

¿QUÉ HAY MÁS ALLÁ DE LA MIRADA?

GENERACIÓN *NOUVELLE VAGUE*

REVISITADA (1958-63)

*El desastre cuida de todo.*

Maurice Blanchot

1

Luego del neorrealismo italiano una segunda etapa del cine moderno se da con la *Nouvelle Vague*, que producirá una renovación estética y dará lugar a una nueva forma de producción, que puede ser pensada como una *invención crítica*. En la actualidad no sorprende que la *Nouvelle Vague* se haya transformado en una categoría aplicable, en el ámbito de la crítica francesa (especialmente en *Cahiers du cinéma*), para marcar las distintas fases de evolución de la cinematografía de un país. Así, el cine yugoslavo, taiwanés o coreano tendrían, en distintas etapas, sus correspondientes años *Nouvelle Vague*. Signo y adjetivo de renovación, la *Nouvelle Vague* se ha vuelto como un sello para indicar momentos asociados a transformaciones con cierta radicalidad en el tratamiento de la imagen y la narración en lo que toca al cine. Nombre entonces, algo cómodo, para marcar una etapa, único en su clase, ya que ni el *neorrealismo*, ni el *impresionismo* o el *expresionismo* cinematográficos, siendo hoy por hoy categorías estéticas recurrentes -para nombrar algunas de las escuelas más conocidas-, se han constituido en indicadores diacrónicos trasladables geográficamente. La *Nouvelle Vague* parece indicar, en efecto no sólo una estética sino también un modo de experimentar el cine de una generación con respecto a la anterior. Cuestión generacional y de experiencia de la historia del cine, la *Nouvelle Vague* ha podido reunir a un puñado de críticos y cineastas con claros signos de afinidades electivas. Y tal vez podríamos arriesgar que ésta ha sido la última gran fase reconocible de la historia del cine.



François Truffaut con su *alter ego* Jean-Pierre Léaud.

Podemos considerar a la *Nouvelle Vague*, siendo un episodio típicamente francés, como el sello cinematográfico con mayores aspiraciones de internacionalismo, en un sentido completamente alejado del internacionalismo económico del cine de Hollywood. Porque es a partir de esta generación -sobre todo bajo la figura de Resnais- que aparece la posibilidad de la idea de *un solo cine*, un cine que se piensa como fenómeno mundial, para revitalizar y espiritualizar el mundo, como diría Deleuze, luego de las catástrofes de la Segunda Guerra Mundial que le tocó vivir a la especie humana. Es también en esta época, como lo ha indicado Daney, que se empieza a esbozar un público universal, un público de una cinefilia de autor que comparte un mismo amor por el cine en todo el mundo.

Exceptuando, claro está, a los grandes maestros y casos raros, tradicionalmente el internacionalismo de Hollywood tiene que ver, más o menos totalmente, con la imagen económica y tecnológica que se confecciona en el estudio o en el laboratorio y que suprime el parámetro del azar bajo los géneros, el montaje transparente, los movimientos de cámara pautados y los efectos especiales. En contraposición a esto, el cine de la *Nouvelle Vague*, en cuanto a su cronología original (1958-63), va a concernir ante todo a una *mirada*, a una conciencia de la imagen -Truffaut, Godard, Chabrol vía Hitchcock- y de forma divergente al registro, al carácter indicial de la fotografía que se transmuta en la fórmula de Godard: "El cine es la verdad veinticuatro veces por segundo", y en última instancia a la ontología de la imagen fotográfica según Bazin, que equivale a una conciencia del mundo -Rivette, Godard vía Rossellini y, de otro modo, Marker, Resnais-, que ya no será un cine de la imagen sino sobre todo un arte de la realidad<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Esta idea de registro va a aparecer en tensión con la idea de la cinefilia y el aprendizaje de la mirada a través de ésta. Porque si la cinefilia implica un deslizamiento

Este cine va a restituir parcialmente, por estas sendas, las categorías perdidas del tiempo y del espacio, en cuanto tales, aniquiladas por la concepción de la imagen de estudio -un retorno a Lumière, pero con conciencia de este retorno-, tanto como la del azar y del encuentro. De ahí la impresión de una cierta pobreza de la imagen que en el impulso eufórico del comienzo fue marcado, digamos, por las apariciones de *Les cousins* (Chabrol), *Les quatre cents coups* (Truffaut), *À bout de souffle* (Godard), *Lola* (Demy), en donde el dispositivo de registro, más que ejecutar una historia bajo un plan estricto de una puesta en escena parecía acompañar, con todo lo que tiene de azaroso, a las idas y venidas, los encuentros y los desencuentros de los personajes; ese deambular tan caro al neorrealismo.

Y si el cine goza, en su posición tecnológica, de algún privilegio todavía hoy con relación al mundo y a la historia frente a otras técnicas de registro y representación, es porque una parte de él ha sabido llevar hasta el límite de lo posible la noción de mirada y la de registro, forzando la técnica de la imagen a niveles *noéticos* -el famoso *dictum* godardiano: "El travelling es una cuestión de moral", o la versión más radicalizada de Luc Moulet: "La moral es una cuestión de travelling". Podemos considerar de este modo que la mirada y el registro sean para los cineastas y críticos de la generación *Nouvelle Vague* una posición sobre todo moral, pero una moral facultativa, si puede haber la expresión. "Salir del registro es salir del cine", afirma Daney, y es a través de, o por esta modalidad *indicial* de la imagen cinematográfica que el cine puede posicionarse en el mundo y sostener una estética bajo los auspicios de una moral.

