

# para ampliar

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos bibliográficos y audiovisuales de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 - Valencia  
[http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videooteca\\_ivac@gva.es](http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videooteca_ivac@gva.es)

## Los precedentes de la Nouvelle Vague: documentales y cortometrajes de ficción

*Van Gogh* (Alain Resnais, 1948)  
*Guernica* (Alain Resnais y Robert Hessen, 1950)  
*La Villa Santo-Sospir* (Jean Cocteau, 1952)  
*Les Statues meurent aussi* (Las estatuas también mueren, Alain Resnais y Chris Marker, 1953)  
*Les Maîtres fous* (Jean Rouch, 1955)  
*Les Mauvaises rencontres* (Alexandre Astruc, 1955)  
*Nuit et brouillard* (Noche y niebla, Alain Resnais, 1955)  
*Toute la mémoire du monde* (Toda la memoria del mundo, Alain Resnais, 1956)  
*Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (Charlotte y Véronique, o Todos los chicos se llaman Patrick, Jean-Luc Godard, 1957)  
*Charlotte et son Jules* (Charlotte y Jules, Jean-Luc Godard, 1958)  
*Moi, un noir* (Yo, un negro, Jean Rouch, 1958)  
*La pyramide humaine* (La pirámide humana, Jean Rouch, 1961)  
*La carrière de Suzanne* (La carrera de Suzanne, E. Rohmer, 1963)

## El núcleo central de la Nouvelle Vague

*À bout de souffle* (Al final de la escapada, Jean-Luc Godard, 1959)  
*Le Signe du Lion* (El signo de Leo, Eric Rohmer, 1959)

*Les Quatre cents coups* (Los cuatrocientos golpes, François Truffaut, 1959)  
*Tirez sur le pianiste* (Disparad sobre el pianista, F. Truffaut, 1960)  
*Le Petit soldat* (El soldadito, Jean-Luc Godard, 1960-63)  
*Une femme est une femme* (Una mujer es una mujer, Jean-Luc Godard, 1961)  
*Jules et Jim* (Jules y Jim, François Truffaut, 1961)  
*Pierrot le fou* (Pierrot el loco, Jean-Luc Godard, 1965)  
*La Collectionneuse* (La coleccionista, Eric Rohmer, 1966)  
*La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967)

## El cine de la "Rive Gauche"

*Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959)  
*Cléo de 5 à 7* (Cleó de 5 a 7, Agnès Varda, 1961)  
*L'Année dernière à Marienbad* (El año pasado en Marienbad, Alain Resnais, 1961)  
*La jetée* (Chris Marker, 1962)

## Francotiradores

*Une simple histoire* (Una historia simple, Marcel Hanoun, 1958)  
*Les Mauvaises fréquentations* (Las malas compañías, Jean Eustache, 1963)  
*Octobre à Madrid* (Octubre en Madrid, Marcel Hanoun, 1967)  
*La Maman et le putain* (La mamá y la puta, Jean Eustache, 1973)

GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier. *Guía para ver y analizar* Al final de la escapada. València: Nau Llibres; Barcelona: Octaedro, 2006  
HEREDERO, Carlos F. y MONTERDE, José Enrique. *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. València: IVAC, 2002.  
LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis. *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra, 1994  
PONCE, Vicente. *Nouvelle Vague: una revolución tranquila*. València: MuVIM, 2006  
RIAMBAU, Esteve. *El cine francés 1958-1998: de la nouvelle vague al final de la escapada*. Barcelona: Paidós, 1998  
SICLIER, Jacques. *La nueva ola*. Madrid: Rialp, 1962

EN LA BIBLIOTECA

Ed. Rialto - 7ª planta - Pl. Ayuntamiento, 17 - Valencia  
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>  
[ivac\\_documentacion@gva.es](mailto:ivac_documentacion@gva.es)

