

**LOS «NUEVOS CINES» EUROPEOS  
1955 / 1970**

**José Enrique Monterde  
Esteve Riambau  
Casimiro Torreiro**

Editorial Lerna



COLECCIÓN  
ORDET

Este libro recorre el cine europeo desde la posguerra hasta la década de los setenta, en un intento de abrazar, en una perspectiva global que cubre un hueco importante en la bibliografía española, y que tiene incluso escasos paralelismos en otras lenguas, los múltiples tentáculos de los «nuevos cines» europeos. Partiendo del Neorrealismo italiano, se examinan los antecedentes, las condiciones socioeconómicas, las coordenadas creativas y la herencia del movimiento renovador que abarca, entre los «nuevos cines» que se desarrollaron en todos los países de Europa, al «Free Cinema» británico, la «Nouvelle Vague» francesa, el «Junger Deutscher Film» alemán, la «Nova Vlna» checoslovaca o el «Nuevo Cine Español». La eminencia de figuras como Wajda, Truffaut, Anderson, Schlöndorff, Bertolucci, Skolimowski, Richardson, Kawalerowicz o Pasolini, entre muchos otros, permite calibrar la importancia de una correcta valoración de la época de la historia del cine estudiada en este libro.

Las coordenadas generacionales de los autores les permiten, gracias a un cierto grado de distanciamiento, ofrecer una perspectiva genuinamente histórica, global e integrada, del tema tratado.

Una rica cronología, una abundante bibliografía y un nutridísimo índice alfabético de personas, films e instituciones convierten al libro en una herramienta de consulta de primer orden.

## 2. LA POLÍTICA DE LOS AUTORES

La relación existente entre diversos movimientos encuadrados dentro de los «nuevos cines» y la crítica cinematográfica, considerada tanto como punto de partida profesional de futuros realizadores como posterior soporte a sus primeros productos, tuvo su máxima expresión en el caso de la revista *Cahiers du Cinéma* y la «Nouvelle Vague». Anteriormente, la relación entre la revista británica *Sequence* y el nacimiento del «Free Cinema» había discurrido por terrenos aparentemente paralelos pero nunca con la vehemencia y la popularidad del caso francés. Porque el grupo de realizadores surgidos de *Cahiers du Cinéma* no sólo cimentó las bases para su trasvase profesional de la crítica a la dirección, sino que sus postulados —basados en la llamada «política de los autores»— transgredieron el marco geográfico de sus fronteras para convertirse, desde entonces, en una teoría de amplia difusión de la que los propios miembros de la mayor parte de «nuevos cines» fueron sus inmediatos beneficiarios. Tomando como punto de referencia los años cincuenta, toda la Historia del Cine —desde Griffith hasta Steven Spielberg— puede contemplarse desde la perspectiva del cine de autor. Estaba muy claro, por solidaridad entre los redactores y complicidad con los lectores, que en aquella época Hitchcock era un autor, del mismo modo que después también lo serían Truffaut o Godard, aunque entre sus films los puntos de contacto fuesen mínimos. Lo importante era perpetuar una teoría que si bien tiene sus ventajas y puntos de interés, conviene subrayar desde

ante lo que, después de todo, hay de más raro en esta industria: un autor de films».<sup>5</sup>