Estas consideraciones tienen origen en la famosa "transparencia" baziniana, en la poética del plano secuencia y en el montaje prohibido

---

entre imágenes, el registro implicaría una ubicación radical en el mundo. En la década del cincuenta, esta tensión es la que existe entre Rivette y los otros cahieristas que defendían un cine de la puesta en escena. Esta división tiene origen en la distinción baziniana de "los cineastas que creen en la realidad y los que creen en la imagen". En los años sucesivos será Godard quien intentará superar esta antinomia, tratando de combinar las técnicas del montaje con la idea de registro.

que registraría el mundo sin fragmentarlo a diferencia del montaje soberano; vale decir, es como si por esta poética se afirmara, para el cine, la concepción de un ser-en-el-mundo como contrapartida de un ser-en-la-imagen. Pero en el camino recorrido por la generación de la *Nouvelle Vague* se van a sembrar diversas opciones poéticas frente a las teorizaciones de Bazin, aunque velar esta unidad de lo real quede para la generación como una proposición fundamental, sea para mantenerla o para atravesarla.

Esta primacía de lo real proviene, como sabemos, de Renoir y Rossellini; en estos autores, la imagen ya no va hacia los personajes, ya no se fabrican encuentros sino que la acción sucede y el dispositivo sólo parece registrarla. André S. Labarthe observa que, en *Boudu sauvé des eaux*, "el lugar de la cámara no tiene ninguna importancia... Esta improvisación en la ubicación de la cámara significa que la realidad es independiente de la filmación" (1999). En consonancia con esta idea se encuentra la concepción de Rohmer según la cual, frente a la posibilidad de opción entre la unidad espacial y la construcción del espacio mediante el montaje, hay que optar siempre por la primera; no quebrar nunca la unidad espacial, esto es, supeditar el montaje bajo la unidad de lo real<sup>13</sup>. Desde sus textos iniciales, Rohmer (1989) definió con precisión la esencia del cine: *el cine es un arte que se define por su relación con lo real*. Más tarde, refiriéndose a sus cuentos morales, dirá que *filmar es siempre filmar algo* (1974). La verdad del cine reside, entonces, en esa novedad de su imagen de matriz fotográfica. Esta pulsión por registrar el mundo se verá además en el gusto de la *Nouvelle Vague* por los viajes, ya sean los concretos de Chris Marker (*Les statues meurent aussi*, *Dimanches à Pékin*, *Lettre de Sibérie*), así como los cerebrales de Resnais (*Hiroshima, mon amour*, *L'année dernière à Marienbad*, *Muriel*).

---

<sup>13</sup> Esta idea de unidad parece extenderse hasta en el tratamiento del color. Como recuerda Néstor Almendros (1982), fotógrafo de *Ma nuit chez Maud*, "Rohmer partió del principio de que en una película en blanco y negro se deben evitar las referencias a los colores". Porque ante todo se trataba de no frustrar al espectador con la visión de colores de los personajes en el interior de la diégesis. De este principio proviene, de algún modo, la elección de filmar paisajes nevados de la ciudad de Clermont-Ferrand,

Este respeto por la unidad espacial y esta pasión por el registro conllevan a la idea de un fuera de campo abierto al mundo -en este cine, el *fuera de campo* se tiende a equiparar con el *fuera de cuadro*-, en contraste con Hitchcock y Bresson que filman “personajes encerrados en un cuadro determinado y en una historia precisa” (Labarthe, 1994). Esto no significa obviamente que la noción de puesta en escena fuera únicamente una noción crítica. Ya que estéticamente, si es que se puede hablar de una estética de la *Nouvelle Vague*, la cuestión central parece residir en la conciliación entre la precisión en el *découpage* y la afirmación de una primacía de lo real. Se trata de alegar la importancia del documental en la ficción. Y es por este camino que se vuelve a la cuestión del como si: “La *Nouvelle Vague* hace cine como si fuera la vida” (Douchet, 1999). Se trata, entonces, de la *producción* del azar y no de su mero registro.

Ahora bien, la idea de la mirada hay que pensarla en términos de descubrimiento y no de invención, puesto que se trata de algo que ya había ocurrido antes de la *Nouvelle Vague*. Hay un descubrimiento de la mirada que ya ha tenido lugar. La generación de la *Nouvelle Vague* fue la primera en decir “ha habido mirada autoral” (*Cahiers du cinéma*), con lo cual instauraba retrospectivamente una nueva historia del cine cargada de nombres propios que, aún hoy, llevan consenso en el mundo de la crítica. Nos referimos fundamentalmente a Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Nicholas Ray, Fritz Lang, Jean Renoir, Robert Bresson, Kenji Mizoguchi, entre otros.

---

hacer que los personajes bebieran vodka o agua en vez de menta o *peppermint*, la utilización del vestuario preferentemente en gris o en blanco y negro... Como se puede notar, la idea de unidad se traslada en Rohmer hasta la percepción sensorial del espectador, implicando de esta manera a la unidad espacial en correspondencia con una unidad perceptual. El reverso consecuente de esta poética, Rohmer parece haberlo llevado a cabo con *Perceval le Gallois* y *La Marquise d'O*.

