 2004. O capítulo correspondente á “Nouvelle Vague” débese a Émile Breton, quen desenvolve as súas propias ideas en relación ao tema.



Éric Rohmer
xunto ao seu amigo
Barbet Schroeder

8. Non hai moito tempo, o mesmo Philippe Garrel comentaba brevemente o que supoñía a *Nouvelle Vague* para el e o seu cinema, facéndoo nestes termos: *Para o común da xente, o cine remata coa nouvelle vague. A nós pásanos todo o contrario: o cine comeza coa nouvelle vague e é insuperable. A miña xeración dalgunha forma carga con iso* (De Vita, P.: Philippe Garrel: "Para nosotros, el cine comenzó con la nouvelle vague", en *La Nación*, 19 de abril de 2018).

Sacando a Rohmer, así como un bo número de episodios pertencentes a filmes colectivos, práctica moi de moda por aquel entón, o concepto de "curtametraxe nova onda" estaba practicamente extinto. Unha casuística tan patente que só contemplaría a entrada daqueles grandes imitadores do espírito da *Nouvelle Vague*. Isto explicaría a presenza neste estudo de directores máis vinculados a un espírito "pos-*Nouvelle Vague*", cuxas longametraxes son máis serodias ao apareceren a finais dos anos 60, o que nos leva a consideralos baixo a denominación de "Xeración do 68". Aínda que *a priori* falamos de directores alleos a calquera asociación directa coa tendencia que nos ocupa, tamén está clara a orixe da súa herdanza. As súas curtas son unha mostra inconfundible diso, caso de **Philippe Garrel**⁸, mais tamén en certos traballos de **Maurice Pialat** e **Claude Berri**. Nestes dous últimos casos, os seus inicios no cinema foron controvertidos e difíciles, o que explica que nalgún momento das súas carreiras se viran atraídos polos modelos cinematográficos determinados polos "cahieristas". Sexa como for, daremos cabida nas nosas páxinas a aqueles traballos que mellor concordan cos principios que se adaptan á nosa idea da *Nouvelle Vague*.

Todo o devandito confirma que a curtametraxe e a *Nouvelle Vague* deron por concluída a súa relación en 1965, momento que coincide coa disgregación do grupo como tal. É máis, apenas existen mostras significativas da corrente máis alá desta data, ata no campo da longametraxe. Unha afirmación que para algúns estudiosos é ata xenerosa ao situaren a súa fin nalgún dos anos previos. Para nós, sobra calquera dúbida a respecto diso, xa que os seus estertores non se fan claros ata a segunda metade dos sesenta. Basta poñer como exemplo o caso de Truffaut, que aborda un cine máis internacionalizado a partir de *Fahrenheit 451* (1966); ou tamén o mesmo Godard, embarcado en tolemias comunistas cada vez máis delirantes desde *A Chinoise* (1967). A *Nouvelle Vague* convértese así nunha práctica do pasado, quedando tan só *Les Films du Losange* como o seu único bastión inexpugnable. Baixo o seu amparo, Rohmer seguirá ofrecendo novas propostas ao uso, ao mesmo tempo que tamén patrocina algúns títulos tardíos do seu colega Rivette ou o máis novo **Jean Eustache**. Corrobórase así que nada dura eternamente, ata cando falamos dunha das correntes estéticas máis importantes do mundo.

3.

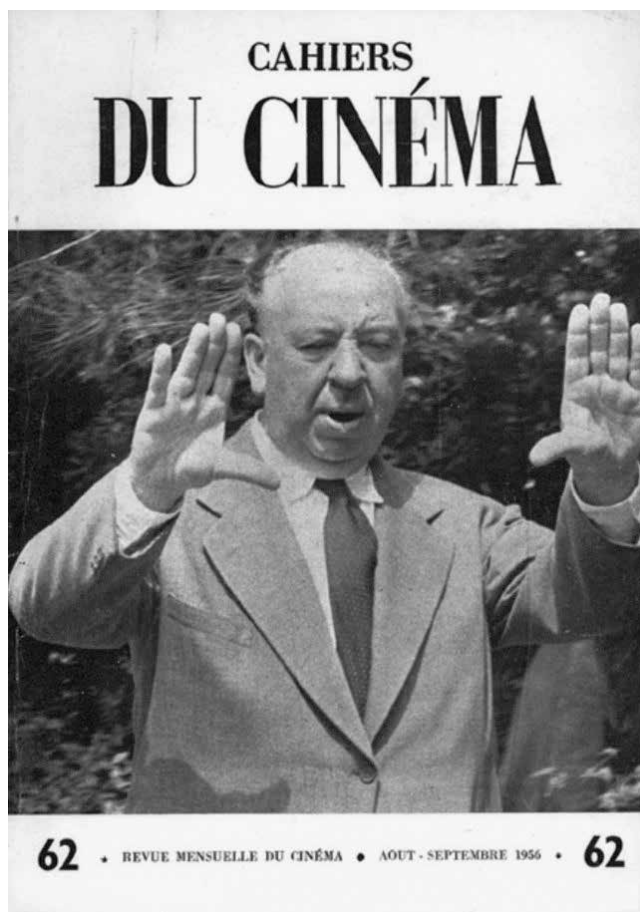
ALGÚNS PORMENORES SOBRE O GRUPO “CAHIERS”

A estas alturas xa non deberían quedar dúbidas sobre a capacidade de afrontar proxectos colectivos por parte deste grupo de directores. Así pois, os popularmente coñecidos como “Mozos turcos”⁹, a raíz da ferocidade das críticas redactadas en *Cahiers* e outros medios, marcaron un interesante labor case comunal en moitos sentidos. As propias entrañas da revista determinaron a parte máis ideolóxica do grupo, na que claramente o pensamento do crítico **André Bazin** era o referente a seguir. A súa paixón por un cinema de autor, así como a súa defensa do realismo fílmico, ben poderían resumir o seu ideario; dous trazos que claramente se poden observar no cine dos seus grandes discípulos creadores. Desgraciadamente, o destino impediríalle gozar da grande explosión da *Nouvelle Vague* por mor da súa prematura morte en 1958. No entanto, atopamos aí a súa semente en estado puro.

Ao pouco da fundación da revista, o “círculo Bazin” foise construindo progresivamente nos meses sucesivos, contando con nomes que atesouraban certa experiencia noutros medios xa desaparecidos como *La Revue du cinéma*, ou *La Gazette du cinéma*. O primeiro en chegar neste proceso gradual é **Eric Rohmer** (xuño de 1951 -nº 3-), quen por aquel entón asinaba como *Maurice Schérier*, o seu auténtico nome. Non tardarían en incorporarse por esta orde **Jean-Luc Godard**, inicialmente co pseudónimo de *Hans Lucas* (xaneiro de 1952 -nº 8-); **Jacques Rivette** (febreiro de 1953 -nº 20-); **François Truffaut** (marzo de 1953 -nº 21-); e, finalmente, **Claude Chabrol** (novembro de 1953 -nº 28-). É así como os nosos cinco grandes autores irán fortalecéndose no mundo do cinema, proceso que parece alcanzar a súa maior cima nunha data tan temperá como 1954. Diversos escritos xurdidos ese ano demostran a existencia dunha gran madurez teórica, tal é o caso do mencionado artigo de Truffaut sobre o “cinéma de qualité”, así como a aparición dun primeiro monográfico en torno á figura de **Alfred Hitchcock**¹⁰ unha confirmación en toda regra sobre a chamada “politique des auteurs”. Este mesmo contexto tamén reflectiría un paulatino afastamento entre Bazin e o grupo, en certo xeito liderado por Truffaut, o que demostraba que os pupilos se atopaban en posición de elevar o seu voo por si mesmos. Faltarían tan só dous anos para xurdiren os primeiros grandes proxectos do grupo, incluído *Le coup du berger* (1956), así como tamén a peza definitiva e máis ambiciosa da “etapa *amateur*”, a mediametraxe *La sonata à Kreutzer* (1956), asinada por **Eric Rohmer**.

9. O alcume “Mozos turcos” foi un sobrenome ideado polo mesmísimo André Bazin, buscando así unha analogía cos revolucionarios turcos de principios do século XX. En moitos sentidos, esta virulencia estilística presente nos escritos da nova xeración foi un dos motivos que motivaron a paulatina separación entre os futuros directores e o seu “pai espiritual”.

10. O nome de Alfred Hitchcock sitúase entre os máis defendidos nas páxinas da revista *Cahiers du Cinéma*, considerado como un dos artistas máis representativos do cinema americano. No número 39 (outubro de 1954), publicanse os seguintes artigos en torno á súa figura: “Hitchcock contre Hitchcock”, de André Bazin; “Hitchcock devant le mal”, de Claude Chabrol; e “Un trousseau de fausses clés”, de François Truffaut. Estes ensaios eran froito da liña editorial coñecida como “politique des auteurs” (*política dos autores*), ao que lle seguirían novas publicacións sobre o director, incluíndo a totalidade do número 62 (agosto/setembro de 1956), así como un libro monográfico ao ano seguinte: CHABROL, C. - ROHMER, E.: *Hitchcock*. Editions Universitaires. Paris, 1957.



11. Este traballo de Godard adoita mencionarse baixo o título *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick*. Pola nosa banda, preferimos utilizar a referencia "Charlotte et Véronique" para identificar o conxunto da triloxía; de maneira que para nos referirmos a este traballo inicial usaremos tan só o resto do título "Tous les garçons s'appellent Patrick".

A noción de grupo encóntrase definida desde os primeiros momentos, co que as curtametraxes que estaban a piques de chegar eran a ferramenta perfecta para dar renda solta a todo o seu imaxinario. Deixando de lado *Les mistons* (1957) de **François Truffaut**, máis independente posiblemente pola súa liberdade total na produción, o seguinte gran paso que marca a unidade como grupo vén da man de Rohmer e Godard. Ambos deseñan durante a primavera de 1957 un proxecto consistente nunha colección de curtametraxes que xirase en torno a uns mesmos personaxes, o que supoñía unha idea bastante moderna para a época. É así como xorde a "triloxía *Charlotte e Véronique*", que centra o seu foco nestas dúas estudantes parisiñas. O primeiro episodio foi realizado ese mesmo ano baixo o título *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959)¹¹. Este contou con **Jean-Luc Godard** na dirección, mentres que **Eric Rohmer** exercería o papel de guionista. Aínda que a súa exhibición se atrasou dous anos, esta cinta mostraba boa parte da esencia da *Nouvelle Vague*, determinada pola súa orixinalidade e viveza. Neste sentido, este traballo ben podería considerarse como a obra central entre todas as curtametraxes rodadas na etapa que sinalamos como de

madurez. Nela, non faltan trazos esenciais da corrente como unha montaxe arriscada, abundantes localizacións en exteriores, así como unha produción de baixo orzamento, co que as súas bases estilísticas se estimaban plenamente fixadas con anterioridade ao noso ano chave.

Ao ano seguinte, foron rodados os outros dous títulos da triloxía, cada un deles filmado polos seus dous iniciadores de forma totalmente individual. A Rohmer débese *Véronique et son cancre* (1958), producida por Claude Chabrol, co que a forza do grupo deseña unha nova colaboración. Este episodio sería o primeiro en ver a luz, xa que serviu de acompañante ao debut na dirección do propio Chabrol, a súa longametraxe *Le beau Serge* (1958). Pola súa banda, Godard afrontou *Charlotte et son Jules* (1960), dando aquí a réplica á outra moza. Aínda que a proposta de Rohmer ten certo aire clásico, o estilo ousado de Godard non deixa de ser inconfundible. Neste caso, asistimos a unha única escena de interior, na que pode apreciarse o particular uso da iluminación indirecta e rebotada da que tanto partido tiraron estes cineastas. A isto, debemos engadir un traballo de sonorización posterior que achega un aire curioso ao traballo, xa que o longo monólogo do protagonista apenas é visible en sincronía cos beizos do actor, aquí encarnado por un novo *Jean-Paul Belmondo*. Un texto que curiosamente tampouco se escoita coa voz de Belmondo, senón do mesmo Godard, facéndoo de seu totalmente. É preciso sinalar que Rohmer buscou ampliar a serie cun novo traballo que recuperaba material dunha filmación súa de principios dos cincuenta. Trátase de *Charlotte et son steak* (1960), un traballo pouco pulido que rompe a liña desenvolvida pola triloxía oficial. Ademais, os títulos marcados anteriormente reforzábanse pola coherencia proporcionada polas súas actrices, concretamente *Anne Colette* no rol de Charlotte, e *Nicole Berger* no de Véronique, algo que non sucede nesta nova proposta. Aínda que esta peza non se inclúe nas nosas proxeccións, non deixa de ter o interese de apreciar a un imberbe Godard no papel protagonista, ademais da voz de *Anna Karina*, quen participa na sincronización dos diálogos efectuada no ano da súa edición.

Paralelamente á asociación Rohmer-Godard na mencionada triloxía, xorde outro proxecto cooperativo entre outros dos “cahieristas”, neste caso da man de Truffaut e Godard, o que certifica o carácter inqueda e omnipresente deste último. Referímonos a *Une histoire d'eau* (1961), quizais un título cuxo resultado final é máis froito do azar e as circunstancias que dunha formulación perfectamente definida dende o seu inicio. O punto de partida deste traballo remóntase aproximadamente aos meses de febreiro ou marzo de 1958, momento no que Truffaut recolle imaxes do asolagamento de certos suburbios de París. A encarga viña de mans do produtor Braunberger, con quen asina un contrato para unha serie centrada na cidade de París. Tras filmar durante dous días e sen guiión, Truffaut busca entrecruzar ficción e documental neste traballo no que tamén procuraba introducir certas influencias do *slapstick* e *Mac Sennett*. Un

material ao que finalmente se ve incapaz de dar unha forma coherente na sala de montaxe. Ante esta situación, que causou un atraso de tres anos para a súa exhibición, Godard entra en escena facéndose cargo do proxecto coa intención de pulir as gravacións existentes. Xorde así a proposta final co inconfundible selo Godard, tanto a nivel de montaxe como de sonorización, na que a música e a “voz en off” dominarán practicamente desde o principio ata o final. Pese a todo, a autoría foi entendida desde sempre como conxunta, polo que a súa consideración colectiva volve ter a súa plena xustificación.

