

# LA MEMORIA DE MAYO DEL 68 EN EL CINE DE LA NOUVELLE VAGUE.



**GRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

**2020/2021**

**Universidad de La Laguna**

**Trabajo de Fin de Grado realizado por M<sup>a</sup> Noelia González  
Cabrera.**

**Dirigido por Enrique Ramírez Guedes.**

# ÍNDICE

## 1. Introducción.

- 1.1. Justificación.
- 1.2. Objetivos.
- 1.3. Plan de trabajo.

## 2. Marco histórico.

- 2.1. Contexto histórico del mundo occidental.
- 2.2. La situación en Francia en la década de los sesenta.
  - 2.2.1. Caída de la IV República e instauración del *gaullismo*.
  - 2.2.2. La desaparición del Estado de Bienestar francés.
  - 2.2.3. El descontento en el ámbito educativo.
  - 2.2.4. Medios de comunicación y publicidad.
- 2.3. Claves sociales y culturales: la disposición estudiantil y obrera en mayo del 68.
  - 2.3.1. El detonante mes de marzo.
  - 2.3.2. El mes de abril.
  - 2.3.3. La clase obrera y los sindicatos.
  - 2.3.4. Y por fin, mayo.

## 3. Marco cinematográfico.

- 3.1. Nouvelle Vague: contexto de la modernidad cinematográfica y la aparición de los Nuevos Cines.
  - 3.1.1. Primeros años, los antecedentes de la Nueva Ola.
  - 3.1.2. La importancia de los cineclubs.
  - 3.1.3. La nueva crítica cinematográfica y las revistas de cine, Cahiers du Cinéma.
  - 3.1.4. Características de la Nouvelle Vague.
- 3.2. Los filmes y sus influencias

## 4. Conclusiones.

## 5. Fuentes empleadas.

- 5.1. Bibliografía
- 5.2. Filmografía

## **1. INTRODUCCIÓN**

### **1.1. Justificación.**

La elección de este tema para la elaboración de este trabajo se debe principalmente a una motivación de carácter personal, pues he intentado profundizar en la historia de occidente a través de una década que fue punto de inflexión, los años sesenta. Para ello me he servido de la trayectoria político-social y cultural del país galo, en concreto de dos temas que considero apasionantes a la par que fundamentales para concebir la identidad contemporánea occidental: las protestas y actos que conformaron el insurgente mes de Mayo de 1968 y el movimiento cinematográfico de la Nouvelle Vague.

Durante el Grado he podido disfrutar de asignaturas como “Historia Urbana” que ha favorecido mi interés en conocer no solo la construcción urbanística de una ciudad, sino también en su construcción humana y social, e “Historia del Cine y otras Artes Audiovisuales” que ha hecho que aumente mi interés hacia la aparición de la cinefilia, las particularidades de las corrientes fílmicas que han sentado las bases de la modernidad cinematográfica, y mi interés hacia el universo del cine en general.

Poder aunar en los dos temas y conocer mejor la retroalimentación que veo en ellos, aparte de su influencia en el pasado siglo XX y en la actualidad son las razones que me han llevado a realizar este trabajo.

### **1.2. Objetivos.**

A raíz de lo expuesto, los objetivos que he pretendido alcanzar son los siguientes:

- Comprender el nexo existente entre el trasfondo de Mayo del 68 francés y el movimiento fílmico de la Nouvelle Vague.
- Mostrar la representación cinematográfica del espíritu de Mayo del 68 a través de diversas obras audiovisuales de autores de la Nueva Ola francesa.
- Destacar la actualidad y la relevancia de los dos temas en la historia de la cultura occidental.

### **1.3. Plan de trabajo.**

Dado que la preferencia por este tema la tuve muy clara desde el principio, primeramente se decidió la distribución del contenido para fijar las ideas y el respectivo índice del trabajo.

Luego me dediqué a la recopilación de las diferentes fuentes bibliográficas que habíamos decidido usar, para acto seguido ahondar y emplear los documentales, películas, libros y artículos que había seleccionado junto con otros tantos materiales que me facilitaba el tutor.

Una vez tuve compilada la información necesaria, comencé con la redacción del trabajo ciñéndome a lo previamente establecido en el índice, por el cual decidí dividir el trabajo en dos grandes bloques: primero el marco histórico, donde

sentaba las bases de la gestación de los sucesos de Mayo del 68 originados por un ambiente de descontento con lo establecido y desgranaba los acontecimientos de principio a fin, y un segundo gran bloque donde profundicé en cómo la modernidad cinematográfica impulsó la aparición de la Nouvelle Vague, aparición también propiciada por una necesidad de cambio con lo impuesto hasta el momento en el mundo cinematográfico, para por último señalar las influencias de los hechos sociales en las películas de la Nouvelle Vague.

## **2. MARCO HISTÓRICO**

### **2.1. Contexto histórico de la época en el mundo occidental.**

Antes de abordar la cuestión cinematográfica, es necesario situarnos en un contexto histórico, social y económico para poder comprender el tema de nuestro trabajo.

A nivel internacional la década de los sesenta supuso un punto de “no retorno” en la historia, pues en un mundo en rápida transformación, los avances económicos, científicos, tecnológicos, sociales y sobre todo culturales, sumados a una concienciación humana individual y colectiva, y una mayor capacidad crítica ante las nuevas problemáticas comunitarias, consiguieron engendrar una época de progreso que permitió una mejora de las condiciones de vida de gran parte de la población.

Estos avances posibilitaron, entre otras cosas, una mejora en la educación secundaria y universitaria, donde la mujer pudo acceder sin tantas limitaciones al mundo de la formación y al trabajo fuera del hogar, pues seguían recayendo sobre ellas los prejuicios atávicos y la creencia de que alcanzaban la estabilidad mediante el matrimonio con un hombre.

Los medios de comunicación de masas<sup>1</sup> vivieron un extraordinario desarrollo, lo que permitió conocer de forma inmediata los acontecimientos que ocurrían en distintos lugares del planeta. A partir de la década de los sesenta, sufre un importante cambio el enfoque tradicional de la publicidad respecto a cómo se utilizaba en años anteriores.

En cuanto al sector económico, existían dos formas contrapuestas de organización de las sociedades: el sistema capitalista, que se practicaba en EE.UU. y en Europa Occidental; y el sistema comunista, que alcanza su máxima expresión en la Unión Soviética, los países de Europa Oriental y China. Cada bloque luchaba por extender sus ideales y métodos, y casi ninguna región del mundo quedó al margen de estas luchas.

---

<sup>1</sup> En su momento os referimos a los carteles, prensa, la radiodifusión, la televisión, etc.

La población occidental comenzó a tomar mayor conciencia sobre problemáticas sociales, por lo que surgieron organizaciones colectivas que mostraban su descontento frente al colonialismo, los regímenes autoritarios, la discriminación contra las minorías raciales, las desigualdades de géneros y las relaciones patriarcales en la familia.

Además, la humanidad se estaba recuperando de la Segunda Guerra Mundial y se respiraba un clima esperanzador de cara al futuro. Los soldados que habían regresado a casa tras el conflicto fundaron familias produciendo un aumento de la tasa de natalidad: el *baby boom*<sup>2</sup>, del que surgieron los jóvenes de la década de los 60.

