

## VALORACION DEL NUEVO CINE FRANCES

### I. PRECISIONES NECESARIAS

El nuevo cine francés sigue en el centro de la discusión. Desde hace ya varios años, el tambor de su propaganda ha resonado con insistencia, aunque ahora los sonos que las imágenes arrancan a las pantallas comienzan a parecer discordantes. Sin embargo, el público y los críticos continúan atentos. Quienes se reunieron atraídos por el repiqueteo inicial persisten en sus lugares, tal vez igualmente curiosos, pero seguramente ya no tan convencidos. Muchas voces se hacen oír preguntando por la validez del espectáculo. Ya quienes han estado más tiempo en contacto con este despliegue de imágenes, parecen fatigados y afirman haber descubierto los trucos y las astucias utilizadas. Aquéllo que en un principio atrajo la atención, ha dejado de desconcertar; las desarmonías, las limitaciones, se han hecho notables.

Cualquiera sea la conclusión a que arribe un intento valorativo, es indudable la existencia de un conjunto de películas con ciertos caracteres comunes, algunas de las cuales parecen postular actitudes nuevas, abrir caminos que resulten positivos. También corresponde advertir el poder de impacto de muchas de estas obras, la exasperación que trasuntan, la originalidad de algunos de sus planteos y una cerrazón complaciente. Se hable o no de “nueva ola” o de “nuevo cine”, de movimiento o escuela, lo cierto es que en un lapso relativamente breve se hicieron unas cuantas películas, se formularon muchas declaraciones, se desarrolló una intensa campaña pu-

blicitaria. No es mi interés ahora determinar el génesis y desarrollo de ese discutido nuevo cine, ni siquiera establecer algo parecido a una historiografía en torno a su evolución. Lo que entiendo importa, es buscar hoy, en esta actualidad, en este presente, la validez de ese conjunto de películas, las direcciones seguidas.

Y tal vez sea éste el mejor momento para una aproximación crítica. Los estruendos publicitarios no son ya tan estridentes y algunas de las obras pueden ser ubicadas en perspectiva suficientemente amplias como para relacionarlas con la totalidad e interpretarlas en el amplio conjunto de nuestro mundo contemporáneo. Y más concretamente, ver de qué manera esos films tienen relación con nuestras circunstancias y con las necesidades culturales del país.

Todo esto supone entender el cine como un medio de expresión adulto que en la unidad de sus realizaciones enlaza sintéticamente ética y estética y que a través de la obra sustenta una actitud ante el mundo. De ahí, una necesidad de encontrar lo válido, lo perdurable, aquello que a través de la aventura que constituye la creación, intenta encontrar los símbolos, enriquecer al hombre. Sin embargo, a pesar del grado de evolución a que ha llegado el desarrollo de una teoría en torno al cine, hay todavía quienes no logran comprender su significación e importancia. Poco tiempo atrás, en un artículo publicado en la revista "Sur", se aludía al cine definiéndolo como "un arte menor" y es frecuente desdeñar todo intento de seriedad en la búsqueda de una auténtica comprensión cinematográfica. Para muchos, el cine continúa siendo un simple entretenimiento, o una manera de especiales características del mundo de los negocios o un pretexto para el espectáculo. No se ha entendido la importancia de este medio expresivo de singulares características, ligado como técnica y como contenido a toda nuestra compleja época. Y, más aún, un medio expresivo capaz de profundizar en lo más hondo, de transmitir ideas, sentimientos, aun procesos, de "representar al mundo en su movilidad general y continua" (Morin). Al

lado de la literatura y del teatro, se presenta como un arte de contenidos, de sentidos y significaciones, que enlaza en la unidad de la obra multitud de implicancias. Verdadero modo de conocer, ofrece a través de su lenguaje específico nuevas claves para la comprensión del mundo, una visión más plenaria y orgánica de la multifacética realidad.

No es exagerado hablar de la nuestra como de una cultura de la imagen. A la transformación científica y política, a los procesos de radicales transformaciones ocurridos en el camino del dominio del hombre sobre la materia, ha correspondido la evolución del cine. Pareciera que esa dinámica de las imágenes que postulan la realidad y el significado, ese misterio y esa magia que es el cine, fueran la expresión viva de este tiempo. Nacido con el siglo, el arte de las imágenes ha evolucionado, ha progresado, ha buscado y encontrado sus sendas en la misma medida que el tiempo, que la sociedad actual. De ahí que no sea posible hablar de la cultura contemporánea sin una referencia directa al cine.

No extraña entonces la necesidad de interpretar las obras cinematográficas como-fenómenos culturales y de comprenderlas como una totalidad significativa. Edgard Morin, lo puso claramente de manifiesto al expresar: "el arte del cine no es sino parte emergida a flor de nuestra concienciencia de un fenómeno que debemos intentar comprender en toda su plenitud. La parte sumergida, esa evidencia oscura, se confunde con nuestra propia sustancia humana" Y precisamente un propósito valorativo debe ir dirigido a poner de relieve e interpretar la más profunda validez humana de ese nuevo cine, su significación y también sus méritos y defectos en relación con la siempre ardua aventura del hombre en el mundo.

## II. EL NUEVO CINE

Hablar de viejo y nuevo en arte, exige cautela. La obra de verdadera significación, aquella que como diría Borges "es todo para todos", tiene la nota de actualidad. Shakespeare es

más contemporáneo que Claudel y Chaplin que John Cassavetes y que la mayoría de los directores de Hollywood. El hecho cronológico sólo es apto para despliegues publicitarios o para melancolías seniles. De ahí que hablar de un “nuevo cine”, sobre todo cuando ya ha dejado de serlo, resulte en exceso peligroso. Sobre todo teniendo en cuenta que por esa vocación de péndulo de algunos profesionales de la opinión, asistimos a la más entusiasta negatividad sobre aquéllo que poco tiempo atrás se aplaudió. A los fáciles deslumbramientos han seguido las apresuradas diatribas y las virtudes que antes se festejaron sirven de blanco a los señaladores de defectos.

Y esto, porque no se ha considerado la necesidad e importancia de una valoración estricta del fenómeno entendido como tal; se ha incurrido demasiadas veces en el error de tomar sólo lo meramente accidental, siguiendo un proceder semejante al de quien cree que al árbol lo constituyen las hojas: en el otoño éstas caen y entonces se deduce lógicamente que no hay más árbol. Esta algo botánica metáfora puede servir para una caracterización del problema planteado en torno al nuevo cine francés. De él se tomaron en cuenta las astucias formales, los deslumbramientos publicitarios, los motivos de escándalo; en definitiva, aquello que no hacía a su esencia y que resultaba prescindible.

Muchas veces la crítica incurre en este defecto de parcializar o superficializar. Se olvida —o no se sabe hallar— la síntesis que permita compaginar los elementos dispersos en la totalidad de una visión unificadora, en la que los datos particulares se comprendan a través de las tensiones que los sostienen y definen.