Godard e Truffaut
no set de rodaxe de
À bout de souffle



O traballo colaborativo foi, como puido verse, un aspecto identitario nas curtametraxes deste grupo de directores, o que xustifica en gran medida a idea de agrupamento estético, sempre máis alá das súas particularidades individuais. Pero ata chegaría a estenderse para as súas primeiras longametraxes ata eses anos centrais dos sesenta, momento crucial no que cada un deles asumiría un total individualismo na súa carreira. Ademais dalgúns títulos de sona nesta liña, como *À bout de souffle* ou *Paris nous appartient*, as mellores alusións posiblemente correspondan aos filmes de episodios que levaron a cabo por aquel entón, unha plataforma perfecta para conxugar o esforzo colectivo, tan habitual e proveitoso nestes creadores. É así como xorden novas historias curtas unificadas baixo unha temática común que xustifica o paquete completo, independentemente do estilo e o enfoque escollido por cada director. Posto que existen varios casos de relevancia, dedicáremoslle un apartado de seu, para así centrármonos naqueles segmentos máis interesantes.

4.

OS “CAHIERISTAS” NA SOMBRA

Posto que a familia “Cahiers” era moi ampla, non podemos esquecer os traballos doutros redactores da revista, sempre eclipsados polos “cinco grandes”. Estes participantes máis periféricos ben poderían merecer a denominación de “figurantes Cahiers”, que, malia pasaren historicamente máis desapercibidos, tamén contan con certos logros dignos de mención. Entre todos eles, o editor da revista durante doce anos e cofundador da mesma **Jacques Doniol-Valcroze** é o exemplo máis claro de insigne figura esquecida, sempre en comparación estrita cos nomes consagrados. En realidade, o estudo da súa carreira ata principios dos anos setenta non se aparta tanto da dos outros “cahieristas”, colleitando notables éxitos coas súas longametraxes en diversos festivais de renome.



Fotograma de
Les surmenés (1958)
de Jacques Doniol-Valcroze
[cortesía de *Les Films du Jeudi*]

Se prestamos atención á curtametraxe, realiza durante o seu período de maior fertilidade media ducia de traballos desta índole, mostrando certa preferencia polo documental. A única excepción corresponde á cinta *Les surmenés* (1958), outra pequena xoia oculta que tamén contou co apoio financeiro de Braunberger, na liña de varias das curtas xa referidas. Todos os ingredientes propios da *Nouvelle Vague* desenvólvense aquí á perfección, desde o característico toque realista do grupo, ata aqueles recursos máis particulares como a “voz en off”, unha montaxe vertixinosa, ou unha abundante ambientación en exteriores.

Mais se cabía algunha dúbida, o traballo en grupo volve cobrar forza unha vez máis. Así pois, o guión asínao o propio director xunto con outros compañeiros da revista, entre os que se atopan **Michel Fermaud** e novamente **François Truffaut** cada vez máis presente en labores profesionais. E por se isto non fose suficiente, contamos cunha breve presenza en pantalla de **Claude Chabrol**, podendo confirmar que se trata do gran mestre do *cameo* entre todos os membros do grupo. Un exemplo que non debería pasar desapercibido entre as grandes obras dos “cahieristas” principais, ao mesmo tempo que podería servir perfectamente para reivindicar o labor do seu autor.

Outro nome representativo, bastante próximo en ideoloxía a Doniol-Valcroze, foi o de **Pierre Kast**. Este crítico-director desenvolveu unha carreira cinematográfica bastante ampla, cuxas curtametraxes tamén se orientan máis cara ao documental. Este enfoque fai que os parámetros da *Nouvelle Vague*, no sentido que aquí comentamos e traballamos, se vexan máis diluídos e difusos, ademais de ser unha personalidade máis veterana que os seus compañeiros, o que fai que o seu estilo se solape aínda coas tendencias filmicas anteriores á explosión da nova onda francesa. Pese a non contar con ningún traballo interesante para os nosos intereses, o seu papel editorial na revista foi fundamental, ademais de ser un firme defensor dos principios estéticos da corrente que nos incumbe, máis evidentes nas súas primeiras longametraxes dos anos sesenta. Se a isto lle sumamos unha forte vinculación con Doniol-Valcroze, a súa mención antollábase aquí como obrigatoria.

Ademais de Doniol-Valcroze e Kast, os nomes que nos quedan por referir xa pertencen a aqueles cronistas da revista máis ignorados e ocultos. Aínda que non menos importantes, podemos falar ata dun grupo paralelo con respecto aos cinco principais, neste caso conformado por **Robert Lachenay** como máis veterano, seguido de **Charles Bitsch**, **Claude de Givray**, **Jean Douchet** e **Luc Moullet**. Coma se dun eterno retorno se tratase, a maior parte destas personalidades tamén tiveron a súa presenza na multireferenciada *Le coup du berger* (1956). O máis determinante na cinta posiblemente sexa Bitsch, quen non só participa na elaboración do guión, xunto con Rivette, Chabrol e

Distintos planos da festa en
Le coup du berger (1956)
de Jacques Rivette
[cortesía de Les Films du Jeudi]



Truffaut, senón que tamén asume o papel de director de fotografía. Os outros dous figurantes na curta deste grupo son Robert Lachenay, que foi asistente de cámara de Bitsch; e de Givray, ambos presentes na recoñecida escena coral do filme¹². Non podemos esquecer que no seu elenco de participantes tamén se atopaba un ben novo **Jean-Marie Straub**, todo un cineasta de culto cuxa amizade con Truffaut lle permitiu acceder á elite cinéfila daqueles tempos. Se quedaba algunha dúbida, estamos ante o traballo “Cahiers” por excelencia, tanto en estilo, como no número de participantes da revista, o que lle dá máis valor como peza inaugural do noso programa.



12. A escena da festa de *Le coup du berger* marcaba unha inequívoca dobre intencionalidade, moi na liña xeral do filme cos seus xogos de ambigüidades e falsas aparencias. Así pois, a presenza dos “cahieristas” na película determinábase pola propia necesidade dun público co que xustificar a vitoria final na trama. Mais tamén como presentación oficial dun grupo de cineastas que se mostran en pantalla como símbolo da súa futura posición como revolucionarios do medio. Rodada no apartamento parisino de Chabrol, a escena mostrábanos claramente a cinco “cahieristas”: François Truffaut (cun cigarro), Claude de Givray (sentado xunto ao piano), Jean-Luc Godard (con lentes escuras), Robert Lachenay (no recibidor), e Claude Chabrol (servindo champaña); sen esquecer a presenza de Doniol-Valcroze no papel do marido, ou o propio Rivette como narrador.

François Truffaut
e Robert Lachenay,
amigos inseparables

Se repasamos fugazmente os nosos “cinco secundarios”, o caso de **Robert Lachenay** é o que mellor encarna o rol de cineasta frustrado. Durante moito tempo, situouse como a man dereita de Truffaut, xa que eran amigos íntimos da infancia, podendo afirmarse que algúns trazos de *Antoine Doinel*, personaxe protagonista de *Les 400 Coups* e as súas secuelas, se inspiraban tamén na súa

persoa. Foi xefe de produción en *Les mistons* (1957), e logo foi o propio Truffaut quen o apoiou para debutar na curtametraxe con *Le scarabée d'or* (1961). Porén, trátase dunha adaptación sobre o libro homónimo de *Edgar Allan Poe*, o que rompe co espírito xeral da *Nouvelle Vague* de filmar guiños orixinais nos que dar renda solta ao realismo característico da sociedade da época. Por outro lado, o fracaso comercial da segunda longametraxe de Truffaut, *Tirez sur le pianiste*, obrigou a este último a non seguir apoiando financeiramente a Lachenay, o que xerou grandes bochas na súa amizade. Desde entón, rodaría tan só outras dúas curtametraxes máis sen moita fortuna, co que se vía truncado calquera soño de cineasta de éxito.

Seguindo coa nosa lista, chegamos a **Charles Bitsch**, un secundario de luxo cuxo labor máis alá da revista inclúen a dirección, o guión, a fotografía, entre outras funcións. Non en van, tratábase dun dos poucos representantes que tiña algún tipo de formación profesional, no seu caso graduado na *École Nationale de Photographie et de Cinématographie* (actual *École nationale supérieure Louis-Lumière*). Malia non ter curtametraxes *Nouvelle Vague* propiamente ditas, a súa presenza é importante nalgunha das xa comentadas, mais sempre á sombra do grupo principal. Ademais de *Le coup du berger*, o seu labor como camarógrafo volveu repetirse en *Véronique et son cancer* (1958) de Rohmer, un paso importante no seu camiño cara ao profesionalismo, que nos últimos anos o levarían á televisión. Cunha traxectoria moi similar, **Claude de Givray** tampouco nos legou ningunha curtametraxe que poder valorar na nosa disertación. Neste aspecto, a súa presenza limitábase a asistente de dirección en *Les mistons* (1957), aparición xustificable dada a estreita relación con Truffaut, a quen valoraba moi especialmente.

Chegamos así aos dous últimos nomes deste segundo grupo, máis exitosos indubidablemente na industria, aínda que practicamente igual de descoñecidos. Curiosamente, o primeiro deles, **Jean Douchet**, enfocaría a maior parte da súa carreira cara á actuación, aínda que o seu talento tamén abarcou moitas máis facetas, incluída a de analista cinematográfico en cursos de cinema. Dados os nosos intereses, incúmbenos máis a súa faceta como realizador: rastrexamos os primeiros pasos en *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), de Godard, aquí aínda como asistente de dirección. Xa nos anos tardíos do movemento, fixo o seu debut cunha curtametraxe titulada *Le mannequin de Belleville* (1962), un título que ben podería formar parte do programa aquí proposto. A forte cantidade de escenarios naturais destaca como trazo inconfundible, ademais duns personaxes determinados pola súa mocidade e as súas procuras vitais. Con posterioridade a este traballo, participou nun filme colectivo e volveu repetir na curtametraxe, mais sería novamente a televisión un marco ao que acudir profesionalmente. Os seus escritos, máis alá das páxinas de *Cahiers*, compóñense de importantes publicacións nas que atopamos a moi interesante monografía *Nouvelle Vague* (2004), toda unha viaxe á cerna do movemento contada por un espectador de excepción.

E de Douchet pasamos a **Luc Moullet**, un cronista habitual da revista que desenvolveu a súa xenialidade ensaística entre 1956 e 1969. A este labor sumariáase a súa carreira como cineasta, desenvolvida con certo interese por parte de crítica e público ata finais dos anos 70. O salto á dirección daríao coa súa curta *Un steak trop cuit* (1960), unha comedia cuxo título deixa claro o sentido disparatado que se desenvolverá ao longo da súa metraxe. Ambientada nun pequeno apartamento de decoración sobria, hai certos elementos que ben poderían recordar a Godard. A historia destaca polo desenvolvemento dunha particular “guerra de sexos” entre dous irmáns. É clara tamén a crítica mordaz dirixida á mocidade parisiense con doses de gran comicidade, algo que ata conta co seu complemento perfecto na esgazadura dun número de *Cahiers*, ou a propia aparición do director como veciño un tanto particular. Sen dúbida, unha curta *Nouvelle Vague* en estado puro que non tería a súa continuidade nos dous traballos que lle seguiron antes de dar o salto á longametraxe con este mesmo nivel de consistencia. Nos anos 80, o retroceso da súa popularidade lévao a retomar a súa actividade como curtametraxista, o que o converte nun autor ao que deberemos prestar atención no futuro.

Estes cineastas que acabamos de acometer son a proba palpable de que as oportunidades existen para todos, pero a sorte non sempre xoga a favor na totalidade dos casos. Con excepción de Doniol-Valcroze, as outras dúas curtametraxes que resaltamos, *Un steak trop cuit* (1960) e *Le mannequin de Belleville* (1962), vense xa máis prexudicadas polo feito de xurdir en datas máis avanzadas, co que non é de estrañar que os seus autores non tivesen o mesmo peso que os “cinco grandes”. Así que instamos ao espectador que se achegue a elas en canto teña unha oportunidade, para así complementar algo máis a súa visión en torno á *Nouvelle Vague*.

5.

A OUTRA “NOUVELLE VAGUE” BAIXO A INFLUENCIA

Desde o mesmo punto de partida da nosa crónica, o noso obxectivo discursivo non deixou de ser en ningún momento a curtametraxe. Por iso, este apartado sobre os principais influenciados polo espírito renovador dos “cahieristas” tamén terá como foco aqueles traballos desta índole a modo de complemento perfecto. Este marco de investigación é posiblemente máis amplo e complexo ao afectar a cineastas que pouco ou nada terían que ver coa revista, alicerce indiscutible, como xa sabemos, para o desenvolvemento do movemento e os seus principios. Ademais, esta procura implica tamén un ton máis agudo e rigoroso por parte do analista cinematográfico, polo que a selección escollida sempre pode suxeitarse a discusión. En calquera caso, aquí farémonos eco de varias curtametraxes cuxo sentido estético nos parece bastante inconfundible para os nosos intereses, co que ampliamos minimamente o espectro do “cahierismo” cara aos seus influenciados.

Por lóxica, para que poida existir algunha influencia, debe haber antes unha pequena consolidación do feito en si mesmo, que -no noso caso- todo apunta a situalo na mítica data de 1959. Curiosamente, arrincaremos cun autor que mostrou o seu talento en traballos anteriores a devandito ano, polo tanto alleo a calquera influencia directa con respecto aos anteriores. Referímonos a **Jacques Rozier**, un home que desenvolveu un cine cuxo paralelismo pode considerarse extraordinariamente parello a aqueles en canto a actitude. Tanto é así que suscitaría o interese dalgún dos membros do grupo, o que levaría a establecer amizades proveitosas, como a de Godard. Este autor inclúese entre os cineastas con estudos oficiais, no seu caso cursados no *Institut des hautes études cinématographiques* ou IDHEC (actualmente coñecido como *La Fémis*). Tras graduarse en 1954, emprende rapidamente a realización do seu primeiro traballo profesional, a curtametraxe *Rentrée des classes* (1956). Nela dá renda solta ao seu particular ollar, cuxos ingredientes principais coinciden claramente cos futuros principios da *Nouvelle Vague*. No entanto, este filme aínda mostra tamén certos aspectos máis clásicos, entre os que topamos unha conexión clara con *Jean Vigo*, mais tamén cunha clara vontade impresionista que se percibe nos fermosos retratos da natureza que se desenvolven en boa parte do filme. Pero aí está tamén o traballo en exteriores, o uso de luz natural, o achegamento á mocidade, así como a idea de liberdade e transgresión das normas establecidas, aspectos todos eles que se postularían sen ningunha dúbida dentro do decálogo básico da *Nouvelle Vague*. Asistimos pois a un debut

maxistral que ben merecería unha posición de honor nas orixes desta corrente, unha categorización que non sempre é contemplada nas súas análises máis detalladas.