Por ello, y esto es necesario señalarlo, la relación entre la generación de la *Nouvelle Vague* y el cine clásico de Hollywood es mucho más contradictoria y ambigua de lo que a primera vista puede pensarse. Si actualmente el cine moderno y el cine de Hollywood producen ideas divergentes sobre el cine, este antagonismo no se vivió con esta radicalidad en las décadas del 50 y del 60. ¿Cómo se explica la emergencia de una nueva ‘gramática’ cinematográfica -en donde uno de sus rasgos sobresalientes es la clara oposición respecto de la manera de narrar de los films clásicos- con la inusitada rehabilitación del cine norteamericano en términos estéticos? Para forjar esta paradoja, Bazin y luego sus seguidores, realizan un proceso que puede pensárselo como una “desmitificación” del cine norteamericano, que abrirá en un comienzo una polémica, si tomamos en cuenta las lecturas que de este cine habían realizado, hasta entonces, sus contemporáneos (considerar a Hitchcock o Hawks como grandes artistas era impensable antes de la generación *Nouvelle Vague*). Es esto lo que posibilitará, como necesaria contrapartida, una “re-mitificación” del cine clásico de Hollywood, ligada a cierta idea de mirada que ellos mismos anhelaban. No es aquí el espacio para debatir quiénes fueron justa o injustamente nominados como “autores”, sino que se trata de señalar que dicho proceso responde fundamentalmente a una operación crítica que, pensada hoy en retrospectiva, resultará, para la crítica y teoría del cine actual, un pensamiento casi indeleble.

¿De qué se trata, entonces, la conformación de este panteón que rescata algunos cineastas en detrimento de otros? Al pensar en la “política de los autores” hay que pensar en la construcción de un relato -una nueva historia del cine- que narra sus preceptos y, al hacerlo, elige inevitablemente una forma de identificación. Los *Cahiers* construyen con ese corpus -que derivará en una política de rehabilitación- algo que no resultaba evidente, y de esa cinefilia hollywoodense emerge, ante todo, la existencia de una visión (estética) del cine. Tal vez por ello no hayan sido estos films en sí mismos tan importantes para la *Nouvelle Vague* sino, en todo caso, la mirada que los *cahieristas* habían depositado en ellos. De ahí que el cine norteamericano

nunca haya funcionado como una referencia estética directa, sino que la lectura que de éste se hizo sirvió para dotar al cine de un *territorio*. Más allá de toda distancia con el cine norteamericano, la “política de los autores” -con su consecuente invención de la mirada- configura para la *Nouvelle Vague* una identidad, pero también una visión del mundo y la posibilidad de vincular una idea del cine con una idea del mundo.



Lola de Jacques Demy y la poética del azar.



Afiche de *Les cousins* de Chabrol.

Abordar las distintas manifestaciones cinematográficas que formarían una especie de historia de los estilos (cine clásico, expresionismo, realismo poético, neorrealismo, *Nouvelle Vague*, etc.), a través de la *mirada* que los constituye, puede tener aún hoy cierta validez; ya que la mirada puede ser en el cine la instancia articuladora del encadenamiento de las imágenes (montaje, movimientos de cámara, etc.) y de los elementos implicados en el plano (iluminación, encuadre, profundidad de campo, etc.). De este modo, la mirada se ubica fundamentalmente más allá de lo estrictamente visible y de la analogía con respecto a lo filmado, incluso su localización sería posible más allá del dispositivo técnico y de las convenciones genéricas. Noción totalizante, la mirada se ha articulado y diseminado un poco por todos lados, a veces atribuyéndola también al estilo de un cineasta ejemplar -la mirada hitchcockiana-, y otras veces asignándola, en parte, a la “discursividad” en el cine: la ocularización, que junto con la focalización (la cuestión del saber del narrador y los personajes), haría brotar el punto de vista en el relato, produciendo una especie de recorte y perspectiva del mundo vivido del film, es decir, la *diégesis*.

Articulatoria, dijimos, pero también fuente y meta de la imagen, ya que en la pantalla parecen coincidir lo constituido (el qué de la imagen) y lo constituyente (el cómo de la imagen); es como si la mirada que haría posible estilos personales -la famosa política de los autores-, movimientos, escuelas, tendencias e incluso las instancias discursivas, siguiera siendo tributaria de una fenomenología de la percepción, como lo ha reconocido explícitamente, por ejemplo, Christian Metz.

Ahora bien, una de las fecundidades de esta “perspectiva” -como lo veremos inmediatamente en el abordaje de la *Nouvelle Vague* a través de los “juegos de miradas” que parece tener una fuerza veraz en la explicación

de la génesis de las imágenes del cine moderno- se debe a su conexión con la idea de aprendizaje: una pedagogía de la visión (mirada) que estaría en el origen de la *Nouvelle Vague*: es una de las tesis centrales de Antoine de Baecque y de otros autores, como Serge Daney. De este modo, el conocido pasaje de la crítica a la realización por parte de los autores de la *Nouvelle Vague* -Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol, todos ellos críticos de *Cahiers du cinéma* e hijos pródigos de André Bazin-<sup>14</sup> habría sido una fase necesaria, ya que no sólo se trataba de aprender a filmar sino que se trataba también, y sobre todo, de aprender a ver lo filmado: "Frecuentar los cineclubes y la cinemateca ya era pensar el cine y en el cine, escribir era ya hacer cine" (Godard) y "Todo lo que hay que aprender de la puesta en escena se hace en cuatro horas" (Chabrol). Por lo tanto, el pasaje de la crítica a la filmación se daba de un modo casi natural en estos cineastas: los hombres que van a pasar detrás de la cámara, podemos decir, sólo tienen como bagaje las adquisiciones teóricas, polémicas, cinefílicas y su cultura general. Desde aquí se va a desanudar la idea central de una creación crítica que articula básicamente dos cuestiones: "cómo amar el cine" -el cine de la puesta en escena y el neorealismo- y "cómo convertirse en cineasta" -vale decir, en un autor.