AIDELMAN, Núria y DE LUCAS, Gonzalo (eds.). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio, 2010.  
BERGALA, Alain. *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós, 2003  
BOU, Núria; PÉREZ, Xavier. *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*. Barcelona: Paidós, 1998  
BRENEZ, Nicole. *Jean-Luc Godard: documents*. Paris: Centre Pompidou, 2006  
BAECQUE, Antoine de. *La cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*. Paris: Fayard, 2003  
FONT, Ramón. *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov: un nuevo cine político*. Barcelona: Anagrama, 1976



IVAC  
la filmoteca

[ivac.gva.es](http://ivac.gva.es)

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

# básicos filmoteca

## una introducción a la historia del cine

(tercera parte)



## La Nouvelle Vague

[...] Conviene recordar que el 3 de octubre de 1957 el semanario *L'Express* publicaba un artículo de François Giroud en el que se dio nombre a una atmósfera que de inmediato se convirtió en una franquicia: la Nouvelle Vague. Sin embargo, el movimiento fue cociéndose durante casi una década previa, aprovechando el tiempo para incubar el asalto al viejo cine francés, desgastar las butacas de la Cinemateca de Langlois y depurar su cinefilia, reivindicar a sus clásicos y a los clásicos americanos, descentrar un concepto como "el documental" y cimentar una política de autor. Aprovechó el tiempo para destilar el neorrealismo italiano y aplicar su noción de tiempo muerto, e incluso para teorizar, con la inestimable ayuda de André Bazin, sobre nociones como la puesta en escena o la reelaboración del vidrioso concepto de "realismo", en el arco que va de Luckács a Brecht y más allá. Y aprovechó el tiempo, en suma, para cobrar "conciencia de la representación", captar la llegada a las salas de un nuevo público más abierto, romperse las manos utilizando tecnologías ligeras con las que rodar sus medimétrajes, forjar un exquisito aparato de propaganda, *Cahiers du cinéma* (y *Arts*), y utilizar las ayudas y ventajas económicas que proporcionaba un Estado inquieto ante el progresivo debilitamiento de la industria. Cuando llegó el venturoso año de 1959, ese movimiento generacional que rejuveneció el cine francés pisó con éxito la alfombra roja de varios festivales y fue desatando, en multitud de cinematografías de todo el mundo, lo que Santos Zunzunegui ha denominado aquí mismo un *auténtico cambio de régimen cinematográfico*.

Alguna de las imágenes urdidas por la Nouvelle Vague no eran una suerte de complemento que debía prolongar y completar el tradicional

sistema percepción-acción-afección. Como planteaba Gilles Deleuze, "la Nouvelle Vague descubría en esas imágenes una exigencia que bastaba para fracturar todo el sistema. La nueva imagen no sería una consumación del cine, sino una mutación".<sup>1</sup>

En un texto que oscila entre la euforia y el pesimismo [...], Lino Micciché concluye: "Quizá los años 60 sean el más bello decenio entre los cien que cumple el cine en diciembre de 1995: aquel que se abre a más esperanzas, propone más experiencias, muestra una mayor dialéctica de la oferta. Pero es también la última década del gran cine mundial. Y esto ni los propios creadores del Nuevo Cine podían saberlo".<sup>2</sup>

[...] Los nuevos cines despertaron a la luz y luego desaparecieron de nuevo. Ebrios de épica y lírica, muy apropiados para nostálgicas e inofensivas ensoñaciones al calor del hogar cinematográfico para hacer una revolución tranquila, los años transcurridos hacen flotar también sus errores de omnipotencia y la fuerza de las fisuras y las heridas que abrieron en el maltrecho cuerpo del cine clásico. Caben ya pocas dudas de que en la vanguardia, en el vértice mismo de todo aquel movimiento, estuvo la Nouvelle Vague.

(1) DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós, Barcelona: 1984.

(2) MICCICHÉ, Lino: "Teorías y poéticas del Nuevo Cine", en *Historia General del Cine. Vol. XI: Nuevos Cines (años 60)*, Cátedra, Madrid, 1995.