Planos da natureza en
Rentrée des classes (1956)
de Jacques Rozier
[cortesía de Institut Français]

Tras a súa peza inaugural, Rozier foi un paso máis alá co seu seguinte traballo titulado *Blue Jeans* (1958). Ademais de manter todos os trazos anteriores, desenvolve un sentido narrativo moito máis complexo e moderno, o que lle valería infinitos eloxios por parte de Godard¹³. Con esta nova proposta confirmábase a vontade renovadora do director, ao que tanto Godard como Truffaut alentarian para que dese o paso á longametraxe. Así acabaría sucedendo con *Adieu Philippine* (1962), unha película que abordaba de forma valente o tema da Guerra de Alxeria e que foi elixida como portada para un número de *Cahiers du Cinéma* dedicado curiosamente á *Nouvelle Vague*. Xa nada pode contradicir que estamos ante un curmán directo da corrente, quen aínda levaría a cabo dúas curiosas curtametraxes por estas datas de afiliación directa cos “cahieristas”. Trátase de *Le Parti des choses* (1964) e *Paparazzi* (1964), dous documentais que se mergullaban de cheo no universo da rodaxe de *Le Mépris* (1963) de Godard. En ambos os exemplos, a presenza de *Brigitte Bardot* convértese case sempre no gran foco de atención, pero tamén xorde unha mirada nostálgica sobre todo aquilo que supón un proceso de rodaxe. Dada a importancia do filme a seguir, é obvio que a forza destes dous traballos cobra un potencial moito maior, sobre todo pola súa estimable calidade artística que fai de Rozier un cineasta único.

En estrita orde cronolóxica, os seguintes nomes aos que nos referiremos xa se moven nas marxes do primeiro lustro dos anos sesenta. Facendo unha pequena excepción a nosa confrontación *Nouvelle Vague-Rive Gauche*, imos comentar un par de títulos correspondentes ao matrimonio **Agnès Varda** e **Jacques Demy**. Dita licenza para nada é un capricho logo dos nosos argumentos para situar convenientemente os límites entre as dúas tendencias. É máis, é posible que aínda poidan servir para afianzar máis as nosas conclusións anteriores, xa que o tándem Varda-Demy non deixou de ter os seus puntos de contacto co “cahierismo”, o que daría como resultado algunha peza nesta liña. No caso

13. O Godard crítico non dubidou en valorar positivamente este título de Rozier, que consideraba inxustamente maltratado na edición de 1958 do *Festival de Tours*. Facíao no número 700 (10 de decembro de 1958) do semanario *Arts* baixo este epígrafe: “Ignorés du jury: Demy, Resnais, Rozier et Varda dominant le festival de Tours 1958”. Foi con estas palabras como defendía o filme: *Mais cando pensamos que Blue Jeans foi retirada da competición por un delito de vulgaridade, pola contra, é a película máis xenial, puerilmente pura, nova e agradable destes días insulsos e horriblemente serios*. En canto aos outros tres directores aludidos no título do artigo, presentaron ao festival dese ano as seguintes películas: *Le Bel indifférent* (1957), de Jacques Demy, cun estilo bastante independente; *Le Chant du Styrene* (1958) de Alain Resnais; e *Du Côté de la côte* (1958) de Agnès Varda, as dúas últimas baixo os postulados da “Rive gauche”.

14. A mesmísima Agnès Varda é a mellor indicada para certificar a nosa postura nunha entrevista aberta co público no *Festival de Locarno* de 2014. Presente con motivo dunha homenaxe á súa figura, retrospectiva incluída, o crítico Jean-Michel Frodon foi o encargado de moderar dita conversación. A el foi a quen lle respondeu a pregunta correspondente á súa posición na *Nouvelle Vague* o seguinte: *Eu sempre estiven confundida pola Nouvelle Vague. O termo en si foi creado moi tarde e incluíu a moitos cineastas. Por unha banda estaba o grupo de críticos que despois se converterían en directores, provenientes de Les Cahiers du Cinéma, e logo estaban os espíritos libres: Alain Resnais, Jacques Demy, Chris Marker, eu mesma. Agrupáronnos baixo o mesmo nome, pero non eramos un grupo. Eu sentíame bastante lonxe da tripulación Les Cahiers.*

15. O crítico de *Cahiers* Luc Moullet lembraba nun artigo para a revista *Film Comment* (setembro de 2000) os seus primeiros encontros con Eustache polas proximidades da revista. Baixo o título “Mellor arder que desvanecerse”, arrincaba os seus comentarios coas seguintes palabras: *Debín coñecer a Jean Eustache en 1962, na redacción de Cahiers du cinéma. Deume a impresión de que era o único alí que non tiña absolutamente nada que ver coas películas. Chegaba cada tarde xusto antes das seis para recoller a súa muller, Jeanette, a secretaria da revista, e íase poucos minutos despois, mantendo sempre un aire de suma discreción.*

concreto de Varda¹⁴, a súa curtametraxe *Les Fiancés du pont Mac Donald* (1961) marca a excepción que confirma a regra. Esta miniatura en clave de parodia dános a oportunidade de gozar da presenza de *Jean-Luc Godard* e *Anna Karina* como parella protagonista, co que sobran xa as palabras no tocante ao contexto. Se a isto lle sumamos un tratamento característico na liña do cinema mudo, a cinefilia preceptiva de *Cahiers* tamén se fai notar. A peza, pois, ten xustificada inclusión no noso programa.

Pola súa banda, Demy, quen xa realizara varias curtametraxes na vertente máis intelectualista de Resnais, tamén mostrou as súas conexións cos “cinco grandes”. No seu caso, o exemplo máis obvio corresponde á súa presenza na película de episodios *Les Sept péchés capitaux* (1962), na que se atopaban tamén Godard e Chabrol, entre outros. Todos os episodios gozaban dun estilo moi *Nouvelle Vague*, e o realizado por Demy non era unha excepción. A el tocoulle desenvolver *La luxure* (*A luxuria*), dando como resultado unha das pezas máis vitais e lixeiras do seu autor, algo que vale a pena ver en pantalla grande. Con estes dous nomes e os respectivos traballos aludidos, vemos como a influencia pode chegar a mostrarse entre as persoas máis insospetadas de xurdir na contorna propicia, xa que os exemplos referidos cumpren á perfección os modelos da máis pura *Nouvelle Vague*.

Daqueles autores pertencentes á beira contraria, pasamos agora a aqueles outros formados ata certo punto desde dentro, co que a influencia é máis directa. Sería o caso de **Serge Korber**, un clásico da comedia francesa dos anos 60 e 70, ben coñecido grazas a algúns título co mítico *Louis de Funés*. Pero máis alá deste labor coñecido, estamos ante uns dos curtametraxistas máis prolíficos do momento, cun total de once realizacións entre 1962 e 1966. Nestes traballos xa desenvolve a súa vis cómica, con influencias fundamentais dos “cahieristas” á hora de engadir frescura. Basta con mencionar a súa participación como actor en *Tire-au-flanc 62* (1960), o proxecto común entre *Claude de Givroy* e *François Truffaut*; e máis tarde en *Cléo de 5 à 7* (1962) de *Agnès Varda*, co que é indiscutible a súa vinculación directa cos mestres da nova xeración. Entre os seus traballos máis puramente *Nouvelle Vague* podemos resaltar o seu debut *Un jour à Paris* (1962) e o máis exitoso *Ève sans trêve* (1963), ambos baixo o apoio de *Pierre Braunberger*. Neste último, a mocidade e os suburbios parisiños vólvense fundamentar como a esencia principal do traballo, o que sumado a un característico gusto polo cómico para nada estraña que triunfase nos principais festivais do momento (*San Sebastián, Oberhausen, Tours...*). Máis curioso, se cabe, é o caso de **Jean Eustache**, máis coñecido por moitos como o “marido da secretaria”. Dito sobrenome sinalaba á mesmísima secretaria da redacción de *Cahiers du Cinéma*, polo que a súa presenza diaria polas oficinas era habitual, aínda que en ningún momento como redactor ou como cineasta de prestixio. Supuxo unha gran sorpresa para moitos, tal como testemuña Moullet¹⁵, o seu debut na dirección, abordado na mediametraxe *Les mauvaises fréquentations*

(1963). En aproximadamente uns 40 minutos de duración, consegue levar os modelos da *Nouvelle Vague* un paso máis alá a través do aburrimiento e a amoralidade perpetrada por dous mozos en busca de rapazas nunha tarde de domingo. Eustache estaba levando o realismo “cahierista” a cotas case incómodas, mais tamén se revelaba un talento impredecible por calquera dos grandes da revista. Nunca chegou a afrontar a curtametraxe directamente, aínda que varias das súas mediometraxes cumpriron un cometido similar antes de encarar a súa obra mestra *La Maman et la Putain* (1973), aínda dentro dos límites estilísticos da *Nouvelle Vague*, malia a data tan tardía.

Como vemos, o noso apartado de influenciados vai cubrindo etapas, co que o seguinte paso nos levaría a un grupo de cineastas situados nun talante “pos-Nouvelle Vague”. Este pronunciamento sempre presta atención ao traballo na longametraxe, por iso é polo que aqueles directores que deron o salto ao mesmo máis alá de 1965 estaría en dito grupo xeracional. Tocarlle aquí a quenda a dous nomes destacados que, por idade, ben poderían formar parte da *Nouvelle Vague*, mais son finalmente as súas longametraxes tan serodias as que imposibilitan tal categorización. Algo que non acontece con algunhas das súas curtametraxes, nas que o espírito do momento fai que a sombra do “cahierismo” sexa case inevitable. Curtametraxista experimentado, **Maurice Pialat** asumiría á perfección todos os argumentos que acabamos de dirimir. Estamos ante un home máis veterano que a maior parte dos “cinco grandes”, exceptuando só a Rohmer, polo que a súa chegada á longametraxe é froito da mala sorte. Acubillárase na curtametraxe ao longo de quince anos (1951-66), durante os que mostraría diversos cambios de estilo. Os seus primeiros exemplos de



Fotograma de
Janine (1962)
de Maurice Pialat
[cortesía de Les Films du Jeudi]

16. A traxectoria de Claude Berri asociouse inicialmente ao campo da actuación, no que non chegou a albiscar un futuro moi claro. A propósito diso, na súa autobiografía (Léo Scheer Editions, 2003), conta como pasa de ser un actor en paro a un director en cernes coa súa primeira curtametraxe: *Eu teño vinte e nove anos. Non podo aturar máis. Máis nada que pequenas pezas. Como adoitaba dicir o meu pai: é mellor ser varredor que actor desempregado... Así é como a miña mente se decide. Teño que converterme en director de cinema...*

Mais quen producirá a primeira película dun actor novo? Non había Canal+ nese momento, nin coproducións de televisión. E entón, poucos actores se converteron en directores. Nos anos sesenta, son os críticos os que chegaron a directores. Pensei, "empecemos cunha curta". Pero ás veces é ata máis difícil atopar unha boa idea para unha curtametraxe que para unha película. A sorte esperábame ao virar a esquina. Estou camiñando e pensando. Compro un exemplar de "France soir" no estanco da rúa Washington. Repaso as noticias breves, buscando unha idea. Na páxina tres, atopeime cun pequeno recadro con este titular: "Para axudar ao seu galo a sobrevivir, Alain, de seis anos, pídlle que poña un ovo por día".

carácter *amateur* mostran aínda a influencia do "cinéma de qualité", para logo interesarse polos parámetros estéticos da *Rive Gauche*, visible en *L'ombre familière* (1958) e no seu primeiro traballo profesional *L'amour existe* (1960), este último baixo o amparo de Braunberger. Xa nos sesenta, os modelos do *cinéma-vérité* fanse evidentes na súa etapa turca, pero tería tempo entremedias para dar saída a un exemplo illado de corte claramente "cahierista". Falamos de *Janine* (1962), outro traballo no que as rúas volven ser testemuña do vagar de dous homes mentres reflexionan sobre as mulleres. Ambientada abertamente no *barrio de Saint-Denis* de París, destaca o seu modo de afondar nos ambientes nocturnos e na prostitución, aquí baixo un enfoque de muller liberada. O guión e un dos papeis principais corrían a cargo de **Claude Berri**, quen ademais é o noso segundo cineasta en cuestión¹⁶. Máis novo que Pialat, a súa posición na industria sería bastante máis meteórica, ao necesitar tan só tres traballos para chegar á que sería a súa primeira longametraxe. En realidade, só o primeiro deles é unha curtametraxe propiamente dita, xa que os outros dous exemplos corresponden a algún episodio de filme colectivo, nos que repite en ambos os casos co mencionado *Charles Bitsch* e un xove *Bertrand Tavernier*. Como é de supoñer, o noso interese recae na súa curta de apertura, *Le poulet* (1963), unha proposta que poderemos ver na nosa selección, avalado cun gran percorrido internacional que inclúe o *Festival de Venecia* e o *Óscar á mellor curtametraxe* correspondente ao ano 1965. Como retrato da infancia nun contexto provinciano, existen elementos que poden lembrar certas formulacións máis clásicas, pero a sombra da *Nouvelle Vague* é máis que inconfundible, sobre todo no tocante ao traballo de exteriores, escenas con son pos-sincronizado e unha musicalización jazzística inconfundible. Se a isto lle sumamos un suxestivo ton cómico, podemos confirmar que a comedia é a gran protagonista no cine de curta duración da nosa corrente.