Se hace preciso ahora tomar en consideración lo más importante de este cine y, en primer término, volver sobre los hechos. Y los hechos son que un grupo de jóvenes que no habían hecho cine (al menos largo metraje) irrumpen sorpresivamente en el panorama francés y en el escenario mundial. Sus antecedentes eran el entusiasta ejercicio de una crítica al parecer audaz y original, que por momentos jugaba al terro-

rismo; muchas horas en la cinemateca y ninguna experiencia en la rutina de los estudios cinematográficos; una cultura anárquica y muchos deseos de hacer cine. Los puntos ideológicos comunes eran pocos y las coincidencias se daban en cuanto a la voluntad de lograr un cine de autor, una liberación de las formas conformistas, un individualismo creador y una general admiración por los métodos de Hitchcock, las estridencias de Orson Welles o la luminosidad de Renoir. En lo práctico, una oposición a las trabas de la producción comercial. También contribuye a definir a este grupo, una comentada herencia, la poca calidad y bajo ritmo de la producción del cine tradicional y un casi perfecto despliegue publicitario que especuló con elementos de seguro éxito: juventud, erotismo, disconformismo.

La crítica y los historiadores coinciden en señalar que el cine francés hacia 1956 y 1957 se encontraba en un período de estancamiento y aun manteniendo un nivel decoroso de calidad, no había dado nada parecido a la original y fecunda profundidad de, por ejemplo, el "neorrealismo" italiano. Las películas producidas continuaban transitando sendas conocidas. El tantas veces citado George Sadoul, dice con un conformismo patriótico explicable que "sin tener la inspiración y frescura combativa de Italia, Francia produjo numerosos films, variados y diversos, inteligentes y cuidados, que tuvieron por común denominador al humanismo y la generosidad".

El mismo Sadoul recuerda entre estos films "El salario del miedo", de Clouzot; la serie judicial de André Cayatte; "Si todos los hombres del mundo..." de Christian Jaque; la minuciosa descripción de una época hecha por Jacques Becker en "Caso de oro"; "Río sagrado", de Jean Renoir. René Clair con "Beldades nocturnas", "Las grandes maniobras" y "Puerta de lilas" fue quizás quien más alto nivel alcanzó y también el realizador que demostró la vigencia de un estilo personal.

Merecen citarse "Juegos prohibidos" de René Clément y en especial, por su vigorosa individualidad creadora, "Un condenado a muerte se ha escapado", de Robert Bresson, ese as-

ceta del cine, en cuya obra pueden encontrarse búsquedas y posibilidades que la relacionan con las direcciones contemporáneas de la más exigente estética.

Pero a pesar de estos intentos y de estos logros, lo cierto es que la cinematografía francesa había carecido de la original fuerza y coherencia atribuibles a otros países. Como con insistencia se ha señalado, hasta 1955 no había surgido ningún nuevo cineasta ni se había promovido una renovación de importancia. Las obras —salvo la de Bresson— parecían ejercicios sobre un mismo tema y respondían a criterios que habían alcanzados en los primeros años de la postguerra su máxima difusión. El “humanismo y la generosidad” que Sadoul atribuía como común denominador, sólo podían encontrarse en algunas películas y muy pocas con esa fuerza expresiva de la verdadera obra de arte. La rutina, la explotación de algunos temas prestigiosos y la insistencia en procedimientos conocidos, caracterizaban la generalidad de la producción, casi totalmente en manos de gente que superaban los cuarenta años de edad.

Y de pronto un grupo de hombres jóvenes irrumpe en medio de ese panorama. Surgen nuevos nombres, se inventan mitos diferentes, se modifican técnicas. Lo que había sido un movimiento crítico, se concreta en realizaciones. André Bazin, Astruc, Chabrol, Truffaut, Godard y otros, ocupan la atención mundial: el nuevo cine ha surgido.

¿Qué es el nuevo cine? ¿Sobre qué postulados se afirma? ¿Existe una unidad de fondo entre los diversos creadores? ¿Hay diferencias reales con el viejo cine? Estas son algunas de las tantas preguntas que corresponde plantear y que hacen a un intento de comprensión del fenómeno. En primer término, debe aclararse que los mismos realizadores se han cuidado de aclarar que no se trata de una escuela cinematográfica, ni siquiera de un movimiento orgánicamente estructurado. En realidad, lo que une a estos autores, es una similar actitud ante el mundo, una manera de entender la realidad y su expresión mediante el arte cinematográfico.

El nuevo cine pretende devolver al arte del cine sus posibilidades de creación. Es en lo básico, una protesta contra la rutina del "oficio" y la "carrera" cinematográfica. Busca liberarse de las trabas del engranaje de la producción rutinaria y permitir la expresión independiente del autor a través de una obra en libertad. Se sabe que la industria del cine es una gran mentira asentada sobre bases puramente comerciales y estructurada en torno a organismos ficticios que compliean la realización y encarecen artificialmente los costos. Jean-Pierre Melville, es uno de los primeros en reaccionar contra la tiranía de la rutina de los grandes estudios, buscando la flexibilidad necesaria, capaz de abrir las posibilidades de la creación. Alexandre Astruc avanza aún más y postula un cine de autor, ligado a las necesidades expresivas del creador, como el libro ante el escritor. Así, habla de la "cámara stylo" e insiste en que la cámara debe ser en manos del creador como una lapicera lo es en las del novelista.

Las reacciones de estos cineastas responden a una concepción rigurosamente individualista, que en lo fundamental tienen el mérito de haber centrado la atención en el significado de creación personal que debe tener el cine y que había sido en mucho perdido en la organización de los planes tradicionales. Este individualismo que se presenta como una afirmación de la dignidad artística del cine y como una confesión de una urgencia expresiva, pero también como un no enrolamiento en ninguna ideología que explicita posiciones, es la principal característica de estos nuevos realizadores, característica que señala el crítico francés Marcel Martín, diciendo: "...tenemos la casi certeza de que la "nouvelle vague" es ante todo un movimiento estético; el aporte esencial de sus films es el redescubrimiento de la fotogenia, aun si el sicologismo y el intelectualismo, aspectos dominantes del cine francés, subsisten bajo la forma del análisis y la especulación. Pero al mismo tiempo, manifiesta un extraordinario sentido de la imagen: sus autores no son "metteurs en scene" que se limitan a poner en imágenes las ideas de otros, son verdaderamente autores que pien-

san visualmente, que se expresan directamente con la imagen y en los cuales se siente el inmenso placer de expresarse de ese modo".

Pero ¿para expresar qué? Este interrogante, básico y último, es el que ha de intentar responderse a través del análisis de las obras en particular. Pero antes de eso, conviene señalar que el nuevo cine, a más de sus características de ruptura de los moldes de la producción comercial (ruptura que en mucho ha sido ya presurosamente remendada) y de su sentido de obra de creación, de film de autor, refleja un afán de convertir al cine en un instrumento apto para reflejar la subjetividad, el interior de los personajes.

La realidad externa, el mundo de los objetos, fue el terreno en que se movió primitivamente el cine. Una calle, un árbol, un rostro, fueron explorados hasta en sus más recónditos secretos y cargados de sentido por la imagen. Había una euforia de los objetos, un alborozo ante las posibilidades de esa máquina con algo de magia que captaba y se apoderaba de todo lo que ante ella se colocaba. Como en las primitivas filosofías, el cine descubría el inquieto universo y a él se volcaba.