Sin duda las nociones de puesta en escena y de autor que se desprenden de la idea de aprendizaje, y que ponen en circulación los *Cahiers du cinéma* en la década del 50, tuvieron una intención teórica, polémica y práctica a la vez. Teórica en tanto que estas nociones constituían una matriz o axioma de producción -de críticas y de films-; polémica en tanto que a partir de estas nociones, como ya adelantamos, se contraponían a la generación precedente, a la de la *qualité* (un cine básicamente literario y de adaptación),

<sup>14</sup> Resnais, Chris Marker, Agnès Varda y otros -grupo conocido bajo el rótulo de *Nouvelle Vague* de la *Rive Gauche*- raramente cultivarán la crítica. Acaso la diferencia más visible, tal vez superficial, de este grupo con respecto al de *Cahiers du cinéma*, sea el "rechazo" de la mirada cinefílica.

el cine de la IV República, con sus cabezas de turcos con la dupla de guionistas Aurenche-Bost y directores como Autant-Lara, Duvivier, Allegret, etc. -pero no en bloque, ya que rescataban a Ophüls, Becker, Tati, Bresson-; y práctica, en tanto que estas nociones iban a determinar, de modo desigual, los films producidos en esos años. En efecto, ni Chabrol, ni Rohmer, ni Godard, ni Truffaut, aunque todo resuene entre ellos, parecen compartir una única práctica de la puesta en escena: a la multiplicidad de los films correspondería una idea de cine, la creación crítica.

Ahora bien, una de las nociones que los *cahieristas* "inventan" para teorizar sobre cierto cine norteamericano, será la noción de *puesta en escena*, ya que, como observa Luc Moullet (1999), en esa época era más fácil "teorizar sobre films que existían desde decenios, mientras que los films de la *Nouvelle Vague* no tenían más de uno o dos años de existencia". Como se sabe, en Hollywood el sistema de producción y los productores imponían su control total del film mediante el guión técnico y así a su vez controlaban al *metteur en scène*. Sumergidos dentro de este sistema de producción los grandes autores planeaban y ejecutaban un guión técnico extremadamente preciso "a fin de obligar a los productores a seguir plano por plano sin que pudieran cortar ni cambiar nada" (Douchet, 1999). De esta dialéctica brota la idea de perfección de la puesta en escena que tiene como atributo la noción de autor. Así, la inteligibilidad del autor de un film tiene como origen una planificación formal en el sistema de producción del cine clásico. Casi no haría falta decir que los campeones de la planificación son Hitchcock, Hawks, Ford, Lang... Welles.

Pero ¿qué implicaba para los *cahieristas* un "cine de la puesta en escena" si tomamos en cuenta que se trata de un cine que supone la existencia de un autor? Como ya dijimos la noción de puesta en escena que circula en esos años es dialéctica. Lo central es la forma de llevar a cabo una historia (posición de la cámara, iluminación, dirección de actores, montaje, etc.) y no la historia misma. Recordemos que la intención polémica en los *Cahiers du cinéma* no está exenta de una política de rehabilitación, y en este sentido, esta última se agrega como una cuarta intención, y su importancia recaerá

sobre todo en la historia del cine: se trata antes que nada de re-inventar los puntos singulares de ésta, es decir, de instaurar un origen del presente para así marcar un rumbo y una ruptura. Operación genealógica, en tanto que implica una nueva creación de valores para el juicio crítico, pero no así para la producción de los films, ya que la *Nouvelle Vague* inventará dentro del campo cinematográfico una nueva forma de práctica, bajo condiciones económicas muy diferentes del cine de Hollywood; un nuevo modo de producir que toca a la imagen y a la estética y que va a posibilitar la creación de nuevos intervalos y conexiones de los planos como categoría del pensamiento (*raccord mental*). Es por ello que el rescate que los *cahieristas* realizan de cierta facción del cine norteamericano, no repercutirá en la producción de los films -o si se quiere en la modalidad de representación de sus producciones- sino que ofrecerá ante todo una cartografía cinematográfica, es decir, un punto de apoyo desde donde trabajar.

Así, a partir de 1954, con el iniciático artículo de Truffaut "Una cierta tendencia del cine francés", que representó un ajuste de cuentas con la generación anterior, quedaba marcado el rumbo del cine contemporáneo, pues la *Nouvelle Vague* va a posibilitar, o mejor, a partir de ella se van a reestructurar los diversos campos de interés en el mundo del cine. Enumero más o menos al azar. Primero, una reescritura de la historia del cine con sus renovados puntos singulares, es decir, una instauración de una nueva tradición: política de rehabilitación de ciertos autores que de ahora en más se van a convertir en los Autores *tout court*, llegando al paroxismo de un Truffaut que defendía la idea de que un film malogrado de un autor es siempre más interesante que uno logrado de un no autor, lo que lo lleva a defender *Ali Baba* de Becker, un film indefendible para muchos. Segundo, un nuevo modo de producción en cuanto toca a la economía de los films -afirmación de un cierto *amateurismo*, caso Rivette y otros; Chabrol que utiliza una herencia de su mujer para hacer su primer largo, etc. Tercero, la creación de una nueva crítica como actividad importante dentro del campo cinematográfico. Cuarto, el nacimiento de un nuevo público, el de la cinefilia de autor, y por último, como base o fundamento de todo lo

mencionado, un aprendizaje de la mirada que posibilita tanto la crítica como el pasaje detrás de las cámaras.