Clouzot, Bresson, Hitchcock... La nómina se iba ampliando y a ella habría que añadir las personalidades entrevistadas por los redactores de la revista: Becker, Renoir, Buñuel, Rossellini, J. Ford, Dassin, Dreyer, Hawks, Tati, O. Welles, Lang... Como sobrentendido quedaba claro quién reunía las condiciones para ser calificado de «autor»; definir estas condiciones era un problema ya más difícil y se solucionaba con un simple juego de palabras de difícil aplicación al léxico cinematográfico castellano: la palabra «autor» correspondía simplemente al antagonismo de *metteur en scène*, equivalente a una connotación artesanal y rutinaria del realizador cinematográfico. Refiriéndose claramente a las teorías bazinianas, Rohmer establecía las oportunas analogías con otras expresiones artísticas: «En todos los terrenos, actualmente, pintura, música, literatura, la política de los fragmentos seleccionados cede el paso a la de las obras completas. Lo que perdura no son las obras, sino los autores».<sup>6</sup> Pero resulta altamente sintomático que, la vez primera que la revista dedicaba un espacio específico a la «política de los autores» —caso del citado artículo de Rohmer— fuera en forma de respuesta a una serie de cartas remitidas por los lectores. Las contradicciones aumentaban, por otra parte, cuando se constata que el primer cortometraje —*Les Charms de l'existence* (1950)— de Kast, uno de los redactores de *Cahiers*, estaba codirigido por Grémillon, nombre que no constaba específicamente entre las líneas trazadas por Truffaut en su definición de principios contra el realismo psicológico francés.

Finalmente tuvo que intervenir Bazin en persona para consolidar dialécticamente los cimientos de un edificio que se tam-

5. Alexandre Astruc, «Quand un homme...», en *Cahiers du Cinéma*, n.º 39, París, 1954.

6. Eric Rohmer, «Les lecteurs de *Cahiers* et la politique des auteurs», en *Cahiers du Cinéma*, n.º 63, París, 1956.

baleaba al utilizar argumentos distintos a los meramente pasionales, motivo por otra parte de históricas controversias con *Positif*, la otra gran revista especializada francesa. Bazin, ante todo, descubrió una faceta significativa del funcionamiento del Consejo de Redacción de la revista: «Generalmente preferimos, en caso de opiniones divergentes sobre un film importante, ceder la palabra a aquél a quien más le guste. La consecuencia es que los defensores más estrictos de la política de los autores se hallan beneficiados, puesto que, con razón o sin ella, disciernen siempre, en sus autores favoritos, las expansiones de las mismas bellezas específicas».<sup>7</sup> Por último, como corolario a una larga serie de justificaciones respecto a la validez —menos ilimitada de lo que sus discípulos proponían— del método se atrevía a definir la esencia de la «política de los autores»: «Consiste, en suma, en elegir el factor personal como criterio de referencia en la creación artística, para después postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente. Se reconoce la existencia de films importantes o de calidad que escapan a este esquema, pero justamente antes se preferirán sistemáticamente aquellos en los que conste, aunque sea en filigrana, el blasón de autor, fuesen incluso realizados sobre el peor guión de circunstancias».

Las normas del juego estaban pues escritas, pero un soporte como éste, basado esencialmente en criterios de apreciación subjetiva, se prestaba a las más libres interpretaciones. Truffaut, en 1957, predecía la llegada del film «en primera persona»,<sup>8</sup> una de las tendencias fundamentales de los primeros títulos de la «Nouvelle Vague», como continuidad a la crítica en primera persona que escribían en *Cahiers du Cinéma*. Un método que en principio no merece objeciones siempre y cuando su aplicación no sea, como era en este caso, totalmente exclusivista.

7. André Bazin, «De la politique des auteurs», en *Cahiers du Cinéma*, n.º 70, París, 1957.

8. François Truffaut, «Le cinéma français crève sous les fausses légendes», en *Arts-Spectacles*, n.º 619, París, 1957.

Basándose en los postulados fenomenológicos también utilizados por Bazin, los «jóvenes turcos» veían en el cine, en palabras de Gérard Gozlan, «el instrumento por excelencia que permite tomar contacto con el mundo antes de pensarlo». Fer-vientes adictos a la Cinémathèque, cinéfilos empedernidos, críticos de cine y, sobre todo, aspirantes a realizadores, los futuros componentes de la «Nouvelle Vague» vivían con, de y para el cine, anteponiéndolo desde luego a otras artes pero también a una realidad que, gracias a las teorías bazinianas, podía llegar a confundirse con su reproducción en una pantalla. Consecuencia de ello serán las múltiples referencias cinéfilas que caracterizan los films que ellos mismos dirigen posteriormente como reflejo de un mundo aislado de una realidad a menudo mucho más compleja. Es célebre, como máxima deformación de esta aseveración, la frase de Luc Moullet: «Gracias a Jean Renoir aprendí que existía un tipo que se llamaba Auguste»<sup>9</sup>...