E se empezabamos o noso apartado de influenciados cun cineasta singular, faremos o propio para pechalo. Un caso totalmente irrepitíbel, xa que nos referimos a un autor cuxo primeiro traballo foi realizado con tan só 16 anos, o que o converte indubidablemente no benxamín deste estudo. Referímonos a **Philippe Garrel**, figura decisiva do cinema francés dos últimos cincuenta anos. O seu carácter totalmente independente xa se revela no seu primeiro traballo titulado *Les enfants désaccordés* (1964), cuxos protagonistas son uns adolescentes ao igual que o director por aquel entón. Unha radiografía sobre a sociedade e as relacións coa familia vista dende unha óptica totalmente nova, a mirada de quen se sente marxinado e fóra de lugar. Pero tampouco podemos esquecer a súa valentía no tratamento existencialista da historia, así como no formal a través do uso de fotografías estáticas, e tamén secuencias de "falso documental". Sen dúbida, todo un fito no que o xenuíno estilo da *Nouvelle Vague* parece mostrarse como o toque decisivo para esta historia, todo iso baixo un enfoque que ben podería recordar ao mestre Truffaut pasado polo carácter transgresor de Godard. Ao ano seguinte volvería dar novas mostras de talento



Fotograma de
Les Enfants désaccordés (1964)
de Philippe Garrel
[cortesía de Re:Voir]

en *Droit de visite* (1965), a súa nova curta previa ao seu debut na longametraxe. A mocidade e a incomprensión xeracional seguirían postulándose como un caldo de cultivo de gran potencial, xa que as súas longametraxe tamén seguiron desenvolvendo esta liña. Mais tamén o sería o espírito da *Nouvelle Vague*, presente dun modo ou outro en case toda a súa filmografía, pese a non ser un director oficial do movemento.

Con este último cineasta certifícase definitivamente que este movemento cinematográfico vai máis alá dos seus ideadores, e ás veces ata do seu marco cronolóxico. Algo que nos corrobora o carácter aberto e orgánico da arte, que non sempre obedece a situacións herméticas, mais tampouco necesariamente ilóxicas. Por iso, esperamos que este apartado proxectase luz a novas fronteiras á hora de estudar a *Nouvelle Vague*, sempre suxeita a revisións e ampliacións que servirían para enriquecelo aínda máis.

6.

A MODA DO

“FILME DE EPISODIOS”

17. A “película de episodios” a nivel xeral conta cun estudo bastante amplo en “Dix questions sur le film à sketches entre 1944 et 1968”, escrito por Jean-Pierre Berthomé e presente en FIANI, A. - HAMERY, R. (ed.): *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2). Documentaire, fiction: allers-retours*. Presses Universitaires de Rennes, 2013. Presenta varias conclusións destacables, entre elas a cuestión sobre se o filme-colectivo pertence ao formato curtametraxe ou longametraxe. A resposta ben podería ser positiva en ambos os casos.

En máis dunha ocasión, comentamos fugazmente a existencia de certa proliferación de películas colectivas nas que cada director adoita achegar un episodio pechado. Como práctica cinematográfica, o “filme de episodios” desenvolve a súa grande idade dourada en torno aos anos cincuenta e sesenta, posiblemente con Francia e Italia á cabeza. Se agora isto o levamos ao terreo que nos ocupa, a certa abundancia deste tipo de traballos fai que a escritura dun epígrafe individualizado ben mereza a pena, sobre todo se con iso logramos ofrecer novos datos de interese. En realidade, este tipo de películas non deixa de situarse como empaquetadores de curtametraxes, nas que ademais adoita haber unha conceptualización común que xustifica a súa unión¹⁷. Claramente unha moda consolidada, pero tamén unha práctica suxeita a condicionantes comerciais, xa que sempre é máis fácil a distribución dunha película longa que dunha curtametraxe propiamente dita. Así pois, revisaremos aqueles títulos máis abertamente *Nouvelle Vague*, para logo quedarnos con aqueles episodio-curtametraxes que nos permitan ampliar aínda as fronteiras sobre os exemplos xa apuntados.

O certo é que este punto case se podería considerar como obrigatorio, xa que un dos “cinco grandes” non foi comentado en profundidade ao carecer de curtas nun sentido estrito. Trátase, claro, de **Claude Chabrol**, que puido saltar este paso lóxico por contar coa independencia económica que lle daba o ter a súa propia produtora. Non en balde, foi produtor dalgúns dos seus compañeiros, concretamente en *Le coup du berger* (1956) e en *Véronique et son cancre* (1958). Polo tanto, as súas contribucións ao cinema na súa vertente máis concisa resúmense a tres títulos realizados ao longo do primeiro lustro dos sesenta, xa nos anos tardíos. A súa primeira achega nesta liña chegaría con *Les Sept péchés capitaux* (1962), unha proposta en clave de comedia en torno aos pecados capitais. Como pode intuírse, cada pecado capital serve de inspiración para a creación dunha curta, entre os que se atopaba o sinalado de Demy sobre *La luxure*. Aínda que non todos os directores coinciden exactamente co movemento, o conxunto desenvolvía un aire moi *Nouvelle Vague*, ata o punto de poder considerarse esta produción o arranque dunha serie de filmes nos que a nova xeración busca asentarse na industria mediante “políticas de unidade”. A Chabrol tocáralle pechar a proposta coa súa visión sobre *L'avarice* (*A avaricia*), unha caricatura nocturna sobre un grupo de estudantes, na que a crítica social en torno á prostitución xogaba un papel decisivo. Curiosamente, o éxito da película no seu conxunto converteuse tamén no maior triunfo de Chabrol ata a data.



Cartel promocional en español de *Les Plus Belles Escroqueries du monde* (1964), con referencia directa ao episodio de París

Avanzando cara aos outros dous títulos chabrolianos, volvería saborear a gloria co seu seguinte segmento *L'Homme qui vendit la Tour Eiffel* (*O home que vendeu a Torre Eiffel*), proposta que ademais supón a nosa elección na retrospectiva. Concretamente, este exemplo formaba parte da produción máis internacional *Les Plus Belles Escroqueries du monde* (*As máis famosas estafas do mundo*, 1964), un interesante percorrido por un abano de estafas, sucedidas en lugares tan diversos como Amsterdam, Nápoles, Marrakech, Toquio e, como non, París, este último escenario presente no sketch de Chabrol. No entanto, non estaría só no que aos seus compañeiros de corrente se refire, xa que aí estaba novamente Godard, tamén presente nos pecados capitais, para facer o propio na historia ambientada en Marrakech. No seu caso, a comedia volve ser a esencia fundamental do traballo, cuxo equilibrio permite o desenvolvemento desta historia tan rocambolesca como certa sobre o famoso estafador *Victor Lustig*. De igual xeito, a peza tamén se revela como a escusa perfecta para deleitarse de extensas filmacións da Torre Eiffel, recordando nalgúns tomas a magnífica curta de carácter experimental *La tour* (1928), rodada por *René Clair* nos inicios da súa carreira.

E de aquí pasaríamos ao terceiro e último exemplo de Chabrol no mundo da curta: *La muette*. Rodada en cor, toda a sabia “cahierista” chegaría aquí ao seu punto e final, novamente con París como escusa, de aí que o título do conxunto fose *Paris vu par* (1965). O episodio de Chabrol tamén volveu situarse como peche, pero aquí decantouse por unha proposta máis aceda na que prevalece a mirada do pícaro protagonista, quen está totalmente canso das continuas discusións dos seus proxenitores. Converte así unha familia claramente acomodada nun fogar totalmente desestruturado, o que obrigará o neno a tomar unha decisión que acabará tendo tráxicas consecuencias. Non cabe dúbida que esta proposta xa anticipa moito do estilo característico que o director desenvolveu nos anos dourados da súa seguinte etapa fílmica, co cinismo como estandarte fundamental. Como anécdota, sempre é interesante ver o propio Chabrol como protagonista da proposta, exercendo o rol de pai desnaturalizado. Completamos así estas tres achegas dun director que, ante a carencia de curtametraxes na que debería ser a súa época natural, cobre á perfección o seu paso polo cine máis breve.

Fotograma de
La muette (1965)
de Claude Chabrol



Os comentarios en torno a Chabrol permitíronnos introducir tres títulos importantes pertencentes ao campo do “filme de episodios”, mais se hai un grande especialista respecto diso entre os “cahieristas”, este é **Jean-Luc Godard**. De feito, a súa firma aparece nas tres propostas xa mencionadas, ás que habería que sumar outras tres ata 1967, antes de orientar a súa carreira cara á disidencia comunista extrema baixo os límites do *Grupo Dziga Vertov*. Antes do noso límite cronolóxico, participou na produción italiana *Ro.Go.Pa.G.*

(1963), a cuxo episodio *Il nuovo mondo* lle daba o seu toque característico dentro dos límites “cahieristas”, mentres que os seus camaradas italianos, a saber Rossellini, Pasolini e Gregoretti, decantábanse por un tipo de comedia máis propia da súa patria. Con posterioridade, os seus títulos apenas teñen vinculación coa *Nouvelle Vague* propiamente dita, co que carecen de interese para o noso relato. Ademais da súa presenza en *Le Plus Vieux Métier du monde* (1967), destacou como participante en *Loim du Vietnam* (1967), na que se desenvolvía unha maxistral crítica á intervención norteamericana en Vietnam. Ademais, compartía dirección con Resnais, Marker, Varda, entre outros, co que todo apuntaba a un certo cambio de aires ao pasarse á outra beira. Un “gauchismo” de manual que non só se definía no cinematográfico, senón tamén no ideolóxico, non en van o seu segmento foi titulado *Camera Eye*, en referencia directa a Vertov. Está claro que Godard sempre foi o máis atrevido dos “cinco grandes”, co que non estraña que fora o máis indicado para conxeniarse cos paladíns da *Rive Gauche*. Como pode verse, un auténtico especialista pola súa implicación en películas colectivas ata o punto de adaptarse a circunstancias de todo tipo, xa sexa cos seus compañeiros de Cahiers, como con outros colectivos diversos.

Facendo un repaso dos demais membros do “cahierismo”, Rivette non chegou a participar en ningún título, mentres que Truffaut e Rohmer o farían en tan só unha ocasión. O caso de François Truffaut correspondía a un título de alcance internacional ao estilo do comentado sobre as “estafas”: *L'amour à vingt ans* (*O amor aos vinte anos*, 1962); mentres que Eric Rohmer faría o propio a través da súa produtora con *Paris vu par* (1965). A estas dúas cintas, aínda se sumarían as realizadas por **Charles Bitsch**, un dos grandes esquecidos da revista, quen deu o salto á profesionalización en *Les baisers* (1963), co episodio *Cher baiser*. Ao ano seguinte, volvería repetir experiencia con *Lucky la chance*, segmento incluído na produción *La chance et l'amour* (1964). Nestas dúas últimas películas achamos tamén a participación do citado Berri e de Tavernier, un debutante por aquel entón.

Chegamos así a un último autor ao que referímonos fóra do “cahierismo”: o mestre do *cinéma-vérité* **Jean Rouch**, que chegou a realizar algunhas ficcións dentro da liña da *Nouvelle Vague*, o que volve confirmarnos que existen estéticas definidas, mais tamén autores permeables a máis dunha delas. Rouch achegouse ao noso movemento xa nos seus anos finais, o que para nós supón a oportunidade de incluír un novo autor ao noso percorrido. Así o fixo en *La fleur de l'âge, ou Les adolescentes* (1964), unha produción internacional que buscaba repetir o éxito de *L'amour à vingt ans*, agora centrada na adolescencia. O episodio francés titulado *Marie-France et Véronique*, aos mandos de Rouch, sufriu certos problemas de distribución, sendo eliminado nalgúns circuitos de exhibición. Esta problemática non era estraña na época, xa que resultaba moi sinxelo eliminar algún relato na busca dunha duración máis aconsellable para o

Fotograma de
Les veuves de 15 ans (1965)
de Jean Rouch
[cortesía de Les Films du Jeudi]



conxunto. Dada a situación, *Pierre Braunberger*, que volvía exercer a produción, deu saída ao episodio de xeito individual baixo un novo título: *Les veuves de 15 ans* (*As viúvas de quince anos*, 1965). Como non, decantámonos pola elección desta versión ao converterse xa nunha curtametraxe no sentido completo da palabra. Unha proposta na que unha vez máis mocidade, cotiandade e París son as palabras clave que mellor resumen esta proposta. Pode que sexa casualidade, mais Rouch volveu comprometerse coa tendencia na mítica creación *Paris vu par*, revelando que estaba á altura do mellor dos “cahieristas” no seu mesmo terreo.

18. Os escritos de François Truffaut son ben coñecidos e amplos, o que determina sempre unha boa oportunidade para coñecer as súas opinións sobre o seu cinema. No tocante a *Antoine et Colette*, existen notas manuscritas que revelan como foi a súa preparación, incluído o seu título provisional “*La Fougue d’Antoine*”. Para máis datos concretos sobre a cinta, é destacable a publicación de textos orixinais de Truffaut recompilada por Anne Guillaín (*Le Cinéma selon François Truffaut*. Editions Flammarion. Paris, 1988), cuxo capítulo 8 se ocupaba do episodio de forma específica. Cara ao final do mesmo, revela o seguinte: *Rodala resultou ser unha experiencia moi agradable, e iso fixo que me arrepentira de non facer unha longametraxe. Certamente podería encher unha hora e media sobre o amor aos vinte! De todos os xeitos, improvisamos moito, aínda que existía unha realidade clara para o filme, e neste contexto a improvisación funcionou moi ben para esta situación. Iso deu orixe a “Baisers volés” varios anos despois.*

O comentario sobre a readaptada cinta de Rouch lévanos a reformularnos ata que punto os episodios de filmes colectivos teñen vida máis alá do seu propio recipiente. Falamos dunha práctica bastante estendida, o que fai que ditos segmentos desenvolvan unha segunda existencia como curtametraxes independentes. Así ten sucedido con outros títulos como *La luxure* (1962) de Demy; ou *La muette* (1965) de Chabrol. Porén, a proposta máis redonda neste sentido sería *Antoine et Colette* (1962), cuxa continuidade na saga de *Antoine Doinel* xustifica sobradamente a súa exhibición independente fóra de *L’amour à vingt ans*. Sen dúbida, falamos dun mito vivente da historia do cine, co que a súa presenza no noso programa é claramente obrigatoria. O ciclo completo de Doinel ocuparía un total de cinco películas, de tal xeito que a aventura con Colette ocupaba o segundo lugar na serie, tan só por detrás de *Les 400 Coups*. Xorde así para Truffaut unha nova oportunidade para contar outro feito autobiográfico, concretamente a súa primeira aventura sentimental. Aspecto que chegou a declarar o propio director a través dos seus escritos, ao mesmo tempo que este episodio supoñía un traballo practicamente improvisado que acaba converténdose en parte do seu encanto¹⁸, cun carácter plenamente *Nouvelle Vague*.