Entonces, en el gesto inaugural de la *Nouvelle Vague*, se trata de ver y de ver bien, hacer de lo filmado algo legible dado a ver; es por eso que la mirada no se confunde aquí ni con la visión, ni con lo visible. Así, esta historia de la mirada se entronca con una historia de la puesta en escena. De ahí la política de los autores: el autor no está únicamente en lo que se ve (lo visible, las cosas, o el propio cuerpo del autor en las películas, un gesto adoptado de Hitchcock por los *nouvellevaguitas*), sino en la instancia de lo que se da a ver (la mirada); efectivamente, un autor es alguien que no sólo representa sino que muestra. El don del autor consiste básicamente en este regalo formal, en este gesto de mostrar la perspectiva -y no solamente mostrar en la perspectiva-, que en casos extremos se convierte en una especie de guía que nos pasea por la puesta en escena<sup>15</sup>. Ésta es la lección sobre las formas hechas, en primer lugar, a través de la dupla Hitchcock-Hawks. Así, la idea de autor estará conectada sobre todo a una idea de *filiación*. Esta fue sin duda la primera lección de la *Nouvelle Vague*. Y va a haber una segunda, en tensión con la primera, que será sobre las cosas y el mundo a través de Rossellini, pero también de Rivette vía Bazin<sup>16</sup>; lección que tuvieron que aprender los "Jóvenes Turcos", a diferencia de los integrantes de la *Rive Gauche*, ya que este grupo hizo un salto sobre la instancia de la cinefilia. En efecto, ni en Resnais, ni en Marker, ni en Varda se esboza en este sentido una relación de filiación con respecto a otros cineastas. En este grupo se va a privilegiar sobre todo la actitud de colaboración: Marker-Gatti, Resnais-Duras, Resnais-Cayrol, Resnais-Robbe-Grillet, es decir, la idea de fraternidad.

<sup>15</sup> Es la relación de filiación que esboza Daney para sí con respecto a Lang comentando *Moonflit*; es como si la *metaforización* de la frase de agradecimiento del niño John Mohune a Jeremy Fox (Stewart Granger), "el ejercicio ha sido provechoso, señor", concentrase toda la idea de la política de los autores.

<sup>16</sup> Rivette, en una sutil ruptura con el cine y la crítica de la puesta en escena, considera a Rossellini como el cineasta más moderno, ya que "es en estos films rápidos, improvisados, con medios precarios y rodados en el bullicio que la imagen deja adivinar

Lo llamativo de estos aprendizajes -llamativo para alguien que no filma y que nunca ha visitado un *set* de filmación- es que se hicieron en salas de cine. Primera operación de la generación de la *Nouvelle Vague*: convertir a la sala de cine en una especie de aula sin que deje de ser un lugar de ceremonia imaginaria, un espacio fundamental de la cinefilia. Pero ¿cómo se puede aprender a ver? Y sobre todo en una sala de cine, que Godard calificó luego del 68 como un *mauvais lieu* a la vez “inmoral e inadecuado, lugar de la histeria fácil, de inmunda red del ojo, del *voyeurismo* y de la magia” (Daney, 1996). De ahí nace tardíamente, pero no a destiempo con respecto a la coyuntura histórica de la Francia del 68, la necesidad o la impronta de una tercera lección dada por el peso de las cosas, y que quizá fuera la más fundamental desde el punto de vista de la política, aunque esta vez no tanto desde la política del autor. En esta fase, inaugurada por Godard con el grupo Dziga Vertov, la cuestión central va a virar hacia “cómo salir del cine”, cómo salir de la cinefilia oscurantista. Pero volvamos a la fase de la primera lección, la de la mirada y del aprendizaje. En esta primera etapa se abren al menos dos vías de acceso a la nueva imagen -el cine moderno- a fines de los años cincuenta: la línea de la cinefilia que toman inicialmente Truffaut y Godard -luego sus caminos divergirán ampliamente- y la línea Resnais.

---

la única pintura real de nuestro tiempo” (Tesson, 1999). Con esta afirmación, con esta defensa de un cierto *amateurismo*, se reconocía de repente el carácter “inacabado, mal compuesto de la existencia cotidiana, esas reuniones teóricas de seres carcomidos por el aburrimiento y la lasitud como los reconocemos; ellos son la imagen irrefutable, acusadora de nuestras sociedades hetróclitas, sin armonía y en desacuerdo”.