Señala Morin que todos los atributos de la objetividad están presentes en el cine del primer cuarto de siglo. Pero por cierto que esa atención hacia los objetos se daba desde una perspectiva humana. Era la intromisión, el testimonio del hombre en el mundo. A todo se daba un nuevo sentido, se lo ubicaba en una visión distinta, se lo unía en más ricos procesos de relación. Así, una calle en la noche con el empedrado mojado por la lluvia e iluminado por un viejo farol, tenía que ver con el misterio y la melancolía; una tormenta, con el caos interior del protagonista; una lanza clavada junto a un cráneo, con el recuerdo y la amenaza de la guerra. El mar es un símbolo constante, el paisaje un escenario necesario y condicionante, los objetos de la ciudad, una clave. Se establece una convención nueva, un sistema de sentidos y significados tan común y entendible como el lenguaje de las palabras. Pero todavía, el dominio del hombre a través de la imagen, sólo lo



era de lo externo. No sin razón podía Malraux señalar que la novela tenía sobre el cine la indudable ventaja de ser vehículo de la interioridad de los personajes y Roger Maunier denunciar que el cine instauraba la preeminencia del mundo de los objetos sobre el hombre. Esa evolución de apropiación de la realidad externa que alcanzaría en un genio como Eisenstein la concreción de todas sus posibilidades, establece un dato que permite encontrar una diferencia notable con el nuevo cine, preocupado por el reflejo de la interioridad del difícil y rico mundo de la conciencia. No se trata como en un primer momento podría pensarse, de una estética rigurosa que se opone al realismo como concepción del arte, sino de una necesidad concretada en búsqueda de reflejar el mundo desde una visión subjetiva, profundamente íntima, ligada estrechamente a una particular conciencia del individuo y sus problemas. La oposición se da hacia ese cine que podría denominarse como exterior, en el cual las imágenes aparecen desvinculadas de una verdadera necesidad expresiva y en el que las historias se desenvuelven contadas desde afuera. El nuevo cine —al romper la forma corriente de producción— busca eliminar la distancia, ese espacio que separa al realizador de lo realizado. Y por eso, logra en muchos casos ofrecer el casi ignorado mundo de la subjetividad, los contenidos de la memoria, el cambio del tiempo real en tiempo interior, los ocultos temores. Resnais, con “Hiroshima”, corrige a Malraux y Truffaut a Maunier.

Así, este nuevo cine que pretende instaurar la adecuación profunda de la obra con las necesidades del realizador, desterrar la mentira de los estudios y dar a la cámara la agilidad suficiente que le permita al realizador la construcción de una obra dúctil, aparece como un fenómeno mundial que se presenta como oposición al cine de la rutina y que puede ser definido como una actitud y un procedimiento. Como actitud, hace a un concepto del cine como arte y medio expresivo adulto e implica una posición ética en favor de la creación auténtica; como procedimiento, una forma ágil, que puede ser coloca-

da al servicio de temas y necesidades diversos. En este doble sentido, es lícito hablar del fenómeno del nuevo cine como de un hecho mundial, que se ha dado en Italia primeramente y luego en Francia, Polonia, Inglaterra, Norteamérica y Argentina.

En lo que respecta al nuevo cine francés, conocido en nuestro país y tal vez el de mayor influencia, no es posible hablar de una estética. Sólo puede señalarse la existencia de algunas obras e intentar destruir equívocos comunes. También, puede sugerirse algunos puntos de contacto entre las concepciones estéticas de Canuda, Dulac, Faure y los teóricos de la Vanguardia con las actuales búsquedas. Más atención como aporte riguroso, merecen las ideas de "la cámara lapicera".

### III. LA TRAMPA DE "LOS TRAMPOSOS"

Y he aquí el primer equívoco. Un film, "Los tramposos", atrajo sobre sí la atención del público; a partir de su estreno, comenzó a adquirir categoría de lugar común la denominación "nueva ola". Sin embargo, esta realización nada tenía que ver con el nuevo cine. Su éxito, se centraba en cierto regodeo erótico, en una óptica falsamente disconformista, en un simple y desaprensivo juego. Sus personajes eran jóvenes aparentemente desprejuiciados y envueltos en un fácil cinismo de salón decadente, que disfrazaban su aburrimiento en actos gratuitos que pronto eran borrados por arrepentimientos a tiempos. Se dejaba de lado cualquier intención testimonial o atisbo de autenticidad indagatoria, para caer en la reiteración de los más simples convencionalismos que eran afirmados como buena senda en un final retórico. Por otra parte, el director Marcel Carné —que anteriormente había logrado algunos aceptables films— nada tenía que ver ni por edad, formación o ideas, con los nuevos realizadores.

Si se toma en consideración a "Los tramposos", es porque esta película responde a un esquema bastante común, ajustado a leyes fácilmente señalables. Todo consiste en mostrar y

demorarse en la descripción de situaciones “escabrosas”, buscando provocar algo parecido a una atmósfera de escándalo lo suficientemente excitante como para atraer la curiosidad de los buenos burgueses. Con bien cuidadas imágenes, se propone al frustrado espectador medio un mundo hecho a la medida de los no confesados sueños de una sociedad plagada de inhibiciones y alienaciones. Así, se busca “épaté le bourgeois” e intranquilizar señoritas no tan ruborosas. Pero pronto las cosas retornan presurosas a sus carriles naturales: en un final a toda orquesta moral, se invoca una suerte de justicia trascendente que castiga a los malos, se señalan implícitamente los desvaríos, se tranquilizan las conciencias; todo no fue otra cosa que una travesura y allí no ha pasado nada. La trampa está hecha.

A varios años y sin pretender formular comparaciones sobre la profundidad y trascendencia de una verdadera filosofía, pasó algo similar a lo ocurrido en torno al existencialismo sartriano. Una propaganda mediocre dirigida a mediocres, confundió todas las jerarquías identificando una actitud profunda ante el mundo con las fotogénicas posturas de alguna muchachita no demasiado inhibida o con la barba de algún tomador de café de Saint Germaine, como si la metafísica tuviera que ver con la indumentaria o la capacidad publicitaria.

Pero si bien la trampa en el caso de Carné es evidente, no lo es tanto en el de otros directores, más ligados por edad y circunstancias a lo que realmente puede entenderse como nuevo cine. Con razón señala Agustín Mahieu que “la ruptura del sistema iba a arrastrar consigo hombres totalmente distintos”, hombres que nada tenían que ver con un propósito de verdadera creación, de búsqueda o disconformismo. Uno de éstos, fue Roger Vadim, hábil artesano que incorporó su inteligencia a la producción comercial y que recorrió un propio camino, desvinculado de los intentos similares del resto de los jóvenes cineastas surgidos a partir de 1955.

A Vadim se lo ha considerado con frecuencia como uno de los precursores del nuevo cine. Este juicio es válido en la

medida en que se base en una utilización de los elementos de la composición cinematográfica y en un lenguaje que traduce las posibilidades de una nueva forma de escritura, pero carece de exactitud en cuanto pretende afirmarse sobre presuntos valores temáticos inexistentes. La impertinencia de Vadim, una suerte de petulancia elegante para ocultar el vacío, cierto regodeo erótico y un aire que aparenta estar de vuelta de todo sin en realidad haber llegado a ninguna parte, caracterizan su actitud ante el cine y por cierto no justifican la opinión de que su obra importe por algo más que por su carácter de espectáculo. "Sucedió en Venecia", "Y Dios creó a la mujer" y "Armas de mujer", llamaron la atención, pero no resisten el análisis crítico. Sadoul, con justeza, lo definió: "Brillante, audaz, impertinente, convencido, Vadim se ha excedido en las concesiones de sus tres primeros films al sensacionalismo y a las exigencias comerciales y por tal causa aún no puede dar una obra perfecta". Sus posteriores películas, indican a las claras que su camino seguía la dirección inversa al de la perfección. Uno de los méritos de Vadim fue el invento del mito (bastante existente, por cierto) Brigitte Bardot. Esta hermosa muchacha solar y carnal, merece que se la tenga en cuenta. Su desenfadado, su actitud definida y desenvuelta en una carencia de prejuicios y de respetos a los clásicos tabúes de la moral burguesa, (esa moral de los fariseísmos fáciles, de los tules y las insinuaciones que pudo encontrar en una actriz como Martine Carol su tipificación) la convertían en un personaje tipo, en una forma de llevar con orgullo esa condición femenina plenamente asumida sin tapujos. Con acierto Simone de Bouvoir advierte la importancia de esta muchacha que ante las cámaras no necesita actuar: le basta con estar.