A pesar de esta calma aparente, se estaba viviendo la Guerra Fría, enfrentamiento de carácter político, económico, social, militar, e informativo iniciado al finalizar la Segunda Guerra Mundial que enfrentó a dos superpotencias como fueron la EE.UU. y la URSS, razón por la que surgieron movimientos contrarios al endurecimiento de las posiciones por parte de las potencias. Se gesta el movimiento Hippie, que, apoyado en la música, la moda y el arte, representa el pacifismo y el rechazo a la violencia.

Todas estas circunstancias favorecen la aparición de una actitud contestataria, un malestar proveniente, sobre todo, de dos grandes grupos: el de los intelectuales y el de los jóvenes, principalmente los estudiantes.

Las medidas económicas que occidente usaba para acabar con el todavía resistente comunismo, el sinsentido de seguir esperando por un acuerdo de la Guerra Fría, los conflictos subsidiarios que surgen a partir de ésta, como la Revolución Cubana o la Guerra de Vietnam, y el asesinato de personajes que se habían adentrado en la cultura popular como Che Guevara (en 1967) y Malcolm X (en 1965), provocaron en esta década que la juventud progresista detonase y que protagonice importantes episodios a nivel mundial con bases marxistas e incluso anarquistas.

Los hechos acontecidos demuestran que la unión de esta fuerza revolucionaria obrero-estudiantil ganaría mucho peso, y que como veremos, puede llevar incluso a un país al colapso total y tener una resonancia a nivel mundial.

Lo que se estaba revisando en el mundo era el orden de la postguerra. La paz había llegado en 1945, iluminada por los soberbios y cálidos textos fundamentales de las Naciones Unidas, con su llamada a la igualdad sin distinción de tamaños de naciones, de sexos, de edades, de creencias o religiones, y con la gran polvareda de organismos internacionales; hecha sobre los acuerdos de Yalta y de Postdam; [...] Se quedaba en las manos, hecha polvillo, la falsa piedra de la construcción de un mundo nuevo. (Haro Tecglen, 1988: 12-13).

---

<sup>2</sup> Fenómeno demográfico que tuvo lugar el período comprendido entre 1946 y 1964.

## **2.2. La situación en Francia en la década de los sesenta.**

### **2.2.1. Caída de la IV República e instauración del *gaullismo*.**

Esta década fue testigo de significativos cambios de las leyes gubernamentales en Europa, sobre todo respecto a sus políticas de exterior y dominaciones en continentes como África, Asia y Latinoamérica. Este sistema de gobernación comienza a ser reprochado por la población occidental y en el caso de Francia, este desacuerdo se vio reflejado en el desorden que causaron en el país la Guerra de Indochina<sup>3</sup> que enfrentó a la Francia dominante contra el Vietnam de Hồ Chí Minh (o Vietnam del Norte) y la Guerra de Argelia<sup>4</sup> (1954-1962), donde se enfrentó el Frente de Liberación Nacional (FLN) contra la colonización francesa instaurada en el país desde el año 1830.

El gobierno francés no supo responder ante la agitación social que impugnaba estas políticas, con Charles de Gaulle obteniendo cada vez peores resultados en las urnas, desde que entró a presidir el país reformando la constitución y creando la Quinta República, que entró en vigor el cinco de octubre de 1958. Se funda con su mandato la ideología del "*gaullismo*", caracterizado por su oposición a las políticas estadounidenses, por la creación de un nuevo partido político denominado Unión por la Nueva República (UNR), el reconocimiento de la independencia de Argelia el 3 de Julio de 1962 o la firma del Tratado del Elíseo<sup>5</sup>.

Es justo reconocer la época de bonanza económica que disfrutó el país con el presidente y de algunos éxitos políticos como el fin de diversos procesos de descolonización y otros ya mencionados, pero estos quedaron rápidamente empañados por la dudosa legitimidad del régimen pues lo acusaban de golpe de Estado, al mismo tiempo que sus prácticas déspotas y autoritarias se hacían cada vez más evidentes en la sociedad.

Ese gran desgaste que sufre el mandato de De Gaulle se debe también a que desde las elecciones de 1965 a la presidencia de la República no obtuvo la mayoría absoluta necesaria en la primera ronda de votaciones y fue seguido de cerca por Mitterrand, además de que su mayoría dependió de la obtención de un solo escaño en las elecciones celebradas a la Cámara de los diputados del año 1967.

---

<sup>3</sup> Conflicto que tuvo lugar entre 1946 y 1954 en el que el escritor y militar Hồ Chí Minh reclamaba la independencia de Vietnam del Norte y del Sur, Camboya y Laos.

<sup>4</sup> Contienda dirigida por figuras como Ben Bella o Budiaf, quienes iniciaron las hostilidades militares contra la administración francesa que ese mismo año había concedido la independencia a Túnez y Marruecos.

<sup>5</sup> Firmado entre el país galo y Alemania el veintidós de enero de 1963 para establecer una relación de apoyo entre ambos países tras años de enemistad.

Este modelo del gaullismo controló la política francesa hasta que en el año 1974 Valéry Giscard d'Estaing se hizo con la presidencia de la nación y posteriormente nombró a Jacques Chirac su primer ministro, quien en el año 1995 se haría con la presidencia de la República (Aguilhon, 2016).



De Gaulle, Franco y Salazar, en un cartel de Mayo del 68.

### **2.2.2. La desaparición del Estado de Bienestar francés.**

Fue en el año 1945 cuando se puso en marcha el Estado del Bienestar francés, compuesto por planes que el gobierno provisorio de De Gaulle aprobó, como el crear los comités de empresa, nacionalizar sectores como la energía, el transporte, bancos de depósitos, y sobre todo, establecer la seguridad social con la ayuda de la empresa Renault.

En estos primeros años del Estado de Bienestar, la planificación y la emprendeduría siguieron con la implantación del primer Plan de modernización y equipamiento dirigido por el banquero y político Jean Gabriel Monnet, que entre 1947 a 1952 se encargaría del desarrollo de las industrias ganadera y de la agricultura, la energía, el acero, el cemento, y el transporte, para preparar el terreno para la implantación del segundo Plan, este para los años 1954 hasta 1957, y que se enfocó en el impulso de otros ámbitos, como fueron la construcción de viviendas y la investigación científica.

Con la llegada de los sesenta el panorama laboral no fue tan optimista y en 1967 se crea por primera vez una Agencia Nacional de Empleo (Agence nationale pour l'emploi o ANPE), con el fin de regular, distribuir y cubrir las pocas vacantes

laborales que había, pues el desempleo iba incrementándose, siendo la franja juvenil la más perjudicada en la década, extendiéndose poco a poco y afectando a otros sectores como fue el industrial y obrero, fábricas automovilísticas, a la minería, agricultores y a la producción química.



Cartel oficial sobre la unidad de la clase trabajadora. Realizado por Taller de Bellas artes.

Con esta caída del empleo bajan los sueldos y aumenta la población en situación de pobreza, personas que solo percibían la subvención del paro y que se sentían totalmente excluidos y desprotegidos en una sociedad que no escuchaba sus necesidades. Como consecuencia comienzan a extenderse rápidamente los poblados de *bidonvilles*<sup>6</sup> que fueron levantándose en las afueras de las grandes ciudades desde mediados de los años cincuenta.