A la luz de esta concepción tan reducida del mundo no resulta pues extraño que la «Nouvelle Vague» en concreto y por extensión el resto de los «nuevos cines» nacieran dentro de unas coordenadas limitadas a las circunstancias en que unas determinadas políticas estatales les permitieron manifestarse más o menos libremente desde detrás de una cámara. Los cineastas que ellos admiraron —que nosotros admiramos— merecen un reconocimiento por sus méritos profesionales. En algunos casos, como las entrevistas citadas, los críticos aplicaron sus indudables conocimientos sobre el medio al esclarecimiento de aspectos francamente interesantes. Los artículos y las críticas, en cambio, resultan generalmente menos pertinentes por su insolencia pero sobre todo por sus coordenadas habitualmente centradas en torno a tres puntos:

A) Una visión cristiana del mundo, heredada indudablemente de Bazin, que lleva a convertir la tan cacareada osadía contestataria del Manifiesto de Truffaut contra el cine francés de posguerra en una sucesión de argumentos moralizantes con-

9. *Cahiers du Cinéma*, n.º 103, París, 1960.

trarios a la «negrura», el «inconformismo» o a la «fácil audacia»; el motivo por el que detesta la labor de guionista como Jacques Sigurd se refiere al hecho de que «la religión nunca participa, pero la blasfemia hace siempre tímidamente su entrada, gracias a algunas 'hijas de María' o a algunas monjas que atraviesan el campo en el momento en que su presencia es más inesperada»; en cambio, su defensa de Renoir, Bresson, Cocteau, Becker, Gance, Ophüls, Tati o Leenhardt, es definida por el hecho de que ellos serían incapaces de concebir «personajes abyectos que pronuncian frases abyectas». Militante católico en ejercicio, Schérer/Rohmer justificaba el hecho de que él, Chabrol, Rivette y Truffaut consideraran *Te querré siempre* (Rossellini, 1953) como la mejor obra estrenada en 1955 —Bazin, en cambio, prefirió *La palabra* (Dreyer)—, con el argumento de que «pertenece al cine el hecho de introducir en el arte una noción que todo el género humano no había podido enriquecer con su aportación: precisamente la del milagro».<sup>10</sup> Por último debe reseñarse también que el mismo Godard convertido después al maoísmo tampoco renunciaría a florituras de orden místico al referirse a la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1965), de Hitchcock, en estos términos: «Como el niño prisionero que oye la voz de su madre cantando en los salones de la embajada, en la obra de este hombre cáustico y brillante somos tocados por una gracia que quizá no nos llega más que lejana y por etapas, pero que los espíritus más líricos no saben, de entrada, disponer con tal refinamiento».<sup>11</sup>

B) Matizada por un tono de orden cultural, la crítica profesional de *Cahiers du Cinéma*, seguida después a pies juntillas por la española *Film Ideal*, se convierte en ocasiones en el barniz filosófico que Bazin también intentó emplear en su teoría. De este modo, si para Rohmer «la politique des auteurs n'est

10. Maurice Schérer, «La terre du miracle», en *Cahiers du Cinéma*, n.º 47, París, 1955.

11. *Cahiers du Cinéma*, n.º 64, París, 1956.

pas un axiome, elle est un postulat», Kast habla de un «*technicolor pascalien*» a propósito de *L'Ouvre-boîte* (1952) de Jacques Audibert y Camille Bryen, y de *Reuelta en Haití* (1952) de Jean Negulesco.