Desgraciadamente, a Jacques Doniol-Valcroze, fundador de *Cahiers du cinéma* junto a André Bazin, le tocó pasar por alto, en una reseña, la importancia del plano-mirada de *Un verano con Monika* de Ingmar Bergman, en donde la sensual Harriet Andersson mira por unos instantes prolongados a la cámara justo antes de entregarse a un extraño. Cuatro años más tarde, Godard se pregunta ¿cómo pudimos estar tan ciegos? Según Antoine de Baecque (1999) este lapsus, esta ceguera, fue la que fundó la escena originaria de la *Nouvelle Vague*, la de esos “Jóvenes Turcos” que aprendieron a ver, literalmente, con este film de Bergman. ¿Qué hay de moderno en *Monika*? ¿Qué da a ver? Godard considera esta obra de Bergman como la primera película baudelaireana y señala al respecto del plano-mirada de *Monika* que es “el más triste de la historia del cine” (1999). Su importancia reside sobre todo en la instauración de un juego de miradas y en el nacimiento de un nuevo cuerpo en el cine, que reorganiza el ojo -tanto el del actor como el del director, y fundamentalmente el del espectador- y el espacio cinematográfico<sup>17</sup>. El cuerpo de *Monika*, encarnado por Harriet Andersson, es un cuerpo dotado de una mirada que trastorna, en este plano-mirada, tres tabúes del cine, nos dice A. de Baecque: “El tabú de la puesta en escena que obligaba a la dirección de actores a prohibir formalmente toda mirada hacia la cámara (...); el tabú vinculado al espacio consignado

---

<sup>17</sup> Hasta aquí hemos considerado la noción de la mirada como algo más allá de la analogía, como si fuera una noción estilística más que física. Tal vez deberíamos decir que en este plano-mirada de *Monika* aquello que implicaba la perspectiva aparece materializado en un ojo, o mejor, en un rostro. La importancia de esta mirada-ojo residiría, entonces, en que hace ver físicamente esa mirada supuestamente constitutiva del cine moderno.

al espectador, arrojado delante del film, en postura de identificación pero no de participación, separado de los cuerpos y de los actores que él ve sobre la pantalla sin diálogo posible; y el tabú de la conveniencia moral, ya que es en el momento en que se deja seducir por un extraño cuando Monika nos mira” (1999).

La película de Bergman no sólo da a ver un cuerpo moderno, un cuerpo liberado de las coacciones de la puesta en escena y las reglas sociales del cine de *qualité*, no sólo es un cuerpo sensual, entregado al vaivén del deseo, ni únicamente un cuerpo de un nuevo ceremonial y de una nueva actitud, sino que también es, y sobre todo para Godard, un cuerpo dotado de mirada, no solamente para el mundo de la diégesis, sino también para el mundo del espectador. La soberanía del cuerpo de Monika no podría ser más completa en este sentido. Ya que liberado de toda culpa, nos mira con desafío, sostiene su mirada hacia el fuera de campo que nunca podría volverse visible en el film. Esta novedad del cuerpo y de la mirada, arrojada hacia la sala de cine, de Harriet Andersson-Monika se va a extender hasta *Les quatre cents coups* y *À bout de souffle*.

En el homenaje fetichista de Truffaut, en su primer largo -cuyo título traducido correctamente sería algo así como *Las mil y una-*, el protagonista, Jean-Pierre Léaud, con su compañero René, roba a la salida de un cine un cuerpo fotografiado, el fotograma de Monika, donde posa sin pudor, con los ojos cerrados, entregada al calor de los rayos del sol con el escote entreabierto que, descubriendo los hombros, deja adivinar las formas de sus senos. Homenaje imaginario materializado en el deseo de Antoine Doinel, que se convertirá, a lo largo de la filmografía de Truffaut, en el personaje ceremonial que busca establecer lazos con mujeres en una relación casi directa, como si fuera un desplazamiento metonímico, con ese robo originario (del sketch *L'amour à vingt ans* a *L'amour en fuite*).

Si el homenaje sensual de *Les quatre cents coups* rescataba el cuerpo de Monika con sus ojos cerrados, el godardiano, más implícito, más extradiegético y más seco repite la mirada al fuera de campo en el plano final de Patricia en *À bout de souffle* la cual pregunta al público: “Qu'est-ce

que c'est dégueulasse? (¿Qué es asquerosa?)”. Ya que Michel dice antes de morir: “Eres realmente asquerosa” y como ella no sabe el significado de esa palabra, pregunta al policía, que se encuentra en contracampo -y que coincide con el lugar del espectador-, su significado. Al igual que Monika, Patricia, interpretada por Jean Seberg, -una americana en París- sostiene una mirada esta vez con una interrogación. Mirada reflexiva, entonces, que se encarna en un cuerpo en germen que desconoce todavía los significados del mundo. Este cuerpo moderno de Jean Seberg es también un cuerpo en pleno aprendizaje, cuya primera lección es esa repetición de la mirada de Monika, pero esta vez introduciendo la necesidad de un recorrido marcado por la interrogación final.



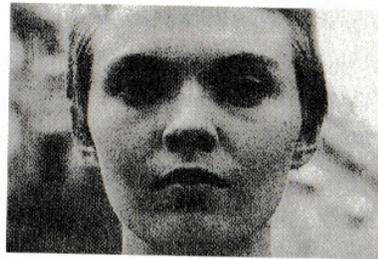
El homenaje fetichista a Monika en los *400 golpes*.



El cuerpo moderno de Monika liberado de las coacciones de la puesta en escena y las reglas sociales.



La mirada de Monika, según Godard, el plano más triste de la historia del cine.



El último plano de *Sin Aliento* como un homenaje a la mirada de Monika.