Los últimos films de Vadim demuestran sus limitaciones y lo estrecho de un mundo. "Las relaciones peligrosas", pretende ubicar en nuestro tiempo una historia que encontraba coherencia en un sistema de valores y de vida definitivamente perimidos dos siglos atrás y sólo aparece como un desganado ejercicio de juego psicologista. "Rosa de sangre" se sumerge

en una confusa narración de vampirismo y lesbianismo narrada con elegancia y dentro de las técnicas de la producción comercial y "El vicio y la virtud" pretende reeditar a un Sade sin siquiera asimilarlo. La obra de Vadim aparece ya definitivamente lanzada a un comercialismo disimulado de aparentes sutelizas, que centra sus efectos en un arte de escandalizar que ya no asusta a nadie.

#### IV. CUADERNOS, PRIMOS, GOLPES Y UN LADRON ENAMORADO

Mallarmé afirmó que el mundo había sido hecho para llegar al libro. A lo más, esta frase puede servir para justificar su vocación de escritor o como un efectivo "slogan" para una librería. En la realidad, sucede precisamente lo contrario: los libros que verdaderamente valen tratan de llegar al mundo, o —más aún— los libros que valen han llegado al mundo. Y lo cierto es que los grandes acontecimientos que transformaron radicalmente al mundo, llámense Cristianismo, Reforma, Revolución Francesa o Marxismo, han tenido como causa activa, páginas escritas. De esta al parecer ley bastante general, no se escapó —en un plano infinitamente menor en cuanto a importancia— el nuevo cine francés.

Se ha insistido con frecuencia en el hecho de que el nuevo cine fue en mucho obra de la crítica. Esto es cierto e indica la importancia creciente de la tarea crítica en la evolución cinematográfica. Pareciera que la fugacidad de las imágenes, necesitara más que ningún otro arte de ese proceso de recreación e integración de la palabra escrita, de esa búsqueda en procura de una comprensión plenaria que debe ser la crítica. Los más importantes escritores de nuestro tiempo, no desdeñaron nunca asumir el compromiso de juzgar y valorar al cine. Francia, en este aspecto, ofrece un panorama destacado. Desde los primeros tiempos del cine, la obra de teóricos de esta nacionalidad, ubicaron al arte cinematográfico dentro de la más rigurosa estética, descubriendo en este medio expresivo posibilidades casi infinitas.

Luego de la liberación, la crítica cinematográfica alcanza un alto nivel y los nombres de Jean-Paul Sartre, Albert Camus, André Malraux, George Sadoul, León Moussinae, Jean Rostand aparecen al pie de páginas dedicadas al cine. Y un equipo de críticos especializados dedicados específicamente al cine, va ganando la atención pública, destacándose poco a poco un grupo al que comenzó a denominarse como “la joven crítica”. Este hecho ha sido destacado por todos aquéllos que han tratado el tema y en especial por Jacques Seliier, quien transcribe en su libro dedicado a la “nueva ola” la declaración de Alexandre Astruc que —a riesgo de repetir— reproduce:

“El cine está en vías de llegar a ser un medio de expresión como han sido antes que él las otras artes, particularmente la pintura y la novela. Después de haber sido, sucesivamente, una atracción circense, una diversión análoga al teatro de marionetas y un medio de conservar los recuerdos de la época, llega a ser poco a poco, un lenguaje. Un lenguaje, es decir, una forma en la que y por la que un artista puede expresar sus pensamientos, por muy abstractos que sean o traducir sus obsesiones de la misma manera que se hace hoy por medio del ensayo o la novela”.

Esta idea que van generalizándose entre los jóvenes críticos, la influencia del cine norteamericano, y la considerable difusión de los cineclubes, van formando una nueva conciencia que llegaría a traducirse en actitud de rechazo hacia el cine tradicional y en afirmación sobre la necesidad de una renovación. Entre quienes más activamente van abogando por un cambio, pueden citarse los nombres de André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Pierre Chartier, Alexandre Astruc y Pierre Kast. El nombre de “joven crítica” comienza a aparecer como rótulo y también los reproches formulados en el sentido de un exceso de intelectualismo y de tecnicismo formal. A la publicación “La revue du cinéma”, sigue la ya famosa “Les cahiers du cinéma”, revista que sería la plataforma de lanzamiento de la “nueva ola”.

Erico Rohmer, Francois Truffaut y Claude Chabrol, se incorporan al equipo. Ellos lanzaron sus teorías, edificaron ideas a veces contradictorias, siempre polémicas, ideas que trataron de concretar en los films que luego realizarían.

Con entusiasmo, se dedicaron a tirar abajo viejos ídolos, destruir mitos, edificar los propios y trastocar perspectivas. Con irreverencia, con ingenio, muchas veces equivocadamente, fueron proponiendo una nueva actitud ante el cine, al que entendían como un arte capaz de decir en forma directa, de expresar sutilmente. Pero hablar simplemente cansa. Un día se dijeron que no era serio quedar toda la vida en críticos y que era hora de ver si las ideas del papel tenían realidad ante una cámara. Y entonces, de los cuadernos se pasa al cine, alguien recibe una herencia, los estudios se abren, parece bastar ser joven para tener talento, el escándalo se organiza y la publicidad funciona.

“Truffaut con “Los 400 golpes” (anteriormente había filmado “Les mistons”) evidencia una actitud seria; sabe hacer cine, contar una historia y lograr que esa historia tenga una coherencia interna, plena de tensiones, que se impone al espectador como un impacto emocional pródigo en implicancias. Utilizando elementos autobiográficos, indaga en la conciencia de un muchacho díscolo, ofreciendo a través del relato una visión sin concesiones de la oposición y la radical incomunicación entre el mundo de los adultos y el de los niños y jóvenes. Nada de los abundantes convencionalismos sobre la juventud está en este film, presidido por una actitud digna, hondamente inconformista. Truffaut (que continuaría esta historia en el episodio de “El amor a los 20 años) buscaba asumir una experiencia, una propia vivencia, marcando así una de las actitudes más características de la gente del nuevo cine: hablar de lo que se conoce, referir el cine a una íntima necesidad expresiva.