### **2.2.3. El descontento en el ámbito educativo.**

En 1959 se establece una nueva organización educativa para los Liceos (*Lycée*), institución creada por Napoleón Bonaparte en el año 1802 exclusivamente para la formación masculina y que equivaldría a los estudios de bachillerato en España.

---

<sup>6</sup> *Bidonville*, palabra francesa que significa bidón, es la manera de llamar a los poblados chabolistas del país.



En el ámbito universitario, existía un malestar del alumnado por las pésimas condiciones y las normativas de la institución, y así lo comentó Haro Tecglen (1988):

En los centros superiores de enseñanza los estudiantes estaban viendo que no se les formaba como tales profesionales libres y creativos del futuro con un concepto de servicio a todos, o con una amplitud de información hacia el desarrollo de sus carreras y a la educación general interprofesional que pudiera servir para mejorar la sociedad, sino en razón de las demandas concretas de las empresas para sus necesidades concretas, para su beneficio económico o para la expansión del capitalismo (86).

El detonante por esta indignación estudiantil tuvo su foco en la Universidad París X – Nanterre, cuando en 1967 un grupo de jóvenes se niegan a continuar con las clases y protestan contra los reglamentos internos de la facultad. El eco de esta revuelta llega rápidamente hasta el Barrio Latino, donde se encuentra La Sorbona. Estos grupos estudiantiles, además, dejaban ver públicamente su oposición ante las actuaciones del gobierno vigente.

Asimismo, la realidad política del momento hizo que aparecieran grupos ultraderechistas que oprimían y perseguían cualquier atisbo del movimiento estudiantil y obrero, obligando a los ciudadanos a posicionarse en uno de los dos extremos. Las manifestaciones en las calles de París fueron cada vez más constantes al igual que la represión policial, lo que desencadenó la aparición de organizaciones de estudiantes de carácter radical como el Frente Universitario Antifascista (FUA), el Comité Anticolonialista y el Sindicato Universitario Unión Nacional de Estudiantes de Francia, quienes protagonizaron gran parte de la insurrección anterior a 1968 (Agulhon, 2016).

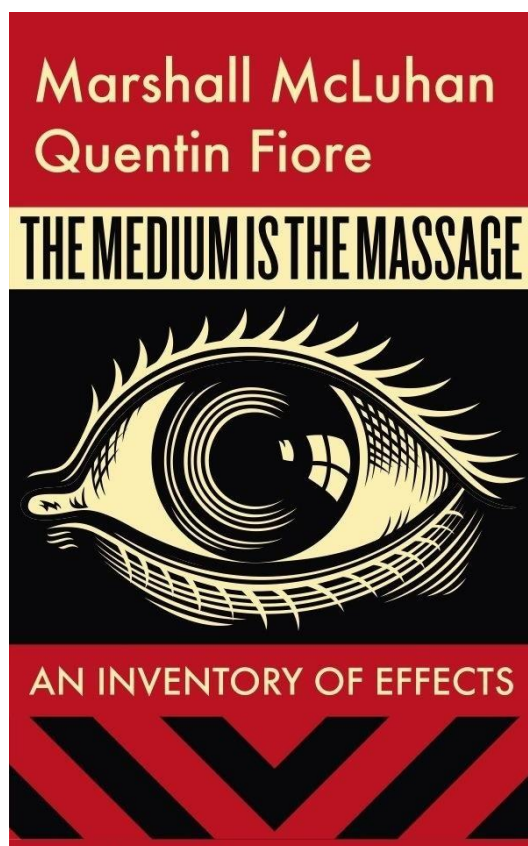
Cada manifestación convocada terminaba con un gran número de participantes muertos o desaparecidos, lo que provocó que los cuerpos de seguridad del estado, sobre todo la policía nacional y la antidisturbios (CRS), se ganasen el rechazo de la población.

#### **2.2.4. Medios de comunicación y publicidad.**

Los medios de comunicación franceses conocieron un notable progreso, pues hay una revolución en las comunicaciones que permite el acceso a una red mundial de información, lo que genera una interconexión humana a escala planetaria

A principios de los sesenta la televisión empieza a ser más accesible para mayor número personas en el país gracias al enlace vía satélite y al empleo de la grabación en cinta magnética, convirtiéndose en el *mass media* por excelencia. La televisión francesa adopta formas de los avances televisivos de países como

España incluyendo el 'cuadrado blanco' al estilo de los rombos de TVE y ya en 1967 se emite en color en uno de sus canales.



*"El medio es el mensaje", cita de Marshall McLuhan.*

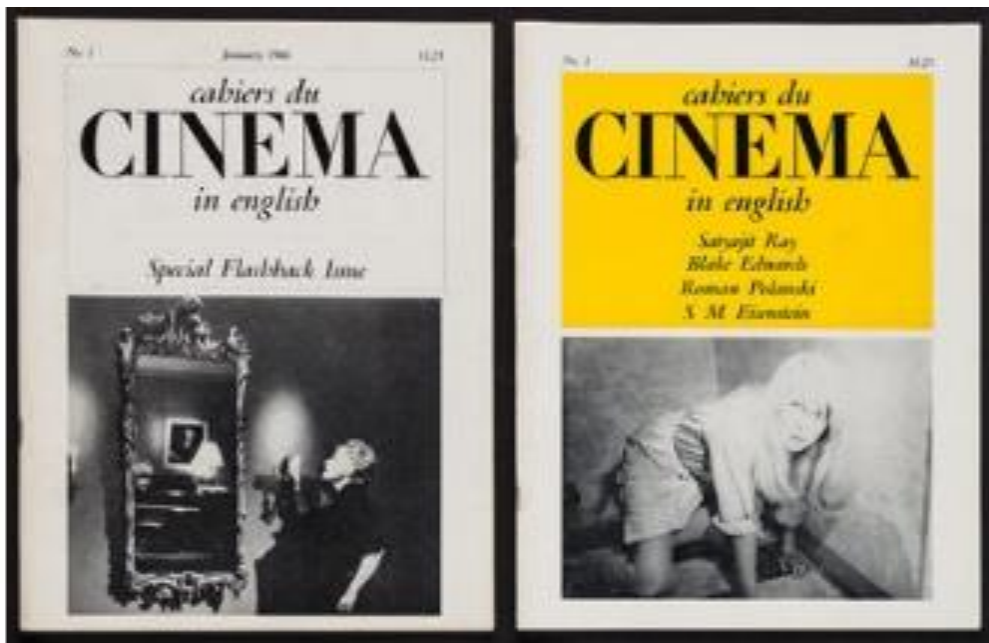
Con relación al periódico, en el país al igual que en la mayor parte de Europa, se estaba entrando en la concentración empresarial, es decir, se van agrupando en diferentes compañías dependiendo de ideologías similares u objetivos comunes, ya que la consolidación del poder político en la década hace que muchos medios informativos se subordinen, lo que condicionará la libertad de expresión y el derecho a una información objetiva, carente de intereses económicos y de partido.

Aparece la revista *ELLE*, que nació en la capital parisina en 1945. Este semanario se establece en la década de los sesenta como la revista más innovadora de los últimos tiempos, que trataba temas relacionados con la moda, la belleza, la salud, el entretenimiento y la actualidad<sup>7</sup> y que creó un espacio de sumo valor que lidió con la reducida forma de vida de las mujeres en la Francia que se redimía de la guerra.