*Noche y niebla*, el horizonte absoluto de la modernidad.



*Hiroshima mon amour*, memoria como funcionamiento cerebral.

Si la celebración de un cuerpo nuevo en el cine moderno posibilita, según la fórmula de Paolo Bertetto, una “eidética del ceremonial” (Deleuze, 1987), el cine de Resnais va a reclamar una remisión al cerebro. Resumiendo brutalmente el espíritu de una época, el de los 60, podríamos decir que el agotamiento de ciertos humanismos nos deja un “autómata espiritual” dotado de un cuerpo y un cerebro. Pero, ¿de qué cuerpo y de qué cerebro se trata? El cuerpo del cine de la nueva ceremonia habita un espacio ‘prehodológico’. Si lo hodológico designa un espacio ordenado por un esquema sensorio-motriz en donde la acción encadena y distribuye los fines, medios, obstáculos, subordinaciones de lo secundario a lo principal, en el prehodológico la cuestión que prevalece es una especie de *fluctuatio animi* que remite a los afectos, perceptos y vibraciones (Deleuze, 1987). En el primer caso, el cuerpo pasa por encadenamientos sucesivos de donde brota una narración; es lo orgánico en su remisión a un modelo naturalista (Griffith) o es lo patético en el sentido de proceso histórico-dialéctico (Eisenstein). En el segundo espacio, el cuerpo ya no remite a pasiones y acciones sino a la fatiga y sus posturas: es el cine de la videncia, donde proliferan las actitudes corporales de ebrios, afectados por la droga, por el cansancio, etc. Aquí, los conjuntos, en vez de organizarse con arreglos a un esquema sensorio-motriz, se suceden por desconexión y superposición, ya no hay una prolongación de la pasión a la acción por mediación del cuerpo, sino, como dice Deleuze, una indecidibilidad del cuerpo y una indecisión del espíritu. Cierta cine moderno de posguerra ha mostrado este cuerpo: el neorrealismo, Antonioni, Duras, Godard, Garrel, Cassavetes. Y su implicación política ya no parece poder pasar por una praxis transformadora de los estados de hechos, sino por la captación de lo insostenible y de lo intolerable, cuyo horizonte absoluto parece ser Auschwitz e Hiroshima. Y de éstos, Resnais,

ha sabido extraer una posible revitalización del mundo. Pero ¿qué otra cosa se puede esperar de un cine del cuerpo frente a semejantes horizontes sino muecas y gestos que se terminan sobre sí?

Ahora bien, “si el cine de los cuerpos remitía sobre todo a un aspecto de la imagen-tiempo directa, serie del tiempo según el antes y el después, el cine del cerebro desarrolla el otro aspecto, el orden del tiempo según la coexistencia de sus propias relaciones” (Deleuze, 1987). Si la primera variante, el cine físico del cuerpo, presenta una temporalidad como duración que extiende el presente, conteniendo su antes y su después, es decir, la fatiga y la espera, el cine cerebral de Resnais va a pasar por las conexiones y los intervalos de los planos intentando anular la idea de sucesión. Si al primer tipo concierne una dilación del presente, al segundo, por el contrario, concierne una contracción del presente, en función de la concepción del tiempo bergsoniana según la cual, el presente contiene tanto el pasado como el futuro, puesto que si el presente no fuera ya pasado y ya futuro, el tiempo no podría pasar. Es el tema de la coexistencia temporal caro a Resnais. Y es a esta concepción temporal que corresponden las operaciones del cerebro<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Deleuze (1987, 1993) distingue dos tipos de funcionamiento cerebral, uno *clásico* que se manifiesta según dos ejes: por un lado uno de integración y de diferenciación que concierne al concepto, y otro de asociación por contigüidad o similitud que concierne a la imagen. Entre estos dos ejes hay un principio de atracción que los integra formando un todo orgánico. Pero este funcionamiento se tropieza con vacíos y desviaciones que no puede franquear, cada vez más el cerebro se vuelve un espacio aleatorio y probabilístico. En vez de encadenamientos por integración y diferenciación, el cerebro pasa por fragmentaciones perpetuamente reencadenadas. Y en cuanto a las imágenes, si los cortes en el encadenamiento por contigüidad o similitud formaban un todo conmensurable, el funcionamiento *moderno* del cerebro introduce un corte irracional que vale por sí mismo y determina unas relaciones no conmensurables entre las imágenes. Como dice Deleuze, “el cerebro corta o pone en fuga a todas las asociaciones interiores, llama a un afuera más allá de cualquier mundo exterior”. Si el cerebro puede llegar a trazar un plano secante en el caos que lo atraviesa es gracias a su funcionamiento por sinapsis. Entonces, lo propio del cerebro no consistiría en rivalizar con el caos; la

Si el cine del ceremonial con sus pulsiones, afecciones y percepciones sumergido en el caos sólo parece extraer de éste unos cuerpos grotescos (Pasolini), cansados (Antonioni), desequilibrados (Godard), macerados por el alcohol (Cassavetes), el cine del cerebro de Resnais, sumergido en los horizontes absolutos de la modernidad, extrae un mundo como organización de la memoria: *Nuit et brouillard* y sobre todo *Hiroshima, mon amour*. En la década de los ochenta Serge Daney al revisar la importancia de Alain Resnais para el mundo moderno, se expresa de este modo: “Al comienzo de los años sesenta, Resnais ha sido más que un buen cineasta: un sismógrafo. Le tocó captar la cosa terrible, el acontecimiento fundador de la modernidad: que en el cine, como en otros lados, será necesario contar con un personaje de más: la especie humana. Ahora bien, este personaje acababa de ser negado (los campos de concentración), atomizado (la bomba), disminuido (la tortura), y el cine tradicional era incapaz de dar cuenta de ello. Era necesario encontrar una forma. Esto fue Resnais” (2004).