Esta actitud, aunque con mayor frialdad y un virtuosismo que oscila peligrosamente el terreno de lo gratuito, será compartida por Claude Chabrol. Un film, “El bello Sergio”,

muestra la personalidad de su lenguaje y también que era posible llevar a la práctica las ideas sostenidas a través de los Cuadernos. Con su film más conocido, "Los primos" intenta lograr una obra densa. Esta película aparece como una oscilación entre la ética y la gratuidad, entre la ironía y el absurdo. A través de dos personajes encerrados en los estrechos límites de un mundo aislado, sin ningún contacto con la realidad externa, dedicados ambos —aunque en distinta forma— a un egoísmo exasperado y exasperante, Chabrol ordena los elementos de un universo carente de validez y aun de interés, un universo fríamente medido en el que en un principio parecieran coexistir bien y mal, amor y ternura, escepticismo y fe en la intensa vida del instante, pero que pronto se descubre como inauténtico, aparece como desprovisto de contenidos: el bien y el mal, la ternura, el amor, la desesperación, no son otra cosa que los elementos de una comedia jugada sin demasiado esfuerzo, un desvaído divertimento barroco y formalista.

En el equipo de "Les Cahiers du cinema" había otro nombre importante: Jean Luc Godard, nacido en 1930 y autor de cinco cortometrajes. En 1959 realiza "Sin aliento" ("A bout de souffle") un film que muchos consideraron como un verdadero manifiesto, algo así como la condensación de méritos y defectos de la imprecisa —pero en aquel momento arrolladora— "nueva ola".

Temática y realizativamente, "Sin aliento" era la concepción cinematográfica de un espíritu anárquico e inconformista, por momentos caótico. Se rechazan los caminos fáciles, para buscar las propias puertas, la salida en el muro de que hablaba Emerson, aunque para ello sea preciso romperse la cabeza contra la pared, quedar sin aliento. Todo el film es un frenético recorrer, una carrera a ninguna parte que todo lo agota y nada lo logra, una violenta reinención del cine desde una perspectiva individual. Los personajes de esta historia —desarraigados, inestables, insatisfechos— ese ladrón de autos que simula actitudes a lo Humphry Bogart, que gusta de la violencia y que vive únicamente la fuerza del instante,



y esa muchachita aterrorizada de comprometer su libertad en el amor, son en alguna medida símbolos vivos de la exasperada cerrazón, de la falta de sentido y de posibilidad de una vida signada por la gratuidad, por la carencia de un sentido.

Se asume con los ojos abiertos la conciencia del absurdo, de un absurdo al que no se llega mediante una reflexión racional, sino del que más bien se parte como de una intuición primaria. Así, todo se dirige a expresarlo y más abajo de la aparente simple historia del ladrón que busca sin demasiado entusiasmo algo próximo al amor (“el erotismo es una forma de amor; el amor es una forma de erotismo”) y que al fin es delatado por su propia amante, una perspectiva del mundo sin otra ética que la de desdeñar justificativos de cualquier naturaleza para las acciones cometidas. Nada importa demasiado (“entre la pena y la nada, elijo la nada, por supuesto”) y todo puede ser arriesgado sin demasiado problema. Pero al mismo tiempo hay un rechazo a la mentira oficial, a las estructuras que buscan mediatizar la vida y una afirmación del valor del momento, del sentido vital de hasta el más mínimo gesto auténtico.

Todo el film evidencia la profunda carencia de integración con las formas y valores de la sociedad propuesta como definitiva. No se sabe de salidas ni tampoco de canalizar esa sorda rebelión, por momentos infantil, siempre anárquica. En alguna medida, Godard está próximo a los “hipsters” norteamericanos o a los iracundos ingleses: no se ve la salida, pero sí que tanta mentira ahoga, que el hombre se encuentra alienado, frustrado, insatisfecho. En un mundo en el que el mero futuro es problemático, en el que el poder aparece ligado a la mentira, la violencia y la injusticia, se asume la conciencia de la situación, se busca vivir situaciones límite, agotar la experiencia y encontrar en la creación artística al menos una elemental certeza, una forma de estar en el mundo.

## V. ENTRE EL CARNAVAL Y LA BOMBA

En lo que generalmente se llama nuevo cine francés, todo puede suceder. Es posible encontrar un luminoso pintoresquismo de brillantes ritmos y colores, junto a un hondo film sobre el marco de una ciudad arrasada, del recuerdo y de la amenaza de la guerra. Marcel Camus y Alain Resnais, son polos opuestos, cenit y nadir de una cinematografía pródiga en sorpresas y contradicciones. El primero, artesano hábil, sólo se siente interesado por la luz, por la danza, por el juego de imágenes. Su actitud de hábil comercialista, es similar a la de Roger Vadim; en lugar de Brigitte Bardot, tuvo al Brasil.

En realidad, Marcel Camus no tiene nada que ver con lo que puede considerarse el verdadero grupo de la "nouvel vague". Cuando la ola estuvo en ascenso, arrastró con su fuerza publicitaria a muchos. La "ruptura del sistema" provocó la adhesión de muchos nombres extraños, incluso el de algunos precursores como Franju, Rouch, Malle, el de cortometrajistas y el de simples artesanos o arrivistas que se vieron beneficiados con un prestigio falso.

Entre quienes ya habían realizado una actividad seria y responsable en el cortometraje, se encontraba Alain Resnais. Su primer largo metraje, "Hiroshima mon amour" sería considerado por muchos como el producto más importante logrado por el nuevo cine francés. Después, "Hace un año en Marienbad", serviría a la crítica para encontrar en esa obra todos los esplendores y todas las carencias de un movimiento que parecía haberse detenido. Sin lugar a dudas, Resnais es en este panorama un punto clave.

Alain Resnais no tuvo nada que ver con la "nouvelle vague". Su obra se inicia en el cortometraje y de él puede afirmarse que ha sido uno de los pocos artistas que han visto en ese género un medio de expresión coherente y profundo, regido por propias leyes y destinado a búsquedas particulares, distintas a las del largo metraje. A través de sus films, evidenciaría una sólida formación técnica, un asombroso senti-

do del encuadre y de la síntesis de elementos, lo que le permitiría plasmar un mundo preciso, vasto y minucioso, puro y frío como los procesos matemáticos, pero sensible a los más sutiles estímulos, capaz de registrar la emoción y la poesía. Resnais todo lo racionaliza: el arte, el dolor, la ira, el miedo, el amor. Como Descartes, hace de la aventura de vivir un sistema de ideas; su medio, son las imágenes.

No es casual el hecho de que los inicios cinematográficos de Resnais se den en el campo del documental de arte. La pintura es de todas las expresiones estéticas, la más definible y también la mayormente ligada a la materialidad de su forma; también, es un arte intemporal, estático. Nada sucede allí; todo ha pasado de una vez para siempre. El tiempo ha sido anulado; la belleza, idéntica a la verdad de una expresión, lograda como totalidad. A través del cine, Resnais descompondría la totalidad del cuadro, recreándola en la sucesión temporal de la imagen y buscando una nueva realidad estética. La magia del cuadro, todo ese misterio de colores y de formas, de veladas alusiones, de desgarrantes certezas y terrores ocultos y explicitados a la vez de "Guernica", la plenitud vital de "Gauguin", las obsesiones de luz, de sol y pájaros intensos de la genial locura de "Van Gogh, se evidenciaban, se explicitaban cabalmente.

Todo creador auténtico, manifiesta en su obra una visión del mundo, una actitud ante la existencia y sus problemas. Los distintos productos significativos, las formas diversas, se ligan a un tema básico, cuyas sucesivas variantes son otras tantas vueltas de tuerca, nuevos buceos en la condición humana. En Alain Resnais, ese tema es la conciencia del tiempo, la memoria. Todos sus films son en última instancia una indagación del hombre y sus recuerdos, del hombre y el tiempo. Busca rescatar y entender esa ilusión de eternidad de la memoria y ubicar el ser del hombre en esa perpetua confluencia de pasado y presente. Y precisamente a través de la memoria, se hundirá también en la angustia de la frustración, en el intento de comunicación y en el amor.