C) En tercer lugar, la subjetividad crítica reforzando el punto de vista personal del firmante del texto cae a menudo en la pedantería que posteriormente, en su nueva etapa como realizadores, sólo Godard se atrevería a incorporar hasta las últimas consecuencias como elemento esencial de sus films. En cambio, resultan hoy pueriles frases como ésta de Rivette referida a *Yo confieso* (1953) de Hitchcock: «Querría finalmente excusarme por un artículo donde el superlativo reina con tal desvergüenza; pero quizá era éste el único medio de rendir cuentas honestamente con un genio que hace del extremo su regla de conducta e ignora el arte de decepcionar y de empequeñecer a quien satisface tantos buenos espíritus».12 Por su parte, Truffaut no era menos comedido al proclamar a propósito del estreno de *Los sobornados* (1953) que «hay que amar a Fritz Lang, saludar la llegada de cada uno de sus films, precipitarse, volver a menudo sobre ellos y esperar impacientemente el próximo».13 Rohmer, en su personal defensa de la «política de los autores», esgrimía incluso proyectos colonialistas al incitar su aplicación en el cine japonés —refiriéndose a *Los amantes crucificados* (1953) de Mizoguchi—, y Godard promulgaba una particular cosmogonía artística suscitada por su entusiasmo ante *Amarga victoria* (Ray): «Había el teatro (Griffith), la poesía (Murnau), la pintura (Rossellini), la danza (Eisenstein), la música (Renoir). Pero a partir de ahora también existe el cine. Y el cine es Nicholas Ray».14

12. Jacques Rivette, «L'art de la fugue», en *Cahiers du Cinéma*, n.º 26, París, 1953.

13. François Truffaut, «Aimer Fritz Lang», en *Cahiers du Cinéma*, n.º 31, París, 1954.

14. Jean-Luc Godard, «Au-delà des étoiles», en *Cahiers du Cinéma*, n.º 79, París, 1958.

Entre las críticas que suscitó contemporáneamente la «política de los autores» en otros sectores de la crítica, nos parece enormemente ilustrativa la alusión apuntada por Barthélemy Amengual en una carta a la redacción de *Cahiers du Cinéma*: «[los 'jóvenes turcos'] abordan las obras como si fueran meteoritos caídos del cielo, autosuficientes, portadores en sí mismos de su fin y de su comienzo, universos completos, mónadas perfectas, frente a las cuales el crítico no tiene más que definir sus propias relaciones, sus certezas, sus ilusiones, sus semejanzas, sus valores».15 Justa opinión en la medida en que además presagiaba en 1956 una realidad que seguiría siendo válida un año más tarde cuando empezaron a aparecer los primeros cortometrajes de los redactores de la revista. De Givray, el benjamín del grupo, a propósito de *Le Coup du Berger* (Rivette, 1956), afirmaba que «nunca hubiera pensado que en el interior de este comando existiera una especie de terrorismo interno que los obligara a optar por los mismos films. [...] Después pude darme cuenta de que esta homogeneidad era más un asunto del corazón que del espíritu. [...] Además [las críticas] tenían un estilo común, estaban todas escritas por aprendices de realizadores».16 Una de sus más sólidas filias fue el cine norteamericano de los cincuenta; de los complejos engranajes de la maquinaria hollywoodiense reivindicaron figuras como Hitchcock, Hawks —de ahí su apodo de «hitchcocko-hawksianos—, J. Ford, Lang, Ray, etcétera como «autores» que, cuando fueron conscientes de lo que la crítica francesa había dicho de ellos, derivaron en ocasiones su excelente pulso