François Truffaut dando
instrucións a Jean-Pierre Léaud
e Marie-France Pisier no set de
Antoine et Colette (1962)

Como conclusión a este apartado, os filmes de episodios de estética *Nouvelle Vague* no seu sentido completo alcanzaría o seu gran colofón en *Paris vu par* (1965), o que corrobora novamente a nosa xustificación cronolóxica. Xa comentada con máis ou menos profundidade en relación a Chabrol, Rohmer e Rouch, a súa metraxe incluía tamén a Godard, e aos menos distinguidos **Jean Douchet** e **Jean-Daniel Pollet**. Unha combinación de seis nomes que demostran o seu coñecemento de París, para homenaxealo noutras tantas historias, cada unha delas ambientada nun dos seus barrios máis representativos. Así pois, a proposta dos “pecados” xunto a este particular “París” conformarían un interesante alfa e omega neste marco, cuxo desenvolvemento determinou outro dos apartados decisivos de todo o movemento.

7.

AS NOVAS CARAS DA “NOUVELLE VAGUE”

O gusto polo cinema lévanos case instintivamente a enxalzar os actores que fan realidade as historias que se nos mostran en pantalla. Dada a existencia destas caras visibles en calquera produción, o universo *Nouvelle Vague* supuxo a aparición de novos mitos da actuación en boa parte das súas curtametraxes. É máis, estes traballos ata permitiron debutar a un certo número de actores cuxa carreira sería lonxeva en moitos casos. Digamos que o decisivo cambio xeracional de directores tamén conduciu a un considerable cambio de rostros, o que nos achega unha nova contribución de alcance histórico que non podemos obviar.

A etapa de profesionalización converteuse no gran momento no que superar o *amateurismo* afectaba a todos os apartados da realización dun filme, incluída a actuación. Pero contar con actores e actrices noveis e prometedores permitía abaratar uns custos dos que carecían antes. Non en van, eran os propios membros do grupo os que asumían esa función inicialmente. Conscientes das súas limitacións, a súa presenza limitárase pouco a pouco á de meros figurantes, tal como sucede na coñecida escena da festa de *Le coup du berger* (1956). Esta mesma cinta serviu de carta de presentación de *Jacques Doniol-Valcroze* no papel de marido, e de *Jean-Claude Brialy*, un dos intérpretes máis prolíficos e coñecidos da súa xeración, no que se refire ao elenco masculino. Respecto a parte feminina, as actrices principais desta proposta tamén eran novas e inexpertas, pero cunhas carreiras que non chegaron a despegar nos anos sucesivos. Estamos a referirnos a *Virginie Vitry*, a muller protagonista da cinta, quen apenas volveu aparecer noutros tres filmes; xunto con *Anne Doat*, como a irmá da anterior, sendo o seu caso menos deprimente grazas á televisión.

19. O labor interpretativo dos directores da *Nouvelle Vague* atopárase entre un dos grandes temas pendentes de estudo. Unha faceta que indubidablemente se ve prexudicada polo gran quefacer destes artistas como guionistas e directores. Posiblemente, o caso de Truffaut sería en moitos sentidos o máis curioso, xa que o seu interese pola actuación chegou de xeito máis tardío nos anos 70. Non en van, vímolos como actor principal na súa propia realización *O pequeno salvaxe* (1970); así como secundario de luxo noutras producións de renome, entre elas *Encontros na terceira fase* (1977) de Steven Spielberg.

Retomando aqueles actores da nosa curta seminal, a figura de Doniol-Valcroze non é nova para nós, xa que se atopaba entre os fundadores de *Cahiers du cinéma*, ademais de director e guionista de certo éxito, como xa vimos. Pero contou tamén cunha carreira como actor con preto de trinta títulos, o que o sitúa como o “cahierista” máis visible en pantalla, seguido de Chabrol, Godard, e xa en menor medida Truffaut¹⁹. Máis representativa foi a carreira de Brialy na liña que nos ocupa agora mesmo, contando con preto de cento cincuenta realizacións para o cine. Entre elas, foron ata catro curtametraxes máis as que lle permitiron madurar como actor, todas elas dentro dos límites “cahieristas”, visibles na nosa selección. Falamos de *Les surmenés* (1958), *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), *Une histoire d'eau* (1961) e xa como secundario



Jean-Claude Brialy en
Les surmenés (1958) e *Tous les
garçons s'appellent Patrick* (1959),
respectivamente
[cortesía de *Les Films du Jeudi*]



en *Les fiancés du pont Mac Donald* (1961). Aínda que todas as propostas lle outorgan o merecido apelativo de actor fetiche deste grupo de curtametraxes, a máis recordada das súas actuacións corresponde indubidablemente ao seu papel como Patrick na proposta de Godard. Aquí desenvolve á perfección a súa esencia principal como comediante nesta historia na que un mullereiro coquetea con dúas amigas íntimas, cuxo desenlace acaba desembocando na máis vergoñenta situación.

No lado feminino, a gran debutante na maquinaria “cahierista” foi *Bernadette Lafont*, tan prolífica na súa carreira como Brialy. A actriz converteuse na cativadora Bernadette de *Les mistons* (1957), proposta que supoñía a súa primeira aparición no cinema. Sen dúbida, a cinta recompensábase coa presenza da moza, xa desde os créditos nos que a mostra nun plano frontal montada nunha bicicleta. Un protagonismo que se mantiña ata a súa

conclusión, converténdose no obxecto das miradas duns mocosos adolescentes que recordaban con nostalxia a súa chegada ao despertar sexual. Aínda que non volveu realizar ningunha outra curtametraxe cos nosos directores, si se mantivo dentro de límites do movemento da man de Chabrol na maioría das súas primeiras longametraxes. Compartía protagonismo na curta co seu marido, por aquel entón, *Gérard Blain*. No seu caso, empezou a facerse un nome tres anos antes desta produción, co que tamén era unha cara pouco coñecida que empezaba a asentarse na industria. Con posterioridade, apareceu nun breve papel en *Charlotte et son Jules* (1960), cinta na que o rol principal foi para *Jean-Paul Belmondo*, outro actor que se atopaba en plena ascensión.

Levamos polo momento catro grandes figuras do novo cine francés (Brialy, Lafont, Blaine e Belmondo), ás que ben poderíamos sumar as encargadas de dar vida aos personaxes estelares de Charlotte e Véronique. No papel de Charlotte atopábase *Anne Colette*, mentres que a Véronique encarnábase *Nicole Berger*, dúas mulleres que foron presentadas a Godard de mans de *Marc Allégret*, con quen deron os seus primeiros pasos importantes. Este encontro converteríase nas dúas moza encandeadas por Brialy en *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), mentres que logo cada unha delas repetiu nun novo título xa en solitario: Colette en *Charlotte et son Jules* (1958), e Berger en *Véronique et son cancer* (1958). Despois mantivéronse en maior ou menor medida na área de influencia da *Nouvelle Vague*, mais a súa carreira non chegou á década dos setenta por diversos motivos. Berger era a nora de Braunberger, o que pode explicar a participación nalgunhas producións de *Les Films de la Pléiade*, incluída a segunda longa de Truffaut *Tirez sur le pianiste* (1960). Aínda que a súa carreira sufriu dificultades a mediados dos sesenta, esta truncaríase definitivamente ao sufrir en 1967 un accidente de coche que lle custou a vida. Tan só un ano despois, Colette tamén deixaba o cinema, aínda que no seu caso por unha decisión persoal.

Se avanzamos cara os anos sesenta, atopamos máis actores novos que supoñen todo un luxo para estas producións curtas. Aquí os grandes nomes xa se vinculan a algúns dos segmentos dos xa coñecidos filmes de episodios. Aínda que non faremos un repaso exhaustivo de todos, unha das figuras imprescindibles é *Jean-Pierre Léaud*, máis que recoñecida polo seu personaxe *Antoine Doinel*. É practicamente redundante recordar a súa participación en *Antoine et Colette* (1962) na que, logo das súas actuacións como pícaro, empezaba a demostrar unha certa madurez cos seus escasos dezoito anos e que logo veríamos evolucionar ata converterse nunha gran figura. Á súa beira, o episodio *La luxure* (1962) contou con dous grandes actores que tampouco podemos pasar por alto. Son *Laurent Terzieff*, un habitual do teatro e o cinema de autor, e *Jean-Louis Trintignant*. Ambos demostran o seu talento nunha historia que encontra nos xogos de palabras a súa esencia fundamental. Polo que atopamos unha esixente interpretación que só dous grandes actores como

eles podían levar a bo porto. E tampouco podemos esquecer a outras dúas figuras fundamentais do momento como son *Catherine Deneuve* e *Jean-Pierre Cassel*, destacábeis pola súa presenza en *L'Homme qui vendit la Tour Eiffel*, polo que tampouco quedan fóra do noso grupo de curtametraxes. Cassel formara parte do círculo *Cahiers* con *Les surmenés* e aquí asume un dos papeis centrais da cinta.



Laurent Terzieff e
Jean-Louis Trintignant
nunha das escenas
de *La luxure* (1962)

Entre outras celebridades, a figura do director-actor cubriu igualmente algunha presenza importante que tampouco podemos eludir. Neste sentido, xa mencionamos o papel protagonista de Godard, xunto coa súa muller *Anna Karina*, no *slapstick Les Fiancés du pont Mac Donald* (1961); mentres que Chabrol se dirixía a si mesmo en *La muette* (1965), na que compartía pantalla coa tamén famosa *Stéphane Audran*. Estes casos non foron illados: atopamos a *Claude Berri* e a *Barbet Schroeder* diante das cámaras en dúas das producións importantes dos sesenta. Berri facía o propio en *Janine* (1962), presente como un mozo idealista que cre no amor, malia practicalo cunha meretriz. Pola súa banda, Schroeder, menos curtido como actor, lograba unha excelente actuación no primeiro dos “Contos morais” de Rohmer: *La boulangère de Monceau* (1963). Era o encargado de dar vida a un estudante de Dereito, primeiro modelo masculino dentro do ciclo dos contos, que asume sempre o papel central en canto personaxe que ve a súa moralidade fraquear ante os estímulos femininos. Dúas actuacións tan distintas como enriquecedoras que dan maior valor ás dúas curtametraxes en cuestión.

Practicamente chegamos ao fin do noso percorrido, no que non faltan grandes nomes da actuación, aínda cando algunhas presenzas son case efémeras. Pero non podemos culminalo sen facer a pertinente mención aos grandes “secundarios”, tan importantes moitas veces como aquelas caras máis visibles.

Entre todos os presentes no conxunto, unha primeira figura a destacar é *Hubert Deschamps*, encargado de dar a réplica a Berri en *Janine* (1962). Por unha vez, asume un papel protagonista, cuxo catastrofismo no amor se contrapón á inxenuidade do seu compañeiro de viaxe. No entanto, este non foi o único traballo realizado no “cahierismo”, xa que tamén estivo presente en *Les surmenés* (1958), aquí na súa máis habitual posición de secundario. Outro caso destacable é o do histriónico *Jacques Marin*, quen se converte nunha peza clave de *Le poulet* (1963). O seu personaxe, como pai, dá a réplica perfecta ao neno da película, na que tenrura e comicidade se complementan da mellor das maneiras. Un enfoque que supuxo unha excelente preparación para o posterior debut na longa de Berri, *Le vieil homme et l'enfant* (1967), na que repetiu a fórmula, aínda que fose con novos actores. Finalmente, mencionemos o tamén veterano *Maurice Garrel*. Aínda que traballou con todos os grandes directores do cinema francés, os seus traballos máis especiais realizounos xunto ao seu fillo Philippe, nos que habitualmente asumía roles autobiográficos. Así o ratificamos con *Les enfants désaccordés* (1964), co actor facendo de pai nunha historia sobre a separación dunha parella adolescente da súa familia e tamén dunha sociedade tóxica. Unha visión do mundo claramente moderna na liña da *Nouvelle Vague*, na que os Garrel conseguiron expandir os seus auténticos límites cronolóxicos.

Culminamos así a nosa nómina de actores e actrices que, na maioría dos casos, entraron no panorama cinematográfico grazas a esta corrente. Así que o desfrute dos títulos que temos entre mans acrecéntase coa oportunidade de ver os primeiros pasos de moitas destas figuras primordiais da interpretación.

8.

UNHA CRÓNICA DE PARÍS

O carácter centralista do cinema francés poderíase considerar lendario, xa que as estampas parisienses eran frecuentes desde antigo. No entanto, o papel que adquire a icónica cidade de París na *Nouvelle Vague* supera calquera protagonismo precedente, ata o punto de converterse nun dos recursos inconfundibles do movemento. Xa comentamos ata que extremo os seus directores foron cada vez máis partidarios da rodaxe en exteriores, polo que a cidade acaba por aparecer dun modo ou outro. Se prestamos atención aos dezaioito traballos que compoñen o noso programa, tan só catro deles se sitúan nun escenario alleo ao ambiente parisiense. Falamos das dúas propostas de Rozier, *Rentrée des classes* (1956) e *Blue Jeans* (1958), o primeiro gran traballo de Truffaut *Les mistons* (1957), así como a máis tardía *Le poulet* (1963), asinada por Berri. Nestas creacións a rodaxe en escenarios reais segue sendo unha constante, malia desenvolverse cun maior naturalismo que marca unha clara conexión co impresionismo pictórico, sobre todo nas aproximacións á campaña francesa do primeiro Rozier e de Truffaut. Tales excepcións non nos farán botar de menos as constantes referencias aos barrios de París²⁰.