No es raro que esta nueva forma se acerque al funcionamiento cerebral que opera por desconexión y vacíos produciendo entre imagen e imagen una relación de inconmensurabilidad. Ya no se trataba de organizar el mundo mediante un todo orgánico (montaje paralelo, montaje convergente, *raccord*) ni tampoco de una interpretación dialéctica histórico-materialista (montaje de oposiciones, montaje de saltos cualitativos). Se trataba de captar, sobre todo, a partir de un acontecimiento -la bomba, los campos-, una nueva organización de la memoria (coexistencia temporal). Y la pregunta implícita de Resnais en *Hiroshima, mon amour* parece ser ¿cómo recuperar a la especie humana luego de la instauración de semejantes horizontes, cuando

función del cerebro no reside en vencer al caos, ya que existe una coextensión entre ambos. Y es únicamente esta coextensión la que le permite a la filosofía trazar *planos de immanencia* y al arte *planos de composición*. Si el caos es el abismo, lo informe, el cerebro se sumerge en él y extrae no lo informe, sino lo *informal*. En este sentido, el filósofo, como el artista, es aquél que vuelve de la muerte y se dirige a ella, y es esto lo que no ha cesado de hacer Resnais.

los recursos de encadenamientos del cine orgánico-dialéctico ya no parecen adecuados? En una rápida mirada, en *Hiroshima, mon amour* se distinguen tres dimensiones filmicas: una dimensión documental extradiagética, la dimensión propiamente diegética y una "representacional", esto es, las imágenes de una película sobre la bomba de Hiroshima. Ahora bien, si los planos del documental intentan captar los efectos de la bomba, los planos de la representación apuntan a una reconstrucción histórica. Como sabemos, éstas son las dos formas de producción dominante en toda la historia del cine con respecto a un acontecimiento histórico. Resnais agrega, en su película, sobre estas dos dimensiones, una tercera que, a falta de un nombre, podríamos llamar íntima. Y a partir del encuentro de dos amantes que ni siquiera tienen nombres, Resnais intenta alcanzar los horizontes absolutos de la modernidad implicando una nueva organización de la memoria. Quizá la modernidad de *Hiroshima, mon amour* resida en que supo establecer una relación entre el funcionamiento de esa memoria, del cerebro moderno, con el modo de reencadenamientos de las imágenes cinematográficas. Por ende, ya no podía tratarse de conservar el acontecimiento en función de un registro documental, ni podía tratarse de reconstruir lo sucedido en un verosímil realista u otro.

En este sentido, Resnais es el cineasta que va más allá de la mirada y del registro, puesto que ya no se trata de un aprendizaje de la mirada como en *À bout de souffle* o *Les quatre cents coups*, ni se trata de registrar el mundo en términos bazinianos o rossellinianos, ni se reduce a un ceremonial del cuerpo luego de una catástrofe, sino que apunta a alcanzar -o mejor, retornar de- los horizontes fundadores de la modernidad, con un funcionamiento de la memoria del mundo con su reverso cerebral, a través de unas intimidades anónimas<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Este tratamiento de la intimidad es un detalle importante, ya que es un punto en donde se marca la diferencia con el cine de Hollywood. Si el cine hollywoodense singulariza la intimidad en relación con la historia estableciendo puentes directos de todo tipo entre las dos dimensiones -ver por ejemplo *Reds* de Warren Beatty, en donde la sexualidad de los protagonistas está conectada metafóricamente con la revolución de Octubre-

Para terminar, entonces, podemos arriesgar cuatro grandes figuras del cine moderno que nacen con la generación de la *Nouvelle Vague*: la mirada como aprendizaje, el registro del mundo, la ceremonia del cuerpo y la memoria como funcionamiento cerebral. Se trata, como hemos visto, de hacer ver que la esencia del cine moderno pasa allende la idea de lo visible, de la representación y de la imagen pero, también, de las rupturas formales.

Habrà que decir que este cine moderno con sus figuras sigue produciendo una tradición hasta el día de hoy, y que distintos realizadores de todo el mundo siguen forjando la idea de un cine moderno, a pesar de las múltiples versiones de la muerte del cine. Pero esta historia no es una historia plagada de triunfos, más bien parece tratarse de una supervivencia minoritaria frente a las totalizaciones paranoicas del cine actual de las que *Matrix* parece ser su versión más perfecta y extremista. Tal vez la comparación parezca arbitraria, pero frente a la caída del mundo, y por extensión del cine, en la paranoia -que, cada vez más, se presenta como la única totalización plausible y posible- quizá sea necesario seguir optando por la tradición del cine moderno.

en Resnais, el trauma de la intimidad está en radical diferimiento con respecto al acontecimiento histórico, es decir, la historia permanece indemne, indiferente y neutra en relación con el encuentro íntimo de los amantes: la única conexión posible entre estas dos dimensiones parecen ser los recuerdos, que se actualizan mediante la memoria del mundo.