15. Eric Rohmer, *op. cit.*

16. Claude de Givray, «Autocritique», en *Cahiers du Cinéma*, n.º 77, París, 1957. Curiosamente, el guión de *Le Coup du Berger* está firmado por Rivette, Givray y Bitsch. Aquel mismo año, Chabrol, en colaboración con Rohmer, escribe una monografía sobre Hitchcock y éste, a su vez, rueda en 1960 el telefilm *La Sra. Bixby y el abrigo del coronel*, cuyo argumento es prácticamente idéntico al del cortometraje de Rivette. El guión del telefilm aparece, sin embargo, firmado por Halsted Welles sobre un argumento de Roald Dahl.

narrativo hacia piruetas estilísticas de dudosa eficacia y probada complacencia. La mimesis de determinados encuadres, movimientos de cámara, diálogos o personajes se hizo patente en los films de la «Nouvelle Vague»; sin embargo, todo intento de superar este nivel de analogía estaba condenado al fracaso desde un punto de vista económico. El cine de los críticos de *Cahiers*, al menos en su primera etapa (es decir, antes de asumir por completo el relevo ideológico e industrial de quienes les habían precedido), partió de las mismas coordenadas autistas de sus textos. Sus primeros cortometrajes fueron un coto cerrado con un solo objetivo común: filmar. De este modo, Chabrol produjo *Véronique et son Cancre* (Rohmer, 1958) y *Le Coup du Berger*, donde además intervenía como coguionista junto a Charles Bitsch quien, a su vez, intervenía también como director de fotografía; Rohmer era el guionista de *Tous les Garçons s'appellent Patrick* (Godard, 1957), mientras éste intervenía como actor en *La Sonate à Kreutzer* (1956) de Rohmer; Truffaut, por su parte, era el guionista y corealizador —junto con Godard— de *Une Histoire d'Eau*, en tanto que éste filmaría después *Al final de la escapada* sobre un nuevo argumento de Truffaut.

¿Quién era entonces el «autor» de cada uno de estos films? Un mal ejemplo pues el ofrecido por los avaladores de una teoría que, sin lugar a dudas, les benefició para convertirse en la generación de recambio del cine francés y sólo perduró durante unos pocos años. Los que tardaron las aguas en volver a su cauce asentando a los Truffaut o Chabrol en lugares de privilegio de la industria, mientras Godard y Rivette defendían una marginalidad asumida y Rohmer hacía la guerra por su cuenta. «Autores» consagrados pero al mismo tiempo detractores de un pasado quizá gratuitamente violento, los «jóvenes turcos» iniciaron el desmantelamiento de las discutibles bases teóricas de una «política de los autores» que acabó imponiéndose por inercia, cuando Truffaut confesó a *France Observateur* en 1961: «Jamás se ha dicho tan claro: la «Nouvelle Vague» no es ni un movimiento, ni una escuela, ni un grupo;

es una cantidad, una denominación colectiva inventada por la prensa para designar a cincuenta nuevos nombres surgidos en dos años en una profesión donde apenas se aceptaban tres o cuatro nombres nuevos cada año». Sin embargo, un libro aparecido en 1983 bajo la coordinación de Jean-Luc Douin, *La Nouvelle Vague 25 ans après*, curiosamente publicado en las mismas Éditions du Cerf que habían editado el pensamiento de Bazin, recrudeció definitivamente las tensiones existentes entre un grupo que accedió a la realización cinematográfica gracias a una ampulosa imagen anticonformista que se benefició de la circunstancia de unas nuevas normas de protección oficial a la producción cinematográfica. En primer lugar, el antaño venerado Leenhardt se quejaba de su marginación: «En aquel momento todos afirmaban: "Leenhardt es nuestro padre, nuestro hermano mayor". Después, cuando mi notoriedad desapareció, víctima del desgaste, se les pasaron las ganas de referirse a mí». Por otra parte, Paul Gegauff retrataba a Godard en los siguientes términos: «Siempre enamorado locamente de las más estúpidas modistillas se arruinaba en ramos de rosas o en chocolatinas. Las chicas que le gustaban seguramente habrían preferido que les pellizcaran gallardamente las nalgas, pero él, el romántico, las colmaba de regalos pequeño-burgueses. Para satisfacer su manía, asaltó la Radio Suiza-Romanda y más tarde a su rico papá, cirujano en Lausanne». A su vez, Godard no dejaba mejor parado a Truffaut, el «golfillo» redimido por Bazin: «Truffaut tuvo un debut honesto y después [...] *Los 400 golpes* eran sus propios cuatrocientos golpes. Pero como que es incapaz de inventar cualquier cosa, incapaz de la menor imaginación, se puso a adaptar novelas y se fue convirtiendo en cada vez más falso, porque esto no correspondía en absoluto a lo que él era. En tiempos de *Cahiers* atacaba a Duvivier; pero él no llegaba ni a la altura de Duvivier. Para mí, no tenía oficio, ni... Es un usurpador. Y después, vedlo como actor en films americanos... Si pudiera entrar en la Académie Française estoy seguro de que lo haría».