No momento que profundamos no variado universo parisiense recollido pola cámara dos nosos directores, notamos importantes diferenzas a distintos niveis. En primeiro lugar, non podemos obviar certas diverxencias na comparativa resultante entre as curtametraxes e as posteriores longametraxes, o que demostra un certo conservadurismo para as primeiras. Así pois, mentres as curtas mostran un París máis céntrico e tradicional, e ata turístico, de querer velo así; as longametraxes son máis proclives a ampliar estas fronteiras cara aos barrios residencias, vivendas sociais suburbanas, exemplos da nova arquitectura da época e ata continuas referencias ao aeroporto de Orly. Un feito que nos revela un proceso de modernización que, aínda que transcende o cinematográfico propiamente dito, é consecuente coa mentalidade innovadora destes creadores. Por outra banda, seguimos mantendo fixa a nosa mirada nas curtametraxes, nas que podemos concluír que a importancia da cidade vai desde o anecdótico ata unha relevancia total.

Son precisamente os traballos máis antigos os que demostran menos preocupación polo urbano, posiblemente determinados aínda por certas influencias clásicas. Así se manifesta en títulos como *Les surmenés* (1958), nos que as imaxes metropolitanas apenas xorden como conectores entre as escenas; ou ben *Véronique et son cancer* (1958), rodado integramente en interiores, neste caso o típico apartamento burgués parisiense. Tamén é un feito que existen trazos indefinidos que nos identifican a París tan ben como os seus grandes monumentos. Sen ningunha dúbida, referímonos aos seus bulevares

20. A preocupación pola cidade de París no seu reflexo no cinema non é algo novo, aínda que tamén é certo que falta moito por dicir a respecto diso. Máis aló das conclusións xurdidas no noso discurso, destacamos a seguinte publicación, na que non faltan igualmente referencias á *Nouvelle Vague*: PHILIPS, A. - VINCEN-DEAU, G.: *Paris in the Cinema. Beyond the 'Flâneur'*. The British Film Institute. London, 2018.

e cafeterías, presentes de forma habitual na case totalidade dos nosos títulos, nos que desgraciadamente as identificacións concretas son moi complicadas. Signifiquemos que a nosa peza fundacional, *Le coup du berger* (1956), comparte a maioría dos elementos anteriores, aínda que anticipa ata certo punto o posterior gusto por desenvolver algunha localización nun escenario perfectamente recoñecible. Así o demostra na súa aproximación á *Estación de Lión* (distrito XII), cuxa escena non pasa para nada desapercibida desde o seu arranque coa inconfundible torre do reloxo.

Fotograma de *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), co Palacio de Luxemburgo ao fondo [cortesía de *Les Films du Jeudi*]



Neste momento, tocaría centrarnos naqueles filmes máis representativos pola súa referencia predominante dos grandes barrios parisienses. Tanto é así que as nosas curtometraxes poderían configurar a nosa propia ruta particular en calquera plano da cidade. Para iso, o primeiro gran triunfo indiscutible nesta liña correspondería á godardiana *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), destacable polos seus distintos emprazamentos correspondentes ao distrito VI. Parte da cinta desenvólvese nos *Xardíns de Luxemburgo*, cuxo palacio se converte nun fondo único en varias escenas esenciais da mesma. Desde aquí, as inmediacións amplían a lóxica deste enclave coas súas rúas lindéiras e cafeterías, ás que podemos sumar a coñecida *Praza de Edmund Rostand*, famosa por mostrarnos ao fondo o *Panteón*. As nosas protagonistas comparten piso non moi lonxe de alí, no *barrio de Montparnasse* (distrito XIV), o que pecha unha das historias máis céntricas da nosa selección.

O seguinte exemplo que mellor nos situaría no ambiente urbano parisiense é indubidablemente *Janine* (1962), levándonos neste caso á marxe dereita do río. Esta cinta conta cun grande atractivo ao situármonos nun mundo nocturno que non pode apreciarse en ningunha das restantes curtametraxes. Isto dótaa dun carácter máis melancólico e decadente que a aproxima máis aos modelos do *New American Cinema Group* e o seu reflexo de Nova York. En canto aos lugares recoñecibles, destaca o seu paso pola *rue de Rivoli* (distritos I e II), a máis emblemática zona de comercios de toda a cidade. Móstrárenos así un París máis americanizado, dominado polos seus innumerables letreiros luminosos. O continuo deambular nocturno tamén mostra a *Estación de Strasbourg-Saint Denis* (no límite conxunto entre os distritos II, III e X), presentado como un importante punto de encontro entre as xentes máis diversas. A maiores, a presenza de locais nocturnos, pensións e outras rúas menos idetificables completan este traballo, cuxa modernidade e ambientación é do máis interesante dentro do conxunto.



Fotograma de *Janine* (1962), coa visión xeral da *rue de Rivoli*, emblemática pola súa actividade comercial [cortesía de *Les Films du Jeudi*]

O contrapunto perfecto podémolo atopar en *Antoine et Colette* (1962), a aventura de Truffaut que explora os primeiros amoríos adultos do seu personaxe icónico. Nela, debemos remarcar que a música e os concertos de abono na *Sala Pleyel* cobran unha especial relevancia, aínda que este tema o trataremos con maior profundidade máis adiante. É, non moi lonxe deste auditorio, onde se desenvolven dous mundos non moi afastados, aínda que suficientemente distinguibles. Debemos lembrar que falamos dun mozo Antoine Doinel que vive emancipado dos seus pais, o que leva ao seu director a situalo no pleno corazón de *Montmartre* (distrito XVIII), todo un símbolo da bohemia e a

Fotogramas de *La boulangère de Monceau* (1963) de Eric Rohmer, amosando distintas ubicacións do barrio de Monceau en París [cortesía de Les Films du Losange]



súa liberdade característica. Segundo avanza a historia, o trato con Colette conduce aos poucos ao noso protagonista cara a un novo barrio dominado por un espírito novo-burgués, ou segundo se coñece entre os franceses “bobó” (*bourgeois bohemian*). Falamos do barrio de *Batignolles* (distrito XVII), cuxa realidade inconfundible nos permite ampliar as nosas miras sobre o París da época. Así pois, estamos ante clases sociais que son a máis clara consecuencia do seu propio lugar de residencia.

Case coma se isto fose un plan premeditado, non nos imos moi lonxe co noso seguinte traballo cuxo título xa nos informa da súa localización: *La boulangère de Monceau* (1963). Rohmer constrúe aquí unha historia que converte a cidade na auténtica protagonista, algo que acabará por se volver nunha marca da casa con este director. A extensión do *barrio de Monceau* propiamente dito deseña un territorio que se expande polas administracións de *Plaine-Monceau* e *Batignolles* (ambos do distrito XVII), xunto á de *L'Europe* (distrito VIII), todos eles explorados na película en diversa medida. Quizais a parte máis transitada sexa *Batignolles*, onde se sitúa a panadería en cuestión, xunto a outras rúas que o protagonista explora nos seus paseos sen rumbo, e que describe con certa profusión. Entre os puntos máis distintivos están o *Parc de Monceau*, coa súa rotonda-templete inconfundible (en *L'Europe*), a *Avenida Villers* (en *Plaine-Monceau*), así como o mercado urbano desenvolvido na *rue de Lévis* (entre *Plaine-Monceau* e *Batignolles*). É curioso como Rohmer desenvolve toda unha guía fílmica do barrio nesta película, cando foi el mesmo quen evitou calquera gravación en exteriores no seu anterior *Véronique et son cancer* (1958). Pero aínda foi máis lonxe na súa seguinte curtametraxe, *Nadja à Paris* (1964), na que a protagonista, unha estudante estranxeira, facía a súa particular exploración da cidade. Así atopamos referencias á *cidade universitaria*, ao *barrio de Montparnasse*, e á *Fundación Cartier de Arte Contemporánea* (todo iso no distrito XIV); á *Universidade da Sorbonne* e ao *Barrio Latino* (no distrito V); ao *barrio de Saint-Germain-des-Prés* (distrito VI); ao *Parc des Buttes-Chaumont* (distrito XIX); para chegar finalmente ao *barrio de Belleville* (distrito XX). Un interesante paseo de obrigado visionado que apenas alcanza os quince minutos de duración.

Polo momento, as curtas *Nouvelle Vague* leváronnos a practicamente todos os distritos da cidade, mais obviamos quizais o seu monumento máis coñecido. Como non, estamos a referirnos a *Torre Eiffel* (sita no distrito VII), visible en máis dun caso. Sen ir máis lonxe, atópase na culminación de *Une histoire d'eau* (1961), a particular proposta de Truffaut-Godard que nos leva a unhas aforas da cidade totalmente inundadas, servindo o monumento de chegada ao centro por parte da personaxe feminina principal. As imaxes da torre tamén se coaban en *Les veuves de 15 ans* (1965), na que non vemos un París demasiado detallado, aínda que tampouco faltaban imaxes doutros lugares representativos como a *Avenida dos Campos Elíseos* e o *Arco do triunfo* (distrito VIII). Pero, por encima de todas elas, a edificación acaparaba toda a atención en *L'Homme qui vendit la Tour Eiffel* (1964), coincidindo ese mesmo ano coa declaración da mesma como *monumento histórico* polo Ministerio de Asuntos Culturais. As tomas ideadas por Chabrol da torre son únicas, por momentos rozando o vangardista, mais non menos impresionantes son as panorámicas que nos brinda do Sena e o conxunto da cidade, tomadas -está claro- desde o alto das súas terrazas. O traballo destaca dentro do seu conxunto colectivo, tanto pola súa comicidade como polo seu achegamento a unha das iconas arquitectónicas europeas de todos os tempos.

Xa a modo de conclusión, vimos como un pequeno grupo de filmes nos poden ofrecer unha ampla visión dunha gran cidade como é París. Mais non podemos pechar este apartado sen referirmonos a *Paris vu par* (1965), en moitos sentidos a mellor dedicatoria que os autores da *Nouvelle Vague* puideron facerlle á súa adorada cidade. De feito, a súa mesma formulación é a proba palpable de que a cidade non é un simple escenario, senón un elemento fundamental no tratamento das narrativas “cahieristas”. Así o vemos nos seis episodios do filme, asociados a outros tantos barrios da cidade: *Saint-Germain-des-Prés* (distrito VI), de **Jean Douchet**; *Gare du Nord* (distrito X), de **Jean Rouch**; *Rue Saint Denis* (entre os distritos I e II), de **Jean Daniel Pollet**; *Place de l'Étoile* (hoxe en día como *Place Charles-de-Gaulle*, na encrucillada entre os distritos VIII, XVI e XVII), de **Eric Rohmer**; *Montparnasse-Levallois* (entre os distritos XIV e XVII), de **Jean-Luc Godard**; e finalmente *La Muette* (distrito XVI), de **Claude Chabrol**. Con estes segmentos confirmamos que estamos ante un cine caracterizado polo realismo social do seu momento histórico, por iso é polo que todas as historias recollidas nos falan dunha sociedade e un tempo concretos. Un percorrido ao que lle sobran as palabras, xa que temos ante nós a mellor oportunidade para viaxar no espazo e no tempo grazas ao cinema.

9.

A MÚSICA NAS CURTAMETRAXES DA “NOUVELLE VAGUE”

A materia musical é outro dos apartados que non podemos obviar en relación ás nosas curtametraxes, un tema que non sempre se trata coa suficiente profundidade. Cando falamos de *Nouvelle Vague*, buscamos a referencia sobre un modelo de cine moderno no sentido estrito da palabra, co que a música adquire o seu peso específico á hora de aportar dita modernidade. É máis, o estudo da música tamén nos permite establecer unha liña evolutiva imposible de eludir, de maneira que o propio paso dos anos determina en que medida as formulacións musicais modernas van mudando segundo as esixencias dos nosos autores.

Posto que falamos de usos musicais modernos, xorde por oposición a existencia dunhas formulacións máis tradicionais ou clásicas. Empezaremos pois por aquí, para apreciar mellor todo o proceso de transformación das curtas “cahieristas”, xa que o grande ano de inflexión se produce en 1958, xusto no momento previo a dar o salto á longametraxe. Así pois, a música de cinema na súa liña máis clásica durante os anos 50 orientábase xeralmente en dúas liñas: o emprego de “música orixinal” seguindo a tradición de *Maurice Jaubert*, determinada por orquestracións camerísticas e lixeiras; ou na súa falta, o uso directo de “música clásica”, típico de directores máis acordes cuns principios de austeridade musical, caso de *Robert Bresson*. Pertencente ao primeiro caso, atopamos tan só un exemplo previo ao cambio do estilo musical, concretamente *Les mistons* (1957), cuxa partitura se debe a *Maurice Le Roux* (ou Leroux, nalgúns créditos). Un habitual das curtametraxes, non en van tamén foi autor do gran éxito *Le ballon rouge* (1955) de *Albert Lamorisse*, polo que encaixaba moi ben co estilo máis clásico de Truffaut, sobre todo en materia musical.

Por outra parte, os segmentos tomados de grandes composicións da música clásica case monopolizan os primeiros traballos da selección que aquí propoñemos. Unha práctica na que os mestres do Barroco e o Clasicismo se converten nos valores máis seguros, o que encaixa igualmente cos modelos de cultura no momento da súa realización. Como non, a inaugural *Le coup du berger* (1956) adáptase a estes principios, polo que a música de *François Couperin* apenas pasa desapercibida. É máis, o xogo de ironías que se establece na película atopa nesta música a súa mellor aliada, tanto nas obras para *ensemble*, como nas pasaxes a só co clavicémbalo. Ese mesmo ano, Rozier tamén adornaba con músicos clásicos o seu conto impresionista *Rentrée des classes* (1956), aquí na procura dun calculado achegamento á inocencia xuvenil.