Extraído de PONCE, Vicente. "Dos, tres y hasta cuatro vaguedades acerca de la Nouvelle Vague", en PONCE, Vicente (ed.). *Nouvelle Vague: una revolución tranquila*. València: MuVIM, 2006.



sesión 21  
5 de mayo de 2011

## LOS NUEVOS CINES. NOUVELLE VAGUE

AL FINAL DE LA ESCAPADA  
(À BOUT DE SOUFFLE)  
Jean-Luc Godard. Francia. 1959

IVAC  
la filmoteca

Posiblemente el movimiento de los “nuevos cines” que culminó el despliegue de la modernidad cinematográfica en la encrucijada entre las décadas de los cincuenta y sesenta no hubiese tenido ni la amplitud, ni la significación, ni la repercusión que tuvo sin la empresa que habitualmente conocemos como Nouvelle Vague. Ciertamente este movimiento concreto que muchas veces se convirtió en sinécdoque para los restantes “nuevos cines”, conocidos en general como “nuevas olas” o “cine joven”, se ofreció desde su estallido como modelo preferencial para el mundo entero. Desde los “nuevos cines” europeos hasta la emergencia de las nuevas cinematografías en países de lo que entonces comenzaba a llamarse “Tercer Mundo”, pasando por los EEUU, el Canadá o el Japón, la Nouvelle Vague fue tomada como el ejemplo más señalado para sus respectivos artífices. ¿Dónde buscar el motivo de tal actitud?

Tal vez el hecho de que la Nouvelle Vague fuese —como movimiento cinematográfico— el resultado de un largo proceso iniciado casi diez años antes de la aparición de sus primeros largometrajes le quitaba toda idea de imprevisión o casualidad. La Nouvelle Vague pudo ser un modelo para muchos porque su influencia no se limitaba a los films, no demandaba estrictamente un seguimiento estilístico o temático, sino que correspondía a una laboriosa operación de acceso al poder cinematográfico y de intercambio general del funcionamiento del aparato cinematográfico en sus diversos aspectos que podía encontrar sus resonancias primero en otras cinematografías con una larga tradición detrás, luego en otras cinematografías incipientes que partían de la nada.

Más allá de los films señeros —desde *Al final de la escapada* (1959-60) y *Los cuatrocientos golpes* (1959) hasta *Mi noche con Maud* (1969) y *La Maman et la putain* (1973)—, más allá de las trayectorias creativas y personales de los Godard y Truffaut, los Chabrol y Rohmer o Rivette, la Nouvelle Vague significaba una actitud ante el Cine, una vivencia del Cine y una pasión por el Cine que abría los diferentes caminos que a partir de entonces iban a ser transitados por los jóvenes y nuevos valores de la cinematografía mundial; o cuando menos por aquellos que

no asumían funcional y rutinariamente el trabajo cinematográfico. Caminos que pasaban por el despliegue de una nueva forma de relación con el Cine llamada cinefilia, por un ejercicio innovador de la crítica, por una renovada conciencia histórica del Cine, acompañada de una profunda dimensión reflexiva, por la práctica del cortometraje como etapa preparatoria para el acceso al largometraje, por el papel de las escuelas de cine, etc.

Pero no sólo se trataba de iluminar nuevas estrategias de acceso a la industria y de aprovecharse del impulso propagandístico estatal, entre ese feliz encuentro entre una posibilidad —la existencia de una generación de recambio— y una necesidad, determinada por la imprescindible renovación industrial capaz de afrontar unos tiempos nuevos definidos por los avances técnicos. La Nouvelle Vague fue decisiva para acabar de entronizar la figura del director (del *metteur en scène* en puridad) como centro de atención de la creación cinematográfica; [...] para satisfacer a un nuevo público formado en cine-clubs y filmotecas, proyectado luego hacia nuevos circuitos comerciales como el “arte y ensayo”; para introducir nuevas concepciones de la interpretación cinematográfica, mucho más espontánea y cercana, lejos del viejo *glamour* del *star-system*; para concretar formas renovadoras del realismo, en herencia directa del movimiento neorrealista pero evitando cualquier simple mimetismo; para acercarse de forma insólita a los lugares, las modas, los comportamientos, los gestos, la manera de hablar y de amar de la nueva juventud; para saber utilizar las innovaciones técnicas en el campo de la imagen y el sonido, derivando de ellas también nuevos métodos de rodaje, todo lo cual influía a su vez en distintas maneras de producir, alejadas de las tradiciones industriales más asentadas; etc.