No todo, sin embargo, merece calificativos tan destructivos. Bazin ya lo había advertido como conclusión a su ensayo sobre la «política de los autores» en el sentido de que «me parece ocultar y prohibir una verdad crítica esencial de la que el cine tiene una necesidad mayor que todas las demás artes, justamente en la medida en que el acto de verdadera creación artística se encuentra más incierto y amenazado que en otros terrenos. Pero su práctica exclusiva conduciría a otro peligro: la negación de la obra en provecho de su autor». Y tales limitaciones se cumplirían aún con mayor precisión en función de una nueva profecía, sentenciada esta vez por Melville —uno de los precursores reconocidos por la «Nouvelle Vague»— en 1964: «¿La política de los autores? ¿Qué quedará de ella dentro de diez años? Doscientos realizadores geniales convertidos en desclasados agriados y una media docena de auténticos creadores simples y clásicos». <sup>17</sup> No diez, sino veinte años después, Melville tenía razón. Sobre todo, si la «política de los autores» se aplica a modelos distintos al francés. La generación del «Free Cinema» acabaría renunciando a sus orígenes —quizá con la excepción de Anderson— para integrarse en los modelos de producción norteamericanos. Igual camino seguirían los exiliados del cine checoslovaco que acabarían en Estados Unidos. Polanski y Skolimowski, dos tráfugas del «Nuevo Cine Polaco», han realizado su filmografía a caballo de diversas oportunidades en múltiples países. En Italia, un fiel discípulo de Godard como Bertolucci, que llegaría a incluir su número de teléfono como clave para el asesinato de un personaje en *El conformista* (1970), ha realizado recientemente un largometraje sobre el último emperador chino después de su fallida empresa de convertir *Novecento* (1974-1976) en una superproducción revolucionaria. En Alemania, Wenders es otra «víctima» de los cantos de sirena del cine norteamericano, aunque quizá sea éste uno de los pocos ejemplos válidos del

«cine de autor» de nuestros días. En España, las revistas *Film Ideal* y *Nuestro Cine* intentaron reproducir los modelos de *Cahiers du Cinéma* y *Positif*, aunque sin paladines llamados Godard o Truffaut. En el Este, por último, el individualismo idealista de la «política de los autores» no tiene, evidentemente, ninguna posibilidad de imponerse. Allí todo es más fácil, ya que, como afirma un crítico yugoslavo con una ingenuidad que haría sonreír a los propios redactores de *Cahiers du Cinéma* de la primera época, «en realidad no existe un cine de autor ni uno de 'no autor', sino únicamente films bonitos o feos». <sup>18</sup>

17. *Cinéma 64*, n.º 68, París, 1964.

18. Milutin Colić, «El 'cine negro' o la crisis del 'cine de autor'», reproducido en Josep Pons y Honorio Ranaño (eds.), *El cine yugoslavo*, Fundació Municipal de Cinema de València / Fernando Torres Editor, València, 1963.