---

<sup>7</sup> En Francia las mujeres ganaron el derecho al voto el veintiuno de abril de 1944, derecho que no se hará efectivo hasta las elecciones municipales de 1945. Aspecto cubierto también por la revista *ELLE*, que se encargaba de cubrir cualquier noticia y avance de la mujer en el país, y logro tras el cual dedicó diversos números sobre el papel de estas en la política nacional y el creciente movimiento feminista en occidente.

Orientado hacia el plano artístico del momento, encontramos las revistas de cine *Cahiers du Cinéma* y *Positif*. La primera, fundada en 1951 por el crítico cinematográfico André Bazin, el actor y director Jacques Doniol-Valcroze, y el periodista, crítico cinematográfico e historiador Joseph-Marie Lo Duca. La segunda fue creada por el historiador y crítico de cine Bernard Chardère en el año 1952 (Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut, 2004). Ambas revistas se siguen publicando mensualmente y reaccionaban contra el cine francés de la época de finales de los cincuenta, un cine insulso y repetitivo que se reducía a temáticas pomposas alejadas de la naturalidad.



Ejemplares en inglés de la revista *Cahiers du Cinéma*.



De igual modo, los editores que al mismo tiempo eran algunos de los cineastas pertenecientes a esta renovación cinematográfica de principios de los sesenta, desarrollaron una base teórica sobre el papel desempeñado por el director dentro de una película, denominada la Política o Teoría de Autor, en la que indagaremos más adelante.

### **2.3. Claves sociales y culturales: la disposición estudiantil y obrera en mayo del 68.**

El entramado de mayo del 68 lo crearon tres grandes procesos que fueron el rechazo a la colonización, a los imperialismos y a las ideas conservadoras de De Gaulle; la caída del empleo y las deplorables condiciones laborales de muchos sectores de trabajadores, y la organización estudiantil contra las pésimas políticas gubernamentales y las leyes universitarias.

Aparte de estos tres procesos, lo que ocurre en este mes no es un hecho aislado, sino que coincide con otros sucesos ocurridos en 1968, tanto en países subdesarrollados como en países capitalistas, y que tienen un mismo denominador común: todas fueron revoluciones fallidas por culpa del poder, pero que, a la larga, tuvieron la repercusión suficiente para influir en el mismo poder político y en la evolución de las sociedades.

Para entender la revuelta estudiantil francesa del 68 es necesario tener en cuenta otros sucesos alrededor del planeta y que aumentaron el clima de crispación para que el acontecimiento francés tuviese lugar (Haro Tecglen, 1988). Estos otros eventos fueron:

- Las protestas en EE.UU. contra la Guerra de Vietnam<sup>8</sup> y el Movimiento por los Derechos Civiles que se dio entre los años 1955 y 1968, año en el que sufrieron la muerte de dos de sus líderes, Martin Luther King y Robert Kennedy.
- En Checoslovaquia la Primavera de Praga<sup>9</sup>, que comenzó el 5 de enero de 1968 con la elección de Alexander Dubček como primer secretario del Partido Comunista.
- En México la masacre de Tlatelolco<sup>10</sup> que se llevó la vida de miles de estudiantes por parte de la policía.
- A otros países les llegó el eco de esta toma de conciencia años más tarde, pero con sucesos de igual naturaleza, como la Revolución Cultural china a manos de Mao Tse-Tung desde 1966; el Otoño Caliente en Italia en el año 1969; movimientos (sobre todo universitarios) de oposición al franquismo en España; y las movilizaciones laborales de Inglaterra a principios de los setenta.

---

<sup>8</sup> La mayor parte de la sociedad estadounidense de la década de los sesenta, todavía recuperándose de los efectos de la Segunda Guerra Mundial, rechazaba frontalmente la Guerra contra Vietnam.

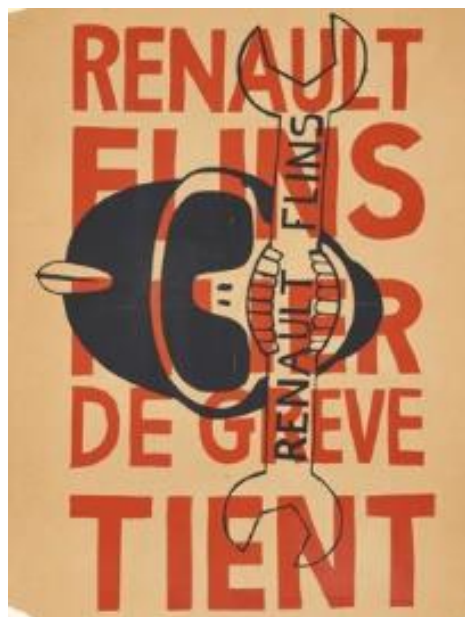
<sup>9</sup> Se denomina así al breve periodo de protestas continuas y masivas en el país.

<sup>10</sup> Que tuvo lugar en la Plaza de las Tres Culturas en Ciudad de México el dos de octubre de 1968 y se considera parte de la "Guerra sucia".



*"Un joven al que el futuro le preocupa con demasiada frecuencia". Cartel oficial realizado en el Taller de Bellas Artes.*

A las huelgas de los estudiantes, obreros, e intelectuales se le fueron uniendo paulatinamente los sectores automovilísticos con empresas como Renault, astilleros como los de Nantes, industrias químicas, y el sector de la agricultura, pero fueron los intelectuales los que, junto con los estudiantes, comenzaron a tener una actitud más decisiva y comenzaron a trazar las estrategias activistas.





*"El pilar de la huelga de Renault se sostiene".* Realizado en el Taller de Bellas Artes.

La Universidad de Nanterre, que fue fundada en el año 1964 para distribuir la gran demanda de alumnado de La Sorbona, fue el foco estudiantil del Mayo del 68, y el gran estallido va incubándose a partir del inicio del curso académico del 67, cuando los estudiantes endurecen las críticas y protestas contra las leyes educativas implantadas por el Ministro de Educación del momento, Christian Fouchet, que fija el Plan Fouchet, diseñado para reformar la enseñanza superior y acercar a los universitarios al mundo empresarial (Agulhon, 2016).

### **2.3.1. El detonante mes de marzo.**

Este cambio de la nueva política estudiantil se convirtió en tema de actualidad en la Facultad de Nanterre, y fue una noticia tras la cual sindicatos estudiantiles como Union National des Etudiants de France (UNEF) y Union des Etudiants Communistes (UEC) se vieron desbordados de alumnos que querían unirse.

Los primeros actos, con los que se irían gestando las grandes manifestaciones en las calles poco después, comienzan con minucias como la irrupción de un grupo de estudiantes en el edificio de la residencia femenina al grito de *"¡Libertad de circulación!"*, el día veintiuno de marzo de 1967, pues la dirección de la universidad promovió la segregación por sexos prohibiendo las visitas del sexo opuesto en las habitaciones, había restricciones en las salas comunes, en el uso de la piscina, y con la entrada de prensa pues solo se aceptaba periódicos deportivos, y se llevaba un riguroso control de las salidas y entradas. Paradójicamente, fueron inmovilizados brutalmente por la policía a pesar de que las fuerzas del orden tuvieran prohibido entrar en la universidad desde la Edad Media.

En palabras de Haro Tecglen (1988: 88) "poco a poco, los problemas locales se fueron convirtiendo en problemas de sociedad. [...] Se trata de una negación doble: al mismo tiempo, de un cierto tipo de universidad y de un cierto tipo de sociedad".