Algunas claves racionales para comprender la existencia, el universo de los objetos (el mundo de las cosas, ese espeso muro), los rostros volcados hacia adentro, la memoria poblada de hechos que modificaron de una vez para siempre la vida, están en los films de Resnais. Ya en "Toda la memoria del mundo", documental imprevisible sobre la biblioteca nacional de París y en alguna medida obra premonitoria de "Marienbad", realiza un extraño itinerario de líneas laberínticas, deambulando entre corredores y pasillos, por altos anaqueles en los que se acumulan las páginas escritas por los hombres, testimonios de ese afán de decir y perdurar, de derrotar el tiempo que desgasta y olvida. Allí la memoria vence. Los libros triunfan sobre el pasado, dando nueva consistencia a las ideas precisadas en palabras, enlazadas en sentidos y emociones, organizadas en esa Babilonia, en ese profuso misterio que es una biblioteca.

Pero el pasado también puede ser terrible y triunfar sobre el presente. La flor de delicados colores que en el comienzo de "Noche y niebla" crece entre las ruinas de los hornos crematorios del campo de concentración, nada puede en su suave belleza contra el recuerdo de los crímenes allí cometidos. Pareciera que el poder del mal tuviera la potestad de manchar para siempre el espacio en que los hechos sucedieron de una vez para siempre. En logrado contrapunto de presente y pasado, Resnais lograría un documento estremecedor que se convertiría en una de las acusaciones más terribles contra la barbarie nazi. La memoria del cine venecía y se imponía en un presente proclive a los olvidos interesados.

La intuída correlación del pasado y la memoria, la necesidad de integrar en el presente la vigencia y el poder de los recuerdos, agrandó su dimensión artística, avanzó pasos decisivos en ese film clave para la evolución del cine que fue "Hiroshima mon amour", indudablemente una de las películas más importantes del cine contemporáneo y una sobre la que más se ha escrito. En "Hiroshima" se incorpora como elemento de mayor importancia, el mundo de la subjetividad,

colmado de una propia impronta vital, de una particular experiencia histórica, enlazando la particularidad de la situación individual con la más general de los procesos del mundo, mostrando también el deseo, la posibilidad de "comunicación a través del amor y la frustración que aparece como destino ineludible.

Como observa con acierto Eugen Weber: "Hiroshima es un film turbador, subversivo: sutilmente sugiere la futilidad de los valores generales, el mérito y la inutilidad de los personajes, la falta de sentido de los más sagrados prejuicios (nacionalidad, raza, emoción, integridad, amor) una terrible y abrumadora duda de todo... y sin embargo, a pesar de ésto, la tremenda importancia del sentido que conferimos a cada instante".

Y es que, con el recuadro de una guerra terrible y con la amenaza de otra más total, el hombre llega a una esencialidad desnuda en la que todas las grandes palabras que siglos de farsa han acuñado, pierden su sentido y aparecen como mitos que es menester destruir. Destrucción ésta, que conduce a una soledad donde el valor del instante intensamente vivido es opuesto al vacío y entendido como única certeza. Y así la memoria de los protagonistas, ese obsesivo bucear y lograr comunicar, adquiere un valor inusitado, se convierte en el espejo de la vida y en un camino hacia el encuentro de la más íntima realidad de esta criatura solitaria y desposeída que es el hombre, habitante de una sociedad en contradicción, naufrago en medio de corrientes que no controla más que desde su miedo y su esperanza.

## VI. UN LABERINTO VACIO

Cuando los fuegos de artificio desplegados por la publicidad montada en torno a la "nouvelle vague" se convirtieron en un suave humo, en una inconsistente bruma, se supo que la función había terminado, que el saldo era un leve vapor que se disipaba con el viento. Ese peligro de vacío que

los más lúcidos críticos habían advertido desde el comienzo, se hacía realidad.

Alain Resnais, filma después de “Hiroshima”, “Hace un año en Marienbad”, una manera de indagar sobre las formas sin el lastre de los contenidos. “Marienbad” es un arduo itinerario por laberintos y vericuetos temporales, por regiones de la memoria, por presentes en apariencia eternos, quitados de la permanente sucesión del devenir.

El cine, desde que existe como tal, se manifiesta como una nueva dimensión sintética de la cultura, como un medio de comunicación más total e inmediato que se apodera de los objetos, los recrea e integra, enlazándolos en una nueva corriente vital, modificando sutilmente las categorías espacio-temporales e instaurando la preeminencia del hombre sobre el mundo a través de la humanización de todas las cosas por obra de la imagen. Eisenstein ya había advertido la importancia del cine en este aspecto y otros teóricos hicieron resaltar parcialmente cuestiones vinculadas con el poder indagatorio y modificatorio del cine. Pero ha sido Edgard Morin, quien con mayor profundidad plantea las relaciones cine-tiempo:

“el cine expurga y divide la cronología; pone de acuerdo los fragmentos temporales según un ritmo particular que no es el de la acción. El montaje une y ordena con continuidad la sucesión discontinua y heterogénea de los planos. Este ritmo, a partir de series temporales despedazadas en trozos menudos, reconstituirá un tiempo nuevo, flúido”.

El proceso que se había iniciado en la novela, se completa en mayores proyecciones a través del cine. Por primera vez el tiempo aparece como una realidad consistente, traducible en imágenes y sujeta a la voluntad humana. Y esta transformación del tiempo, “lleva tras sí una metamorfosis del tiempo, lográndose el paso del presente al pasado y del pasado al presente, permitiendo que el tiempo se comprima en una unidad nueva. Como lo señaló Morin, “pasado y presente se confunden en el cine, porque la presencia de la imagen tiene ya, implícitamente, el carácter emotivo del pasado”.

Y ese carácter emotivo del pasado, confundiendo extrañamente con el presente a través de la memoria, caracteriza y configura a "Hace un año en Marienbad", esa peregrinación por laberintos y vericuetos temporales y psíquicos que se presenta formal como una ecuación, limpia como una figura geométrica, trabajosa como un cálculo de múltiples incógnitas. En "Marienbad", el desarrollo argumental —según un guión escrito por Alain Robbe-Grillet— se da a través de monólogos constantes que en realidad nunca logran llegar al diálogo, como un continuo ir y venir temático que se agota en sí mismo, repitiendo las figuras de un geométrico laberinto en el que el tiempo se pierde, la memoria se confunde, el pasado y el presente se identifican en un futuro problemático para esas personas que más que seres de carne y hueso son meras figuras sostenedoras de impersonales recuerdos.

Los tres personajes se mueven en un universo frío y maligno, en el que el tiempo parece haberse diluido entre los blancos corredores barrocos. Hay una atmósfera como de eternidad inhumana que obliga a la mención del infierno de "A puertas cerradas". Y todos los movimientos que oscilan en contenidas emociones, que van desde la persuasión a la imposición, desde el miedo a la decisión, desde la memoria al olvido, participan de un clima irreal en el que se mezcla la vigilia y el sueño.