É por iso que bota man dalgúns compositores neoclásicos da primeira metade do século XX, entre eles *Jacques Ibert* e *Darius Milhaud*, cuxas sonoridades máis próximas ao “naíf” encaixan á perfección. De igual xeito, non faltan alusións barrocas, da man de *Arcangelo Corelli*; e ata clásicas, con *Wolfgang A. Mozart*, cuxa aria proveniente do seu *singspiel A frauta máxica* convértese nunha alusión directa aos rechouchíos dos paxaros no bosque. Un uso meditado da música que o seu autor revertería totalmente na súa seguinte creación, xa máis afin ás prácticas modernas.

Curiosamente, a obra que mellor define o cambio cara á modernización musical non evita a alusión aos clásicos, polo que asume un perfecto papel de transición. Esta non é outra que *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), na que Godard xa anticipa moitos dos seus posteriores usos musicais, incluído a utilización habitual de música de *Ludwig van Beethoven*. Neste caso, toma unicamente material do *Rondó a capriccio, op. 129*, pertencente aos anos de mocidade do músico, polo tanto dentro dos límites estéticos do Clasicismo, mais tamén determinada por un carácter fresco que tan ben encaixa co director do filme. A peza beethoveniana acaba mostrándose como fundamental, tanto á hora de establecer o carácter cómico do filme, como de dotar o mesmo dunha estrutura próxima á forma clásica do *rondó*. En certa medida, o tema principal podería facilmente asimilarse ao personaxe de Patrick, pois as variacións e modificacións responden á súa capacidade cambiante para acomodarse a cada situación, ou como neste caso a cada moza. Para iso, Godard fai un traballo de fragmentación da música que será cada vez máis habitual no seu cinema, ata coa daqueles compositores con música orixinal²¹. Aquí xa se establece un primeiro estigma cara á modernización do tema musical, ao que habería que sumar as melodías escoitadas na radio, asociadas en todos os casos coa música popular. A escena na que as raparigas falan da súa aventura con Patrick envólvese con temas de jazz, creados orixinalmente por *Robert Monsigny*, o que nos situaría no elemento musical máis inconfundible dentro do cine moderno. Aínda que todo o devandito sobre Godard se sitúa na liña do rupturismo, en *Une histoire d'eau* (1961) vai un paso máis alá. Nesta última, chega a establecer de forma ambiental ata catro estilos musicais, que mesmo poderían entenderse como contrapostos. Trátase de música pertencente a Mozart no marco do préstamo clásico, melodías populares parisinas co acordeón como instrumento protagonista, temas de asociación jazzística e unha especie de fanfarras dominada por instrumentos de percusión, que se converte no acompañamento característico para os planos xerais. Catro enfoques enfrontados que se volven máis discrepantes ao rexérense por un traballo fragmentario aínda máis agresivo e rompedor que na súa predecesora, pasando dun a outro de xeito case incerto. Estes procedementos aínda cobran máis importancia se temos en conta que ambas as cintas foron realizadas en 1957 e 1958 respectivamente, con bastante antelación ás súas datas de estrea. Sen dúbida, un Godard que xa se postulaba como un gran transgresor en distintos ámbitos da linguaxe cinematográfica.

21. O traballo coa música por parte de Jean-Luc Godard é un dos máis interesantes entre os directores da *Nouvelle Vague*, mais moi pouco traballada nos estudos especializados se o comparamos co seu potencial. Se temos en conta o noso campo de estudo, destacamos a seguinte referencia bibliográfica en portugués: ALVIM, L.: *Godard - curta-metragista: música e som nos curtas-metragens de Jean-Luc Godard dos anos 50*. II Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual. Río de Janeiro, 2017.

Escena del auditorio en
Antoine et Colette (1962)
de François Truffaut,
momento no que Doinel
presta atención por primeira vez
á súa amada [cortesía de Avalon]



22. Este episodio crucial da historia de Jazz foi comentado polo propio Miles Davis na súa “autobiografía” (Simon & Schuster Paperback, 1989). As palabras de Davis dicían así: *Volvín marcharme a París para tocar como solista invitado durante semanas. Foi no curso desa viaxe cando coñecín, a través de Juliette Greco, ao cineasta francés Louis Malle. Díxome que sempre admirara a miña música e que lle gustaría que lle escribise a banda musical da súa nova película, ‘L’ascenseur pour l’échafaud’. Accedín a facelo e foi unha experiencia moi instrutiva, pois nunca antes compuxera música para un filme. Miraba as copias das secuencias e tomaba ideas musicais para logo compondor e escribir. Dado que a película trataba dun asasinato e se supoñía que era de suspense, fixen tocar aos músicos no interior dun vello edificio, escuro e lúgubre. Pensei que iso daría atmosfera á música, e así foi. O meu traballo musical gustou a todo o mundo.*

Con estas propostas pasamos páxina e chegamos ao “jazz” como gran son dominante da modernidade cinematográfica francesa. Sen ir máis lonxe, *Louis Malle* foi o gran artifice na consolidación desta práctica con *Ascenseur pour l’Echafaud* (*Ascensor para o cadafalso*, 1958), quen aproveitou uns concertos de *Miles Davis* en París para pedirlle que crease o acompañamento musical da súa película²². Con este lendario antes e despois, as harmonías do jazz estendéronse polos máis diversos recunchos do cinema francés como en ningún outro país europeo, ao que as nosas curtametraxes tampouco foron unha excepción. Precisamente, a unión entre esta renovación musical e a *Nouvelle Vague* contou cos seus particulares e característicos músicos, tan principiantes en moitos casos como os nosos directores coas súas curtametraxes. Pese a non estar todos os que foron, contamos aquí con tres grandes compositores que lograron consolidarse xunto ao movemento: *Georges Delerue*, *Michel Legrand* e *Pierre Jansen*.

Entre todos eles, Delerue é posiblemente o que desenvolveu un traballo máis conservador en liñas xerais, polo que non sorprende que fose o acompañante perfecto de Truffaut. Se nos cinguimos á relación temperá cos “cahieristas”, atopámolo xa en *Les surmenés* (1958), a cinta de Doniol-Valcroze na que Truffaut se encontraba como guionista. Cunha vontade próxima ao *cartoon*, a música conta con matices que se adaptan a distintas situacións como complemento perfecto. Así, o mundo rural e o carácter cándido da protagonista recórdannos a eses sons máis clásicos “á Jaubert”, ao que Delerue admiraba en gran medida. Pero non se quedaría aí, xa que a efervescencia parisiense permitiulle desenvolver un tratamento máis axitado, a medio camiño entre o vangardista e o jazzístico. Habería aínda un terceiro enfoque apreciable, neste caso reservado para as escenas nocturnas e as situacións festivas en locais, nas que o jazz máis puro dá renda solta aos seus elementos sonoros, principalmente aqueles relacionados co *bebop*. Como pode verse: un autor versátil que non dubida en poñer todos os seus recursos ao servizo desta historia. Porén, non falamos do Delerue máis recoñecible, polo menos na liña existente en *Antoine et Colette* (1962), a outra proposta do noso programa na que colabora. Aquí

xa se pode percibir ese ton neorromántico seu tan característico, determinado polo seu melodismo e intimismo. Pese a todo, a súa música apenas xorde nos créditos iniciais e no peche, no que se converte nunha emotiva canción francesa, xa que o peso musical do resto do traballo asumirao máis ben o propio Truffaut. Este control dos elementos sonoros lémbra-nos a Godard, aínda que os seus enfoques non se parecen en nada. Aquí, Truffaut aproveítase do carácter melómano do seu protagonista, un traballador da discográfica Philips, para facer un uso moi particular da música clásica, evitando así as máis lóxicas músicas do *pop* imperante da época. Precisamente, o carácter xuvenil do protagonista refórzase curiosamente con brillantes páxinas de *Georg Friedrich Haendel* e *Johann Sebastian Bach*, o que achega un certo carácter idólatra ao uso destas músicas. De igual xeito, o elitismo das *Jeunesses musicales de France* e as continuas visitas aos concertos da *Sala Pleyel* cobran unha importancia decisiva no desenvolvemento da historia. A este respecto, a escena clave na que se coñecen os dous mozos sucede en pleno concerto, no que curiosamente se interpreta a “Sinfonía Fantástica” de *Hector Berlioz*. Todo un alarde simbólico por parte de Truffaut, xa que esta páxina orquestral de orientación programática versa sobre un home namorado que é constantemente rexeitado pola súa amada. Dirección que supón un presaxio do propio desenvolvemento da cinta, o que demostra que o seu director coidaba ata os últimos detalles a selección musical que complementaba o traballo do seu compositor fetiche. Tratándose esta da terceira colaboración entrambos, os seus nomes acabarían cruzándose ata en once ocasións.

Con este traballo conxunto tan eloxiado, pasamos a outro gran tándem conformado por *Michel Legrand* e o seu compañeiro artístico por excelencia, *Jacques Demy*. Non en van, ambos lograron a súa cima indiscutible con *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), obra que tamén supuxo a maior loucura creativa que puideron idear conxuntamente. Máis alá dela, aquí vemos a Legrand noutros dous traballos, un con Demy e o outro con *Agnès Varda*. A ela débese precisamente *Les Fiancés du pont Mac Donald* (1961), unha peza segundo os parámetros do cinema mudo cunha música moi acorde a estes principios. De feito, a creación de Legrand correspóndese cunha improvisación ao piano que, en certa medida, tamén informa sobre o carácter improvisado do conxunto. Xorde así un exemplo de “ragtime-jazz” cuxo anacronismo nos remite indubidablemente aos sons típicos de principios do século XX. Máis acorde ao seu estilo inherente é a partitura que idea para *La luxure*, o segmento realizado polo seu inseparable amigo para a longa sobre os “pecados capitais”. A peza determinada no musical polos principios do jazz na súa vertente máis orquestral non prescinde doutras sonoridades imperantes na época como a *bossa-nova* e o *afrocubanismo*. Con iso, o sentido de modernidade defínese de vez, ata o punto de reorientarse totalmente na longa secuencia do *flashback* cara a un estilo tamén máis conservador, o que concorda mellor co salto temporal. Incluso, opta por reducir a orquestración a un piano a só, buscando así axustar

o carácter máis puro do neno co instrumento. Tampouco podemos esquecer o delirio demoníaco, no que a música se volve máis disonante, todo o cal nos fai confirmar que o uso musical deste segmento xoga un dos papeis máis destacables de cantos comentamos.

E chegamos así a *Pierre Jansen*, quen foi coñecido fundamentalmente polo apelativo de “irmán musical” de *Claude Chabrol*. Como non podía ser doutro xeito, a súa música é apreciable no segmento chabroliano sobre a Torre Eiffel, xurdindo como o complemento perfecto para o carácter sarcástico do traballo, un tanto máis amable do que nos ten afeitos o director francés. Pese a existir momentos de talante popular, as escenas clave vólense da música para reforzar o sentido do retratado, sobre todo naqueles momentos nos que a vítima da trama vive as súas particulares crises ante a difícil compra da torre. Son momentos de grande ansiedade nos que a música fai o seu mellor cometido, ao mesmo tempo que explican ata que punto Jansen e Chabrol eran unha combinación perfecta. Certamente, falamos de dúas persoas de grande inventiva, algo que o músico expresaba no dominio indiscutible de cantos estilos e linguaxes existían nos seus anos de maior actividade.

As harmonías do jazz xurdían de diversos xeitos nesta tríade de músicos, aínda promesas por aquel entón. Mais non foron os únicos presentes entre todas as nosas curtametraxes. Quedaríanos algún outro nome que non podemos deixar de comentar aínda que sexa brevemente. Sería o caso de *Robert Monsigny*, xa citado pola súa relación no Patrick de Godard, e co que volveu colaborar en *Charlotte et son Jules* (1960), cun traballo que apenas ten importancia, non tanto pola súa lixeireza circense, senón polas presenza limitadas ao longo do mesmo. Maior peso musical é o existente en *Les veuves de 15 ans* (1965), cunha variedade que vai desde o *rock* ata a *clásica*, en ambos os casos a través da asistencia a concertos en escena. Pero é o traballo dos seus dous compositores,

Escena musical en
Les veuves de 15 ans (1965)
de Jean Rouch, na que os
protagonistas asisten
a un concerto de rock
[cortesía de *Les Films du Jeudi*]



Gerard Gustin e *Luis Fuentes Jr.*, con filmografías moi limitadas, os que elevan o potencial musical do conxunto. Entre a *bossa-nova* e o *hard-bop* máis militante, modulan cada momento entre a despreocupación e o introspectivo respectivamente, sempre cunha precisión digna de mención .

Pero o gran colofón que nos queda por comentar é un músico que podemos cualificar como tan sobresaliente como descoñecido. Tamén cunha filmografía limitada, tivo o privilexio de arroupar ao piano a *Miles Davis* nas sensacionais sesións para *Ascenseur pour l'Echafaud* (1958), o que nos certifica que non estamos falando de calquera. Trátase de *René Urtreger*, figura emblemática do jazz parisiense que puxo o seu talento ao servizo de dúas das nosas curtas, ambas vinculadas ao seu amigo *Claude Berri*. Moi correcto en *Le poulet* (1963), tendente ao cómico e bufonesco, é inesquecible en *Janine* (1962), cuxos paseos nocturnos non serían iguais sen a súa música. Para iso, válese unicamente do seu piano dentro da máis estrita liña “bopper”, chegando en certos momentos a recordarnos ao mesmísimo *Thelonious Monk*. Unha composición musical case minimalista que nos fai lamentar que este compositor non se prodigase máis nas súas aparicións cinematográficas. Quédanos pois gozar desta achega que redundando no que podería considerarse como a curta *Nouvelle Vague* perfecta dentro dos seus anos tardíos.