"No seas oveja". Cartel oficial realizado en el Taller de Bellas Artes.

La siguiente pequeña actuación protesta tuvo lugar aparte de por la nefasta gestión universitaria, por la guerra de Vietnam, una acción que tomaba como modelos los sucesos ocurridos en universidades americanas y alemanas, pero con una mayor crispación, fruto de su sentimiento de unión con Vietnam, especialmente tras la guerra de Indochina. En ese mismo día en la Universidad recibieron la visita de Missoffe, el ministro de juventud y deporte, quien fue abucheado y amenazado por varios grupos de estudiantes, sobre todo por el estudiante Daniel Cohn-Bendit<sup>11</sup>, un destacado estudiante alemán con una actitud insubordinada que rápidamente empezó a sobresalir entre los estudiantes que protestaban.

Los rectores al no poder controlar la situación tuvieron que solicitar nuevamente la ayuda policial que reclamaban el derecho de acabar con los levantamientos estudiantiles, petición de carácter dudoso pues la ley prohibía a la policía la entrada a cualquier centro universitario, por lo que únicamente pudieron detener a seis militantes del Comité Vietnam Nacional, suceso que tuvo como respuesta la ocupación del Salón de Actos de la Universidad de Nanterre por parte de ciento cincuenta estudiantes que se relevaban contra la actuación policial y contra la posible expulsión del compañero Cohn-Bendit.

---

<sup>11</sup> Fue una de las principales figuras en la revolución de mayo del 68.



*"Demasiado tarde. El movimiento popular no tiene templo". / "No somos todos indeseables", cartel con la imagen de Cohn-Bendit. Realizados en el Taller de Bellas Artes.*

### **2.3.2. El mes de abril.**

El clima de convulsión se mantuvo en calma hasta la llegada de abril, pero el profesorado y altos cargos de la Universidad confeccionaron una lista negra donde aparecían los datos de veintinueve estudiantes, con el fin de que se les vigilase y negase el acceso a las clases, entre ellos estaba Cohn-Bendit, que además recibió una orden de abandonar el país aunque no la cumplió de inmediato.

Los estudiantes estaban más organizados y para el día veintinueve de ese mes habían fijado un encuentro para manifestarse, pero esta vez respaldados por una campaña de panfletos, pintadas y agitación general, lo que generó un tenso clima en Nanterre, fuera y dentro de la Universidad, pues la policía era más asidua a rondar el recinto y en el día fijado había reunidas más de dos mil personas en el anfiteatro de la Universidad, evento que hizo que apareciese en Francia el concepto de *Universidad crítica* como la que funcionaba en Berlín, con "derecho a la expresión política y a la acción política dentro de la facultad" (Tecglen, 1988: 89).



### 2.3.3. La clase obrera y los sindicatos.

Los últimos en sumarse a estas revueltas son los trabajadores y obreros. Estos tomaron para sus protestas dos ideas de los estudiantes: la idea de que es inútil luchar por una mejora de salarios o de horario puesto que el alza de precios propiciaba la necesidad de acudir a horas extras o a un segundo empleo, y la idea de que la participación de sindicatos de apoyo y comités paritarios de sus empresas era inútil porque los patronos siempre imponían sus intereses sin tenerles en cuenta (Bensaïd y Weber, 1969).



*"Abajo con el ritmo infernal". / "Rodamos porque nos habían traicionado, queríamos una CGT limpia que defendiera los intereses de la clase trabajadora". Carteles realizados por el Taller de Bellas Artes.*

En cuanto a la aparición de los sindicatos, se dan de la unión de intelectuales y estudiantes que se van configurando desde los inicios de la década, emprenden planes y estrategias para acercarse y representar al movimiento obrero, con quien a medida que avanzaban los meses durante 1967 sentían una mayor camaradería, Estos grupos se reunían en fábricas y de manera más privada en las casas de los obreros, y tenían un carácter cada vez más radical ya que incluso maniobraban al margen de la Confederación General de Trabajo (CGT), pues no se sentían respaldados por ellos.



*“Trabajar ahora es trabajar con una pistola en la espalda”. / “Romparamos los viejos engranajes” / “Los trabajadores del PTT, el patrono los ha engañado, sus burocracias sindicales los han decepcionado. Continuar la lucha con la clasificación postal”. Realizados en el Taller de Arte.*

Antes del mes de mayo, estos sindicatos propusieron medidas de reestructuración laboral, como la reducción de horas y la mejora de los salarios.

#### **2.3.4. Y por fin, mayo.**

A aquellos grupos de estudiantes de Nanterre que fueron los cimientos y a todos aquellos otros grupos de aprendices a los que habían inspirado, la toma de las aulas y las protestas en la ciudad sumado a la creciente represión por parte de las autoridades, solo les provocó mayores ansias de movilizarse y ser escuchados, motivo por el que se trasladaron de la periferia de París a La Sorbona.

El día tres de mayo<sup>12</sup>, entre los estudiantes que se habían desplazado, junto con otros grupos estudiantiles de la capital, estudiantes de liceos, otros que iban por libre, obreros, sindicatos, antiguos militantes comunistas y hasta profesores, todos ellos se reunieron en el Barrio Latino para protestar y teorizar, fundando así el “Movimiento 3 de Mayo”. Al mismo tiempo, dentro de la Universidad se habían concentrado más de quinientos jóvenes que formaban parte de la Unión Nacional de Estudiantes de Francia (UNEF) para escuchar a Dany “El Rojo”, al que poco después y junto con siete compañeros más, se llevarían detenido para tomarle declaraciones.

Esta congregación tuvo gran difusión, motivo por el que a los manifestantes allí presentes se le unieron quince mil jóvenes procedentes de diferentes partes del país. La ciudad se había paralizado y De Gaulle convocó mayor presencia de las fuerzas de seguridad que comenzaron a usar bombas lacrimógenas para mantener

<sup>12</sup> Conocido como el “primer viernes trágico”.

el orden, a lo que los manifestantes respondieron arrancando adoquines para lanzarlos y para ensamblarlos con cualquier otro material que encontrasen en la calle para levantar las primeras barricadas y protegerse, además la desigualdad de fuerzas produjo que los vecinos tomaran partido por los manifestantes (Haro Tecglen: 1988)

Durante el fin de semana hubo tregua pero el lunes seis de mayo las autoridades cerraron los dos puntos de mayor efervescencia, que eran las universidades de Nanterre y La Sorbona, lo que dejó inactivos a más de cincuenta mil estudiantes y produjo que estos se rebelasen nuevamente y comenzasen otra manifestación en el Boulevard Saint-Germain, uno de los principales ejes del barrio latino. Por primera vez los estudiantes organizaron sus marchas para enfrentarse a la policía.

Este mismo día, los “ocho de Nanterre” fueron llamados a declarar ante el Comité de Disciplina de la Universidad de La Sorbona, a las afueras del edificio se había agrupado una multitud que los esperaba y contra la que cargó la policía. Al llegar la noche del lunes la actuación policial había causado un malestar en gran parte de la sociedad francesa, traducido en que un 61% de la población apoyaba las manifestaciones y mostraba abiertamente su solidaridad con los manifestantes.