Los tiempos narrativos coexisten y se ofrece una simultaneidad de la memoria que nunca se sabe si obedece a hechos verdaderamente ocurridos o sólo creados por la imaginación de esos seres encerrados en los contornos de ese mundo artificial, habitado por muñecos sin vida, por relaciones ambiguas sin significación concreta. Por momentos, ese mundo parecería sacudirse, resquebrajar su muro de indiferencia, por un terror que no llega a evidenciarse y algunos chispazos de vida, de una vida recordada entre las sombras, agita el tenue desplazarse de los evocadores de recuerdos.

"Hace un año en Marienbad" ilustra sobre los peligros del formalismo. Los personajes semejan piezas de ajedrez mo-

vidas en una cíclica partida que ejecuta jugadas repetidas y combinadas entre sí en una monotonía infinita. La realidad se duplica en reflejos sin consistencia, en molduras inútiles, en puertas falsas, en corredores interminables y simetrías de geométrica exactitud. Y en ese laberinto, el tiempo —un tiempo vacío, ahistórico— es el minotauro que consume la vida de los hombres, que más que hombres son ya sólo remedos de tales, sombras y tenues recuerdos.

Tiene razón Aristarco cuando plantea el problema de la inutilidad fundamental de este ejercicio de estilo, de “esta obra tan inteligente y tan vana” como dijera un crítico uruguayo. Pleno de astucias formales, “Marienbad” es el film de las abstracciones, de las sospechas, de los vacíos.

Edgard Morin tiene razón. El cine modifica el universo, lo recrea a la imagen del hombre. Pero ciertamente, la obra de arte, aquella que enriquece y que descubre nuevos aspectos del mundo, no puede quedar desprovista de calor humano, razón última de su existencia. Renais, tal vez deslumbrado por las maravillas de su instrumento, le faltó integrar sus ideas formales en el vasto proceso de la aventura del hombre.

#### VII. LA OLA SE CONVIERTE EN ONDA

Con “Marienbad” llega a su culminación el proceso de desencanto. Las sospechas sobre la carencia de verdaderos contenidos que muchos críticos habían formulado en diversas oportunidades, se convierten en certezas. Resnais cae en el formalismo, a Godard lo acusan de cultivar un “nihilismo prefacista” y su film “Una mujer es una mujer” aparece como un juego inteligente, pero nada más que un juego, algo como un “divertimento” para iniciados que centra sus defectos en una brillantez superficial que en un principio atrapa, pero que no resiste el análisis. Una autocomplacencia con los propios recursos y una carencia de verdadera necesidad expresiva, caracterizan a este film vacío.



Chabrol, el Chabrol de "El bello Sergio", "Los primos" y "Estas buenas mujeres", parece abandonar sus inquietudes éticas y entrar también en el terreno de los fáciles juegos con "Doble vida" y "Landrú". El crítico Bruno Gay-Lussac, manifestó una vez: "Los jóvenes que caminan con las manos en los bolsillos, el cuello abierto, la mirada dura y la voz ronea, esos muchachos y muchachas de quienes nadie se ha ocupado desde que nacieron, están de golpe ante nosotros. Existen, quieren ser escuchados. Ya tienen sus poetas, entre otros, Claude Chabrol".

Pero esta poesía, no era otra cosa que la descripción de un vacío. Estos films —como "Moderato Contabile", de Peter Brock, o "La muchacha de los ojos de oro", de Albicoco, o "Sibila", de Bourguignon— se limitaban a una explicitación formal, casi a un preciosismo donde las imágenes brillaban sin relación con los contenidos. Más profundamente, eran la prueba de una actitud conformista ante el mundo, una posición meramente contemplativa y estática que se retraía sobre sí misma. También, evidenciaban la idea de que el arte no es otra cosa que lo bello y que esa presunta belleza podía desvincularse del hombre concreto, del tiempo, de la historia.

Por último, ese conformismo ético y estático, se traducía realizativamente, en la aceptación de la rutina. El nuevo cine francés —salvo realizadores singulares— parecía haber entrado en el engranaje de la producción, aceptado las reglas de un juego que en un principio había combatido. La ola era una simple onda que moría en la playa.

#### VIII. LA MAREA QUE SUBE. EN TORNO A LO PERDURABLE

Pero a pesar de ciertos apresuramientos negativistas, el nuevo cine francés persistió; algunas de sus obras, algunos nombres escaparon al reflujó, entraron en lo perdurable. Francois Truffaut es uno de ellos. Ha logrado construir una obra coherente y rigurosa, atenta a sus propias necesidades expresivas y alejada de cierto espíritu frívolo, un superficialismo

inteligente, que resintió los films de muchos de los nuevos realizadores. Ya en su medimetro "Les mistons" estaban los elementos que caracterizarían su obra: un mundo personal y cerrado en sus propios límites, pero rico en observaciones de validez general, en tensiones poéticas, en leves alusiones que van trazando figuras concretas, donde el amor, un amor melancólico, es la constante.

"Jules et Jim" es una de las obras más hermosas del cine de los últimos tiempos y aparece como la manifestación de madurez de un auténtico creador que había decantado sus experiencias en obras singulares, en aproximaciones sucesivas que partían de una tarea crítica y se desarrollaban en films de la calidad de "Los 400 golpes" y "Disparen sobre el pianista". En "Jules et Jim", Truffaut intenta describir en profundidad personajes y formas de vida en procura de una verdad existencial. A través de la historia de esa mujer que se niega a que todo ocurra demasiado fácilmente, que necesita incurrir en el riesgo de las situaciones límite porque sólo en ellas encuentra una justificación, un sentido vital, Truffaut logra un film que es una indagación honda y tierna en procura del más real sentido del amor, de un amor fuera de los convencionalismos, de un amor que exige lo absoluto en medio de la limadura constante de lo cotidiano y de lo trivial, que se resiste a cualquier costo a la amenaza de la rutina y busca los caminos en donde la mentira quede desplazada.

"Jules et Jim" es un film de climas y de personajes. De personajes que por serlo tan intensamente, tan realmente, dejan de serlo para convertirse en seres de carne y hueso, en hombres y en mujer maravillosamente vivientes. Así, todo el film aparece como una verdadera aventura artística, un sostenido y logrado intento de plasmar en imágenes, de hacer del cine un ductil y sutil medio expresivo. La realización es una compleja red de motivaciones, de detalles sintetizados en la unidad de una forma exacta. A través de una cámara calma o vertiginosa, se recorren los espacios y los rostros, se descubren gestos, se detiene el tiempo.

Francois Truffaut manifestó a propósito de este film "La heroína es exactamente como el personaje de "Los 400 golpes"; hace cosas que la moral repudia y se ensaya en forzar al espectador a admitirlo. Es exactamente el mismo principio. La historia comienza ligera y amablemente y luego se ciñe cada vez más hasta un punto sin salida". Hasta un punto sin salida, que es la puerta que cierra ese mundo preciso y cerrado, casi fuera de la historia, que es el de Truffaut. Pero de un mundo en última instancia válido por su hondura y por esa hondura, testimonial de la más honda e íntima realidad humana, una realidad a la que Truffaut se acerca en busca de una esencial verdad, desdeñando los fáciles caminos de las morales corrientes y ejerciendo sobre ellas una negatividad corrosiva. Pero sus méritos también hacen a lo positivo, en cuanto convierten al cine en un delicado instrumento estético, en una concreta aproximación a la belleza, a una belleza que no desdeña el sufrimiento, que no es infiel a la contradictoria realidad humana.