[...] Fruto, como todos los demás “nuevos cines”, de una coyuntura nacional determinada, la Nouvelle Vague fue más que ningún otro movimiento capaz de elevarse más allá de las circunstancias propias para alcanzar resonancias internacionales y prolongarse como modelo en el tiempo, de forma que hasta movimientos quizás

espúreos como el “Dogma” danés se han reclamado herederos suyos. Ese carácter de símbolo de la renovación creativa, temática, industrial, etc., aparta a la Nouvelle Vague de las formas habituales de fosilización de las vanguardias.

[...] En último término, la Nouvelle Vague no puede ser reducida a términos exclusivamente estéticos: tanto en lo que significó de compromiso personal de sus artífices, como en su actitud sobre el Cine y el mundo, la Nouvelle Vague fue sobre todo un asunto moral, la creación de esa nueva moral cinematográfica que Godard retomaba, parafraseando a Moullet, cuando proclamaba que *“le travelling est affaire de morale”*. No por casualidad el propio Godard hará decir a un personaje de *El pequeño soldado* (1961) que “la fotografía es la verdad. El cine es la verdad veinticuatro veces por segundo” y pondrá en boca del propio Sam Fuller en *Pierrot el loco* su definición del Cine: “Amor, odio, acción, violencia, muerte. En una palabra, emoción”.

Extraído de **MONTERDE, José Enrique**. **“Ce n’est pas une image juste, mais juste une image”**, en **HEREDERO, Carlos F. y MONTERDE, José Enrique**. *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. València: **IVAC, 2002**.

### Jean-Luc Godard

De todos los cineastas de la Nouvelle Vague, es sin duda Jean-Luc Godard el más emblemático: quien con más fuerza y agresividad ha representado lo que tenía de “ruptura”, de innovación, de “recambio generacional” —no usemos palabras tan pretenciosas como “revolución”— esta especie de extraño movimiento, en parte espontáneo, de irrupción brusca y simultánea de muchos nuevos realizadores que se ha llamado la “Nueva Ola”. Por eso, cualquier tentativa de enumerar los rasgos más notables de la Nueva Ola acaba por ser, en el fondo, una descripción bastante aproximada, aunque incompleta, del cine de Godard; a mi entender, tanto del que hacía en los años sesenta como del que hace hoy, ya en los primeros pasos del siglo XXI.

[...] Aunque tenga antecedentes conocidos y reconocidos (Jean Vigo, Jean Renoir, Roberto

Rossellini, Nicholas Ray, Otto Preminger, Ingmar Bergman, Jean Rouch), lo decisivo en el cine de Godard es el sentimiento, la sensación de *libertad* que comparten autor, actores y espectadores y que afecta a la manera —ciertamente personal, y por tanto única y distintiva, identificable de inmediato— de mostrar y contar, de componer las imágenes y organizar su circulación, a los cambios de tono y de ritmo que se permite y con los que patentemente disfruta, y además de manera contagiosa [...].

Cuando Godard afirmó que en el cine “se puede hacer todo” no quería decir, como algunos parecieron interpretarlo, que se puede hacer cualquier cosa, o lo primero que a uno se le antoje, y ejecutándolo de cualquier manera porque “todo vale”. [Godard] está dispuesto a sacrificar determinadas “perfecciones” formales, una parte (para algunos excesiva) de claridad y vigor narrativos, porque le importa más transmitir directamente, sin mediación, casi en el acto, sentimientos, sensaciones, impresiones y emociones que experimenta intensamente y de las que le basta tomar nota. Un grado excesivo de elaboración, o dedicarle más tiempo del estrictamente indispensable, enfriarían ese sentimiento, lo harían quedarse “revenido” si es que no se disipaba o se convertía en vago recuerdo, en una mera idea. También significaba, creo yo, que pese a cuanto se había hecho ya, todavía era posible crear cosas nuevas, que todavía había escenas pendientes de hacer, terrenos y enfoques sin explorar o experimentar.