Llegó el día diez, conocido como el segundo viernes trágico, en el que a los grupos sindicales, obreros, universitarios y el resto de jóvenes concienciados se le sumaron estudiantes de secundaria con una media de dieciséis años. Esa noche las barricadas se habían convertido en auténticas trincheras realizadas según un método concreto, con alturas de cuatro metros y que las incendiaban para poder darse a la fuga ante el aumento de la dureza de los ataques de las autoridades, que ya no solo utilizaban bombas lacrimógenas sino que también usaban bombas rompedoras similares a las que utilizaba el ejército estadounidense en Vietnam (Bensaïd y Weber, 1969).

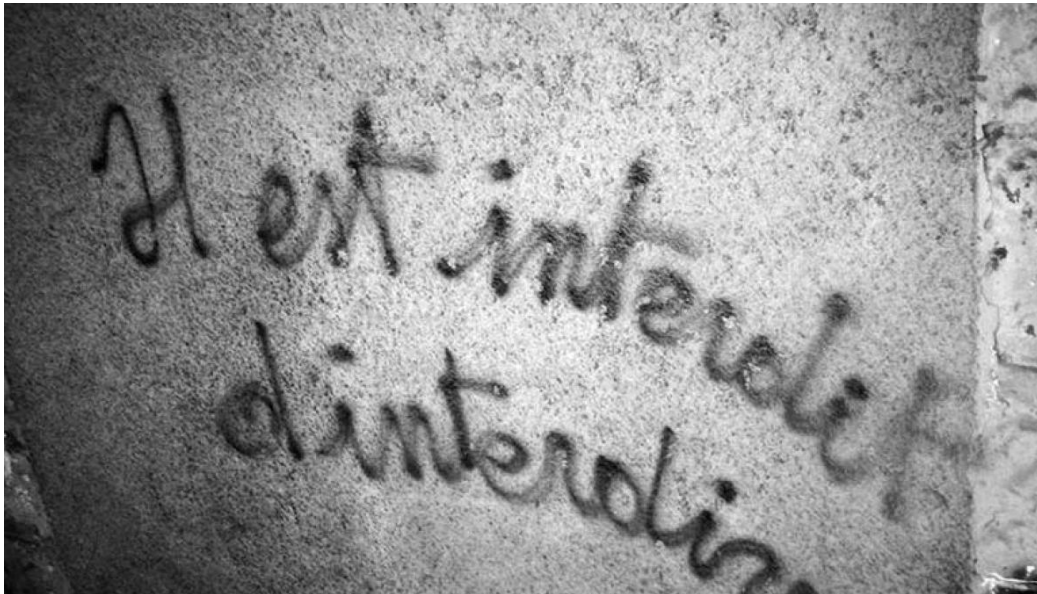


*“La lucha continua”*. Cartel oficial realizado en el Taller de Bellas Artes.

El lunes día trece una multitud se manifestó en la Plaza de la República. El Gobierno se había convertido en enemigo del pueblo por la cantidad de arrestos cometidos y por las órdenes de actuación que había dado a la policía, con ataques extremadamente violentos, represión, persecuciones y amenazas contra los participantes. Además en esta fecha ya algunos personajes políticos con diferentes ideologías habían expresado públicamente su apoyo a la insurrección, como fue el caso de los políticos Mendès-France y Mitterrand.

Aparte del apoyo de figuras públicas, esta semana fue cuando se vieron los efectos de los acontecimientos en el resto de sectores profesionales del país: médicos, jueces o arquitectos se sumaron a las peticiones para la mejora de la regulación de sus respectivos campos, aumentando la sensación de desorden e inestabilidad.

Ante el hecho de que las tensiones y las movilizaciones no cesaban, el Primer Ministro, Pompidou, anunció que a partir de ese mismo lunes la policía iría abandonando las calles y los estudiantes serían liberados, decisión que no calmaría la situación pues el fuego ya estaba encendido y los huelguistas se organizan para ocupar La Sorbona que llevaba una semana cerrada pero las autoridades comunicaron que el martes catorce reabrirla. Desde temprano el edificio fue decorado con banderas rojinegras con retratos de Marx, Lenin, Mao, Fidel Castro y el Che Guevara bajo el eslogan más representativo: *¡Interdit d'interdire! (¡Prohibido prohibir!)*<sup>13</sup>. Simultáneamente, se ocupó la Escuela de Bellas Artes, en donde estudiantes se dedicaban a realizar afiches en contra de la burguesía que paradójicamente luego fueron adquiridos por ricos coleccionistas (Bensaïd y Weber, 1969).



*"Il est interdit d'interdire"* (Prohibido prohibir), uno de los lemas principales de la huelga.

Varios días después tuvo lugar otro viernes trágico, el día veinticuatro, en el que la ciudadanía se negaba al referéndum propuesto (entre dientes y con un lenguaje despectivo) por De Gaulle, pues la sociedad creía que el presidente no podía asumir las reformas que ellos mismos con las movilizaciones en masa habían emprendido, y Mendès-France, Mitterrand y la oposición comunista vieron su oportunidad para participar en la presidencia de la República. De Gaulle toma otra decisión y ante la sociedad expectante renuncia al referéndum pero no a unas elecciones al quedaba disuelta y la derecha al verse aún más cerca del poder respondió entusiasta ante la nueva oferta, coincidiendo con la idea que se desvanecía de que fuese posible un gobierno de izquierdas, a no ser que las elecciones del veintitrés y el treinta de junio les fuesen favorables.

---

13 Siendo esta, junto a otros cientos, algunas de las célebres consignas que surgieron de la unión y actuación de los grupos insurgentes. Otras de estas fueron: *"La imaginación al poder"*, *"El único teatro es la guerrilla"*, *"El Arte revolucionario se hace en la calle"* y *"Toda creación cultural debe ser colectiva"* (Haro Tecglen, 1988:105).

El mes de Junio hizo que todos los grupos de la sociedad se fueran reincorporando a la normalidad con la sensación agridulce de tener aumentos de salario, reducción de horas de trabajo y jubilaciones anticipadas; pero habiendo todavía disturbios, con la noticia de la muerte de un joven que intentaba escapar de una persecución policial, con cientos de protestantes heridos, movimientos intelectuales que pretendían la revolución, la evacuación de La Sorbona, y finalmente la prohibición de toda clase de manifestación, que desembocó días después en que los partidos unidos a De Gaulle ganaron ampliamente las elecciones.

Había terminado el inacabable mes de mayo, y con él las ilusiones de cambio de la sociedad y Haro Tecglen (1988) lo evocaba así:

El verano, con sus vacaciones, disolvió las revueltas de las Universidades y los Liceos. Reaparecerían esporádicamente, perdida ya su fuerza; y sólo en busca de mejoras gremiales. Como las huelgas en las fábricas donde, efectivamente, las ventajas de los nuevos salarios se consumían en la subida de precios, y las patronales apoyadas por el Gobierno y por la Asamblea restringían las supuestas participaciones. El mes de mayo de 1968 se había agotado. [...] Con los años, sus participantes se fueron integrando a las sociedades que combatían, en los puestos de dirección que se guardaban para los licenciados y doctores, y en las mismas condiciones que sus antecesores. Hoy muchos de ellos recuerdan mayo con una cierta sonrisa de nostalgia. Más bien como una fiesta, como unos alegres días de juventud, como un sarampión. (114).