#### IX. LA ARDUA EMPRESA DE VIVIR LA PROPIA VIDA

La protagonista de "Jules et Jim", como el personaje de "Los 400 golpes" y aun el de "Disparen sobre el pianista", buscan encontrar un propio camino, asumir con los ojos abiertos la existencia y ejercer el arduo oficio de vivir. Ese arduo oficio de vivir que intentará la protagonista de "Vivir su vida", de Jean-Luc Godard.

Después de esa frivolidad que fue "Una mujer es una mujer" y de la no conocida "El soldadito", Godard, el anárquico y fríamente apasionado Godard de "Sin aliento", realiza "Vivir su vida". Se trata de un film donde se contraponen el más estricto realismo, por momento documental, con un tono reflexivo que llega hasta el intimismo y donde todos los elementos se sintetizan para trazar en profundidad el retrato interior-exterior, total, de la protagonista, esa maravillosa Naná entregada al duro oficio de vivir la propia existencia.

El argumento (escrito por Godard) es sencillo: una mujer elige libremente el camino de la prostitución; se entrega a ello con el mismo desapego con que antes vendía discos, analizaba su situación o ejercería cualquier otra ocupación. Finalmente, cuando se enamora (y se encuentra, encontrando el sentido que ansiaba) y busca liberarse del engranaje en que ha sido colocada, muere en forma casi tan accidental y gratuita (esa especie de broma siniestra) como toda su vida. Pero una vida que en sus últimas horas ha recuperado, ha asumido como una empresa que la compromete y que en la conciencia y el amor la lanza de la pasividad al interés, a la voluntad de ser en el otro, de lograrse como totalidad humana.

Esta historia está contada en una sucesión de escenas válidas en sí como estructuras narrativas, recordando las técnicas utilizadas por Bertold Brecht, ese enriquecedor del realismo. Cada uno de estos episodios, está titulado, a la manera del cine mudo (forma grata a la mayoría de los nuevos realizadores), con frases explicativas que son otras tantas claves cuya sucesión permitirá encontrar el sentido profundo de la obra.

En las primeras escenas se asistirá a una descripción de la protagonista, esa Naná maravillosamente interpretada por Anna Karina, a través de la separación de su hombre, su necesidad de dinero, su deambular y finalmente su emoción ante el film "La pasión de Juana de Arco" (otra de las declaradas fidelidades de Godard). Allí encontrará la premonición de su destino, su conocimiento del sufrimiento y la muerte. Después, el film narrará en forma seca, objetiva, fría y por momentos de despiadada crueldad, su entrada en el mundo de la prostitución, en turbio mecanismo puramente burocrático, la soledad, la humillación, una manera de destrucción y aniquilamiento.

La última parte del film será el ingreso de Naná a la búsqueda y por ella al conocimiento y al amor y finalmente a la muerte. Hay en todo el relato una indagación fenomenológica en torno al sentido de la vida, algo que la justifique sin

trampas, sabiéndose desde el principio que por muchos condicionamientos que comprometan, siempre se es responsable de los propios actos, últimos creadores de hasta el más mínimo gesto. Naná se elige continuamente, opta por su destino y encuentra su medida, asume su existencia como un entero problema a resolver momento a momento. Así, Naná descubrirá el amor, se preguntará con un filósofo en un café sobre la esencia de la vida, se entregará al amor (ardiendo en él, como la Catherine de Truffaut) como a una forma de conocimiento y liberación y finalmente querrá actuar en consecuencia. No es casual en una de las últimas escenas la lectura de un Fragmento de Poe: Naná también quedará sin vida cuando su retrato sea perfecto.

“Vivir su vida” (eso es el film) aparece así como el retrato de un ser humano que primeramente se convierte en objeto para llegar por la conciencia y el amor a ser sujeto; Godard entrega también una obra de madurez, que a pesar de su aparente frialdad, es un film de amor y lucidez.

Hace ya muchos años, Sergio Eisenstein escribió:

“Sufrimos un dualismo terrible entre el pensamiento, la especulación filosófica pura y el sentimiento, la emoción. Pienso que sólo el cine es capaz de realizar esta gran síntesis: restituir al elemento intelectual sus raíces vitales, concretas y emotivas”.

Esta tarea, ha sido en mucho cumplida por los mejores de los cineastas franceses actuales y puede atribuirse como un mérito a la obra de Godard.

Pero aún Godard se mueve dentro de una suerte de actitud nihilista, de muro en el que la puerta se cierra violentamente antes de permitir la salida. Una salida que es una posibilidad de comunicación, una apertura que permita escapar de ese alucinado y frenético individualismo que culmina en la muerte solitaria, en el fracaso de los proyectos. Una mujer, Agnes Varda, considerada por los historiadores del cine como una de las precursoras —junto con Astruc— de la “nouvelle

vague" daría un paso más hacia adelante, recorrerá con más calma y ternura el camino hacia la experiencia vital y hará que su film "Cleo de 5 a 7" triunfe sobre la muerte, instaure la esperanza, una sencilla alegría.

Todo el film no es otra cosa que el desenvolvimiento hacia la conciencia de la validez de la existencia, del conocimiento de la maravillosa aventura de vivir. Es un film de sensaciones, de detalles, de tenues climas y observaciones, una obra femenina y delicada que traza como un tapiz o como la novelística de Virginia Wolff, la sutil red de tensiones vitales que concretan la figura de una mujer ante su vida.

Pero la puerta se abriría aun más con Jacques Demy, en su film "Lola", esa película que Mabelt Itzeovich consideró como una clara reacción al negativismo que caracterizaba como generalidad al nuevo cine francés.

Más allá de cierta melancólica tristeza, de una apariencia levemente nostálgica, "Lola" guarda una secreta alegría, un testimonio de confianza en la vida. A través del retrato de una bailarina de cabaret que aguarda desde hace años el retorno de su primer amor, se elabora una historia a la que se agregan como piezas de un rompecabezas, otras parciales que van logrando como totalidad la descripción de un tipo humano, de un personaje de insospechada hondura y —más aún— una verdadera galería de figuras que tienen la consistencia que da la verdad, la auténtica capacidad de creación.

El film abunda con coincidencias voluntariamente señaladas entre los diversos protagonistas y toda la obra aparece como una amable fábula sobre la benevolencia del destino que a pesar —o a través— de su dureza, da a quienes saben esperar una simple felicidad la recompensa de un encuentro con aquéllo que más se deseaba. "Lola" toma como base de sus contenidos elementales valores humanos: la felicidad, la confianza, el amor, el deseo de agradar, la paciencia. Allí donde terminaba "Cleo de 5 a 7" —la madurez y el alborozo ante la vida, la sabia aceptación de la existencia— empieza este film. Dentro del panorama del nuevo cine, "Lola" se ubica como

una salida, un camino abierto. Esa puerta en el muro que buscaba inútilmente el Godard de "Sin aliento" y que clausuraba también las alternativas de "Vivir su vida" y "Jules et Jim", es encontrada con sencillez por Jacques Demy. En "Lola", la vida es una aventura hecha de instantes pequeños, de confianzas mantenidas, de felicidades logradas. Sin la profundidad de abismo de otras realizaciones, pero con similar calidad, mantiene en alto un fuego que enriquece la visión del mundo, que propone, en definitiva, una manera de vivir con los ojos abiertos.

JORGE VAZQUEZ ROSSI

1.º de Mayo 2211, Santa Fe