Queda perfectamente deducido a través deste grupo de traballos que o paso da música clásica ao jazz é igualmente equivalente ao paso desde un “cine clasicista” a un “cine moderno”. Pero os sons do jazz non foron os únicos que entrañaban ese punto de modernidade ao que aspiraba o noso grupo de directores, aínda que foi o máis preciso. Calquera forma de música popular servía nesta dirección, e sen dúbida *Rozier* foi dos primeiros en darse conta de tal feito no seu traballo *Blue Jeans* (1958). Xorde así un uso exemplar da música latina de salón interpretada pola *Orchestra Sensación*, todo un referente da época, coa que a frivolidade xuvenil dos protagonistas ata adquire un toque de humor máis preciso. A mesma cinta tamén incluíría algunha referencia ao *rock and roll* a través da radio, co que a música popular facía a súa carta de presentación na súa vinculación coa mocidade, algo que tamén se vía en “*Les veuves*”. E se falamos de música popular, tampouco podemos esquecernos de *Serge Gainsbourg*, cantautor cuxa canción serve de fío condutor para os distintos segmentos de *Les Plus Belles Escroqueries du monde* (1964), outro concepto diferente que nos aproxima cara a un uso musical máis aburguesado. En calquera caso, a música asume o seu papel renovador, ata cando se prescinde dela, tal sería o caso de *Eric Rohmer*. Por iso, omitir todas estas referencias sonoras sería un erro no que non podíamos incorrer.

10.

UN LABOR ENTRE O CINÉFILO E A AUTOPROMOCIÓN

Entre as grandes deducións que xorden ao ver e apreciar os traballos desta retrospectiva atópase a percepción da cinefilia no seu estado máis puro, en especial no grupo de cintas que corresponden aos “cahieristas”. Sen dúbida, un labor que rozaba a deformación profesional, dadas as súas orixes cineclubistas e de crítica cinematográfica especializada. Polo que as referencias cinéfilas non podían senón mostrarse á mínima de cambio, ben en forma de homenaxe aos seus ídolos, ou pola contra como fomento das actividades máis próximas dentro do grupo. É así que moitas veces dita cinefilia chega case a diluírse na máis perfecta autopromoción, máis habitual do que pode verse nunha primeira ollada.

Se nos atemos ás prácticas cinéfilas máis propiamente ditas, a maioría das curtametraxes non escatiman en recoller imaxes de procedencia cinematográfica allea. Sen dúbida, a mirada máis curiosa poderíanos levar a recompilar todas esas referencias, especialmente cultivadas por Truffaut e Godard. Sen ir máis lonxe, salta á vista a presenza dun póster de *James Dean* en *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), ou a foto na parede de *Brigitte Bardot* en *Charlotte et son Jules* (1960), por citar só a Godard. Mais é nas homenaxes directas nas que gozamos máis aínda destas prácticas, tal como sucede no traballo comentado de Varda. Nunha liña similar, Truffaut leva tamén o seu amor cinéfilo ata as mesmas orixes do cinema, xa que *Les mistons* (1957) recrea nunha das súas secuencias o coñecido gag de *O regador regado* dos *irmáns Lumière*. Sen dúbida, toda unha declaración de intencións que o seu cine posterior seguiría explotando de forma máis ou menos evidente. Claro queda que o acto cinéfilo puro era característico do seu cinema.

Chegamos así ás autorreferencias que, malia partiren dun sentido similar ás prácticas previas, cobran un novo sentido que tamén as afasta delas. Falamos case dunha práctica de publicidade encuberta na que todos os membros do grupo se axudaban entre si, xa fose mostrando a portada da insigne revista á mínima ocasión, ben con cameos dos propios membros do grupo, ou ata en certos casos mostrando directamente fragmentos dalgunha cinta propia ou dos seus compañeiros. A presenza casual da revista *Cahiers du Cinéma* é posiblemente a máis facilmente recoñecible, ao mesmo tempo que tamén é o máis claro elemento aglutinador que xustifica boa parte do noso discurso. A oficina da revista contou coa súa presenza en pantalla na época *amateurista*, mais foron daquela as súas portadas as que se sucederían desde *Le coup du*

berger (1956), aquí sobre unha mesiña de noite cunha *Anna Magnani* que acaparaba a cuberta do número 58 (abril de 1956). Casos similares poden verse en *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), en *Les surmenés* (1958), de entre os nosos seleccionados; pero tamén noutras curtametraxes como *L'Ombre familière* (1957) de Pialat, ou *Un steak trop cuit* (1960) de Moullet, sufrindo aquí a súa destrución por parte da irmá do protagonista. O universo *Cahiers* xa non só falaba de cine, senón que se apoderaba da pantalla e así o seguiría facendo nas súas longametraxes máis emblemáticas.



Fotograma de
Le coup du berger (1956)
de Jacques Rivette,
coa revista *Cahiers du Cinéma*
na mesiña de noite
[cortesía de *Les Films du Jeudi*]

O apartado dos cameos foi outro “clásico” entre os membros do grupo. Xa comentamos a festa de *Le coup du berger* (1956), practicamente sen ausencias; ou tamén o gusto de Chabrol por esta práctica, emulando así a Hitchcock, un dos seus ídolos máis recoñecidos. Tan só é necesario coñecer a fisionomía dos nosos críticos para non perdermos calquera posible aparición. Neste sentido, *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959) preséntanos a unha persoa lendo o semanario *Arts*²³, cuxa actitude de familiaridade indica que estamos posiblemente ante un cameo cunha identidade aínda sen revelar. Sexa como for, o xogo de idas e voltas converteuse noutro dos signos de identidade que máis foron explotados polos “cahieristas” nos seus primeiros anos.

Pero que mellor promoción que citar directamente as películas do grupo nas cintas dos teus compañeiros, ou ata os teus propios traballos anteriores? Foi esta unha práctica que ben souberon explotar, ata o punto de ser algo único na historia. En moitos casos, as imaxes ou referencias utilizadas correspondían

23. As columnas do semanario *Arts* foron tamén un espazo habitual para o traballo dos nosos críticos. Na cinta de Godard pódese apreciar na escena da cafetería un titular que fai referencia a outro dos polémicos artigos de F. Truffaut: “Le cinéma français crève sous les fausses légendes” (15 de maio de 1957).

Jean-Pierre Léaud en
Antoine et Colette (1962),
xunto ao póster da súa
habitación en referencia a
Les 400 coups (1959)



24. Este recurso consistente na rememoración de escenas precedentes dentro da saga de Antoine

Doinel chega á súa gran culminación no último título da serie *L'amour en fuite* (1979), no que non escatima en repetir momentos procedentes dos catro títulos previos: *Les 400 coups* (1959), *Antoine et Colette* (1962), *Baisers volés* (1968) e *Domicile conjugal* (1970).

Por se non fóra pouco, a cinta tamén mostraba algúns momentos tomados doutras películas da súa filmografía: *Les Deux Anglaises et le Continent* (1971), *Une belle fille comme moi* (1972), *La Nuit américaine* (1973) e *L'homme qui aimait les femmes* (1977).

a películas sen estrear, co que a divulgación era perfecta. O apoio de Truffaut a Rivette atópase entre os máis lendarios, xa que a primeira curtametraxe profesional do primeiro leva a súa parella principal ao cinema, onde se mostra *Le coup du berger*, exhibida pouco tempo antes nas salas de cine francesas. Esta mesma fórmula volvería repetirse na primeira longametraxe de ambos, pero neste caso de forma máis curiosa: *Os catrocentos golpes*, estreada en 1959, desenvolvía unha das súas secuencias nun cine ao que asistía a familia Doinel e se mostraban escenas de *París perténcenos* de Rivette, un título que aínda tardaría dous anos en se estrear por dificultades na distribución. Tratábase da mellor primicia que podería dar á película do seu amigo. O traballo de Truffaut seguiría explorando novas complicidades. Sen ir máis lonxe, en *Antoine et Colette* (1962) revivía a primeira aventura de Doinel a modo de *flashback*, ademais de incluír un póster de si mesmo correspondente aos seus anos rebeldes na parede do seu piso de solteiro²⁴. Un interesante exercicio de cine revisitado que non deixa de mostrar unha nova capa do talento deste director. Novamente, os casos sinalados son tan só a punta do iceberg, ou ata unha preparación para todo o que estaba por vir, que era moito e moi importante.

11.

UNHA ESPECIE DE EPÍLOGO

Despois de sesenta anos, os segredos da *Nouvelle Vague* apenas supoñen ningún misterio no extenso campo da historiografía cinematográfica. É por iso que a idea de introducir algunha novidade sobre o tema antollábase desde o primeiro momento como un atractivo reto imposible de evitar. No noso caso, o restrinxido campo das curtametraxes permitiunos atopar esa substancia perfecta coa que reformular as orixes deste movemento filmico con certa profundidade. De igual xeito, non podemos esquecer que estamos ante un marco creativo, o das curtas, no que as lagoas académicas tamén son moi pronunciadas, polo que este estudo cobre unha indiscutible dobre necesidade.

Así pois, contamos cunha formulación marcada por importantes descubrimentos creativos, principal motivación do conxunto. Un mundo no que os seus límites e influencias poden acomodarse a novos enfoques, polo que esta era a oportunidade perfecta para fixar e definir estas fronteiras. É así como xorde a nosa cronoloxía meditada a partir da análise profunda deste conxunto de curtametraxes, o que automaticamente nos leva tamén á idea de evolución para o groso da *Nouvelle Vague*, desde os seus primeiros titubeos ata o fenómeno que chegou a ser. Foron anos determinados pola necesidade de cambio, de asunción de novas linguaxes e de redefinición dos modelos de produción, aspectos todos eles nos que os “cahieristas” deron o mellor de si mesmos. Falamos pois dunha época preparada para asumir a modernidade filmica con todas as súas consecuencias, xa que esta idea viña complementada por creacións máis libres e realistas. Por iso é polo que o feixe de curtametraxes propostas supón unha proba palpable desta necesidade e pauta o proceso necesario para chegar a dito fin.

Sen dúbida, a nosa visión non foi exhaustiva, mais si o suficientemente completa para achegar ao público este capítulo bastante ignorado do cine. A partir de aquí, poden xurdir novas ideas e traballos que amplíen aínda máis as nosas formulacións, o que nos servirá para ver compensado o esforzo empregado. Pola nosa banda, seguiremos coa nosa particular defensa e procura de novos recunchos ocultos da Historia do Cinema, sobre todo por permitirnos gozar moitas veces de traballos case descoñecidos correspondentes aos nosos directores favoritos. Así o vemos na nosa retrospectiva, á vez que nos lembra o porqué que nos gustan tanto as curtametraxes.

**CURTAMETRAXES
NOUVELLE VAGUE**

CLAUDE BERRI (1934-2009)

Le poulet (1963)

Baiser de 16 ans [de *Les baisers*] (1964)

La Chance du guerrier [de *La chance et l'amour*] (1964)

CHARLES BITSCH (1931-2016)

Cher baiser [de *Les baisers*] (1964)

Lucky la chance [de *La chance et l'amour*] (1964)

CLAUDE CHABROL (1930-2010)

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

L'Homme qui vendit la Tour Eiffel [de *Les plus belles escroqueries du monde*] (1964)

La Muette [de *Paris vu par...*] (1965)

JACQUES DEMY (1931-1990)

La luxure [de *Les sept péchés capitaux*] (1962)

JACQUES DONIOL-VALCROZE (1920-1989)

Les surmenés (1958)

JEAN DOUCHET (1929-2019)

Le mannequin de Belleville (1962)

Saint-Germain-des-Prés [de *Paris vu par...*] (1965)

JEAN EUSTACHE (1938-1981)

Les mauvaises fréquentations [mediametraxe] (1963)

Le père Noël a les yeux bleus [mediametraxe] (1966)

PHILIPPE GARREL (1948-)

Les enfants désaccordés (1964)

Droit de visite (1965)

JEAN-LUC GODARD (1930-)

Une femme coquette [16 mm] (1955)

Opération 'Béton' (1958)

Tous les garçons s'appellent Patrick (1959)

Charlotte et son Jules (1960)

Une histoire d'eau [codir. con F. Truffaut] (1961)

La paresse [de *Les sept péchés capitaux*] (1962)

Il nuovo mondo [de *Ro. Go. Pa. G.*] (1963)

Le Grand escroc [de *Les plus belles escroqueries du monde*] (1964)

Montparnasse-Levallois [de *Paris vu par...*] (1965)

GUY GILLES (1938-1996)

Soleil éteint (1958)

Au biseau des baisers [codir. con M. Sator] (1959)

Melancholia (1961)

Paris un jour d'hiver (1965)

SERGE KORBER (1936-)

Un jour à Paris (1962)

Ève sans trêve (1963)

LUC MOULLET (1937-)

Un steack trop cuit (1960)

MAURICE PIALAT (1925-2003)

Drôles de bobines (1958)

Janine (1962)

JEAN-DANIEL POLLET (1936-2004)

Rue Saint-Denis [de Paris vu par...] (1965)

JACQUES RIVETTE (1928-2016)

Aux quatre coins [16 mm] (1949)

Le quadrille [16 mm] (1950)

Le divertissement [mediametraxe 16 mm] (1952)

Le coup du berger (1956)

ÉRIC ROHMER (1920-2010)

Journal d'un scélérat [16 mm] (1950)

Bérénice [16 mm] (1954)

La sonate à Kreutzer [mediametraxe 16 mm] (1956)

Véronique et son cancre (1958)

Présentation ou Charlotte et son steak (1951/1960)

La boulangère de Monceau (1963)

La carrière de Suzanne [mediametraxe] (1963)

Nadja à Paris (1964)

Place de l'Étoile [de Paris vu par...] (1965)

Une étudiante d'aujourd'hui (1966)

JEAN ROUCH (1917-2004)

La punition [mediametraxe] (1962)

Les veuves de 15 ans (1965)

Gare du nord [de Paris vu par...] (1965)

JACQUES ROZIER (1926-)

Rentrée des classes (1956)

Blue Jeans (1958)

Le Parti des choses (1963)

Paparazzi (1964)

FRANÇOIS TRUFFAUT (1932-1984)

Une visite [16 mm] (1955)

Les mistons (1957)

Une histoire d'eau [codir. con J.-L. Godard] (1961)

Antoine et Colette [de *L'amour à vingt ans*] (1962)

AGNÈS VARDA (1928-2019)

Les Fiancés du pont Mac Donald (1961)

BIBLIOGRAFÍA

BLUHER, Dominique - PILAR, Philippe (dir.): *Le court-métrage français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*. Presses Universitaires de Rennes, 2009.

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

ÉVRAD, Jacky - KERMABON, Jacques: *Une encyclopédie du court métrage français*. Festival Côté court/Yellow Now. Crisnée, 2004.

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

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

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