### 3. MARCO CINEMATOGRAFICO

Con el nazismo ocupando París en mayo de 1940 a los gobiernos les abre un nuevo frente por el que preocuparse, ya que la capital francesa llevaba décadas siendo el centro neurálgico de la creación artística pero con la barbarie y la violencia recorriendo las calles, los artistas emergentes tuvieron que emigrar sobre todo a Nueva York, que se convierte en la capital de las oportunidades y en refugio para el arte.

Muchos fueron los personajes que se resistieron al exilio y siguieron desarrollando allí sus trabajos a pesar de estar perseguidos y amenazados. Así brotan nuevos movimientos fruto de la desazón de la época y relacionados con la corriente filosófica existencialista, como el Informalismo.

Hitler, quien fue rechazado por la Academia de Bellas Artes de Viena en dos ocasiones, inventó para este torrente de movimientos artísticos el concepto de Arte degenerado<sup>14</sup>, pues era evidente su gusto por lo estético y sobretodo su

---

<sup>14</sup> Que proviene del término alemán *Entartete Kunst*. Este concepto creado por el régimen nazi lo difundieron mediante el uso de una potente campaña de propaganda de rechazo. Dirigido contra el arte moderno, el arte "no alemán", "arte judío" o "arte comunista", fueron ciento doce los artistas señalados, a los cuales se les cancelaron sus obras, se crearon exposiciones *ex professo* para ridiculizarlos, los y fueron amenazados y perseguidos hasta el punto de llegar a marcharse del país.

pasión por el neoclasicismo germánico, repudiando duramente cualquier otra manifestación del arte moderno.

Mientras que en EEUU se implantaba el Expresionismo Abstracto americano, en la Europa de los sesenta muchas corrientes artísticas llegaban a su madurez o entraban en decadencia, y destacaba notablemente el enorme progreso del cine, concretamente en Francia con la aparición de la *Nouvelle Vague*.

### **3.1. Nouvelle Vague: contexto de la modernidad cinematográfica y de la aparición de los Nuevos Cines.**

La Nouvelle Vague nace en el contexto de la modernidad cinematográfica, período de la historia audiovisual que propició la aparición de los Nuevos Cines que supusieron una metamorfosis en la manera de realizar, contemplar y reflexionar el cine, acontecimiento que favoreció que los nuevos directores dotados de una nueva conciencia quisieran usar el cine como medio donde reflejar los cambios sociales, los avances tecnológicos y científicos, sus inquietudes respecto a la nueva humanidad que se estaba creando, y quienes tuvieron que inventar un nuevo lenguaje cinematográfico ya que la narrativa tradicional no servía para reflejar sus pensamientos y de forma exacta esta nueva sociedad. Tal y como comentó Nowell-Smith (2013), su desarrollo fue así:

En este contexto, el cine no podía ser un espectador pasivo. Ya a lo largo de la década de 1950 el cine occidental había sido en general apolítico, cómodo, como solía ser el cine convencional, y como a la industria cinematográfica no le gusta dividir a su audiencia la tendencia general fue evitar temas que eran inútilmente polémicos para el grueso de la población. A excepción de Italia, que con el reciente florecimiento del Neorrealismo en la década de los cuarenta, estaba preludiando la renovación cinematográfica francesa, la mayoría de cines nacionales se mantuvieron al margen y seguros durante la posguerra. El antifascismo se limitó al cine bélico, Hollywood produjo algunas películas que en el propósito de exaltar el estilo de vida estadounidense identificaron al comunismo como el enemigo, pero esto, a menudo, no era más que un dispositivo de trama: tenía que haber un enemigo, y los comunistas al igual que los nacionalsocialistas podían encajar en el papel según los intereses de la industria (aunque los países con un gran número de votantes comunistas eran menos entusiastas al respecto). [...] Con la llegada de 1960 la situación comienza a cambiar radicalmente, pues surge una nueva audiencia activa, asertiva políticamente, y abiertas a los nuevos tipos de expresiones, e iban apareciendo cineastas con películas para satisfacer este cambio de actitud. [...] Los cineastas de los Nuevos Cines no siempre esperan a que el público se desarrollara culturalmente para ellos mismos seguir produciendo y reproduciendo el mundo de aquel momento tal y como lo percibían (45-46).

### 3.1.1. Primeros años, los antecedentes de la Nueva Ola.

La modernidad cinematográfica trajo rupturas dentro del séptimo arte cada vez más radicales hasta llegar al tema que nos ocupa, además de una revolución en cuanto a la cinefilia debido a una crítica más consciente y la exploración, estudio y acceso al legado cinematográfico gracias a la aparición de cineclubs como Objectif49<sup>15</sup>, aspectos fundamentales en la aparición de la Nouvelle Vague y que en apartados posteriores trataremos con mayor profundidad.

Es el caso del Neorrealismo Italiano, que no tiene las intenciones contestatarias, el espíritu inconformista ni el punto de reflexión de la Nouvelle Vague pero que supone una ruptura y nuevos métodos de producción cinematográfica que se convirtieron en precedentes de notable influencia para la Nueva Ola francesa.

En relación a los aspectos técnicos, son muchos los ejemplos que demuestran lo que ha bebido la Nouvelle Vague de esta corriente y sus protagonistas. Era un cine austero debido a la precariedad de recursos como a la necesidad de mostrar la realidad sin filtros, lo que se traduce en el empleo de escenarios al aire libre, públicos e improvisados, sin artificios ni decorados; un nulo tratamiento de la iluminación y el sonido, pues no se recogía en directo, lo que permitía desplazar más la cámara y la utilización de la misma en mano; la búsqueda de planos largos que diesen mayor sensación de naturalidad, y el uso de material de película caducado. Estos recursos los vimos con Roberto Rosellini –sobre todo- en las dos primeras películas de su trilogía Neorrealista: *Roma ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945) y *Paisà* (1946) (Nowell-Smith, 2013).

Por lo que respecta al contenido, es destacable la combinación entre la historia objetiva y la crónica personal incluso con tintes documentales, que pretende dar visibilidad a la realidad italiana y denunciar las míseras condiciones económicas e infrahumanas en las que vivían, sobre todo la mujer y los más pequeños. Tanto era así que para plasmar esta realidad rechazaron a actores profesionales para dar cabida a ciudadanos de a pie y esta intención por parte de los directores de crítica social hizo desaparecer –además- la idea del final feliz, características que se aprecian en películas de Vittorio de Sica como son *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) y *Umberto D.* (1952), que se puede comparar con *La tierra tiembla* (*La terra trema*, 1948), rodada en Aci Trezza, Sicilia.

---

<sup>15</sup> Fundado en el año 1948 por André Bazin, Doniol-Valcroze, Alexandre Astruc, Pierre Kast, Jean-Charles Tacchella, René Clement y Claude Mauriac, dirigido por el polifacético Jean Cocteau, fue una relevante sociedad cinematográfica que potenció la aparición de la Nouvelle Vague, además de apoyar la revolución cinematográfica de la segunda mitad del siglo XX con propuestas como la organización del Festival du Film Maudit de Biarritz en 1949.



Fotograma de *Roma, ciudad abierta*, 1945.

Las estructuras narrativas seguirán siendo las mismas y tendrán la misma organización que en el cine clásico.

Otra cuestión en la que encontramos similitudes entre la Nouvelle Vague y el movimiento que le precede es el gusto por el cine soviético y su montaje, por el cine clásico de Hollywood, y el cine del realismo poético francés que se dio en el país entre la década de los años treinta y cuarenta, lo que evidencia la enorme cultura cinematográfica de este grupo de italianos.