[...] El primer Godard es un cineasta con prisas, al que no gusta retocar ni “rematar la faena”, que no hace brindis —salvo de pasada, a los artistas que admira y cita— ni echa discursos ni trata de deslumbrar, sino, como dijo en 1965, citando al pintor Nicolas de Stäel, “pintar en mil vibraciones el golpe recibido”. Y, como había escrito siete años antes, uno antes de rodar su primer largo, a propósito de *Montparnasse 19*, de Jacques Becker, “quien salta al vacío no ha de rendir cuentas a nadie”.

Extraído de **MARÍAS, Miguel**. **“Godard juvenil”**, en **HEREDERO, Carlos F. y MONTERDE, José Enrique**. *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. València: **IVAC, 2002**.

### À bout de souffle

Lo que quería era partir de una historia convencional y rehacer, de manera diferente, todo el cine que se había hecho antes. También quería dar la impresión de encontrar o de sentir los procedimientos del cine por primera vez.

Extraído de **GODARD, Jean-Luc en *Cahiers du cinéma*, nº 138 (diciembre 1962), recogido en AIDELMAN, Núria y DE LUCAS, Gonzalo (eds.). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio, 2010**.

Más allá de algo tan vago (y, en principio, pasajero) como su “frescura”, por mucho que pueda decirse ya que es asombrosamente perenne, lo que verdaderamente queda de *À bout de souffle* son sus personajes, su ritmo entrecortado y oscilante entre largas pausas y bruscos acelerados, su intensidad, la poesía de imágenes inéditas pero extraídas de la realidad, su constante inventiva gestual, la fuerza mitológica y coloquial de sus diálogos, la constante sorpresa (renovable a cada visión, por muchas que sean) de su desarrollo narrativo, informal pero perfectamente inteligible; en una palabra, es su impacto dramático y específicamente cinematográfico, la emoción que comunica, lo que hace de ella una obra maestra inolvidable. Incluso para quien ignore quién es Godard y no se interese por la evolución del cine, siempre quedarán Belmondo y Jean Seberg, una de las parejas trágicas más sorprendentes que ha inventado



el cine, una galería de secundarios europeos dignos del mejor cine negro americano, un fatalismo relajado muy de su época, una sensación permanente de que cualquier cosa puede suceder y cualquier giro es posible, desde detalles cómicos a los sucesos más inopinados y tan violentos como irremediables, en un espectro de sentimientos que se mueve incesantemente desde la banalidad, el cinismo, la indiferencia o la irresponsabilidad hasta el lirismo, la lealtad, la ternura y la melancolía disimulada, y que hacen creíbles las frases más chocantes y literarias.

Pocas veces el conjunto de los sonidos —el rumor estridente de una gran ciudad, las voces y los acentos, la música desde Mozart al jazz o Charles Trénet, las noticias de la radio del coche o de un transistor— había tenido tanta importancia y tan justificada presencia desde que el cine se hizo sonoro, al tiempo que cada plano, breve o largo, fijo o en movimiento, tiene algo mágico, especial y sorprendente, que va dejando una huella indeleble en nuestra memoria, con una intensidad rara desde la defunción del cine mudo. Todos estos valores no dependen del tiempo ni de la moda: por eso la opera prima de Godard se ha convertido en un “clásico”, y sigue asombrando y conmoviendo cuarenta y tres años después.

Extraído de **MARÍAS, Miguel**. **“Godard juvenil”**, en **HEREDERO, Carlos F. y MONTERDE, José Enrique**. *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. València: **IVAC, 2002**.