Aunque en Italia se desarrollaba el Neorrealismo con sus renovaciones estéticas en el país galo se seguía creando un cine acorde a la tradición, cada vez más anclado en el academicismo y alejado de la realidad social y los avances humanos del momento, pues lo más relevante de la Francia de los primeros años de la modernidad cinematográfica fue la aparición de directores particulares que no se encasillan dentro de ninguna corriente, totalmente comprometidos con las causas sociales y cuya autenticidad y personalidad dejan huella en las jóvenes generaciones; y por otro lado, destacar el progreso del ámbito teórico gracias a revistas como *La Revue du Cinéma* o *L'Écran Français*<sup>16</sup>, que impulsaron la aparición de otras con mayor popularidad como *Positif*<sup>17</sup> y sobre todo *Cahiers du Cinéma*, fundada en 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca (Memba, 2009).

### 3.1.2. La importancia de los Cineclubs.

Estos espacios fueron un componente fundamental en el nacimiento de la Nouvelle Vague, ya que aparte de promover el culto fílmico, formaron un tejido entre gustos comunes, el rechazo de un tipo concreto de cine, amistades y familia que ofrecía un

<sup>16</sup> La primera con un periodo de actividad comprendido entre 1946 a 1949, la segunda de 1943 a 1952.

<sup>17</sup> Fundada en 1952 por el historiador y crítico de cine Bernard Chardère en Lyon. En la actualidad la revista sigue activa y se publica mensualmente, y ha sido una de las revistas cinematográficas más importantes junto a Les Cahiers du Cinéma, de la que actúa como contrapunto.



lugar seguro para la madurez que estaba experimentando el cine y la renovación de la crítica cinematográfica (alimentada de los debates que allí tenían lugar), y que tiene como máxima representación a la revista *Cahiers du Cinéma* encabezada por André Bazin.

Fueron dos los locales, ambos inaugurados en 1948, los que adquirieron mayor prestigio en París: el Quartier Latin dirigido por el guionista austriaco Froeschel y el director Rohmer, que era punto de encuentro de los integrantes que poco después formarían la revista Cahiers; y el cineclub Objectif49, que fue creado tras la desaparición de la Revue du Cinéma, y fue dirigido por Bazin. Este último sitio contaba con muchos apoyos y patrocinadores, entre ellos Bresson y Cocteau, este último llegó a ser su presidente (Rimbau, 1998).

Allí se realizaban preestrenos en torno a los cuales se generaban mesas redondas y se les daba cabida a los filmes que estaban fuera de los circuitos comerciales y de la industria. Tanto era así que, rechazando la actitud que tenía el Festival de Cannes galardonando siempre al mismo tipo de películas encasilladas en el convencionalismo<sup>18</sup> y a los mismos directores consagrados, desde Objectif49 se organiza la realización del festival de cine Du Film Maudit de Biarritz y el festival Du Film Noir Americain, este último de notoria influencia para la Nouvelle Vague<sup>19</sup>.

### **3.1.3. La nueva crítica cinematográfica y las revistas de cine, Cahiers du Cinéma.**

Los nuevos directores que ahora aparecen en escena provienen de escribir o colaborar en las páginas de Cahiers du Cinéma y se sirven de lo que allí conocieron y se educaron, por ello es que la faceta cinéfila y la nueva actitud crítica que empezaba a desarrollarse se impusieron como condiciones *sine qua non* para el desarrollo de la Nueva Ola y el futuro del cine en general.

Las consecuencias que entonces se producen del auge del Cineclub y de las revistas especializadas son de suma importancia para la historia audiovisual, ya que damos con la revalorización de autores injustamente denostados; una mirada renovada sobre el cine de género y de serie B, y la apreciación del cine europeo de principios de siglo y sus diferentes pretensiones, dependiendo del país, tendencia e intereses personales de los autores. Todo ello conduce a una revisión historiográfica sin parangón en el universo cinematográfico que llevará a la puesta en alza de la figura del director (ahora reivindicado como autor de sus cintas) y la importancia del sistema de referencias culturales y sociales que definen los gustos de estos directores, así como del valor de la puesta en escena.

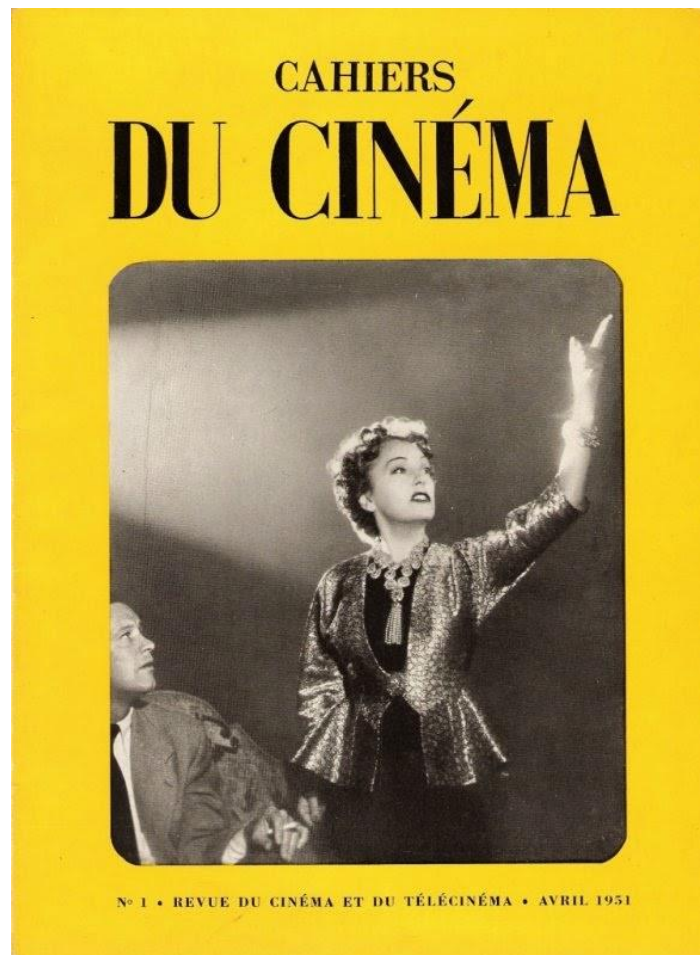
En el año 1950, antes del nacimiento de Cahiers, La Gazzete du Cinéma, fundada por Rohmer ya unía a las celebridades del movimiento, pues ofreció a Godard y Rivette escribir sobre todo lo que veían y comentaban en el Cineclub de turno (en

---

<sup>18</sup> "Cine de papá" tal y como lo llamó Truffaut.

<sup>19</sup> De esto habla uno de los escritos de Bazin publicados en la revista *L'Écran français*, concretamente el artículo "Découverte du Cinéma. Defense de l'Avant-Garde", publicado el veintiuno de diciembre de 1948 y que fue considerado el manifiesto de los cinéfilos que se juntaron alrededor de los cineclubs y que idearon muchas propuestas para reforzar las innovaciones que en el campo de las artes audiovisuales se estaban dando.

este caso en la Cinemathèque) que fue donde se conocieron los tres. Por su parte, Truffaut, que es adoptado por André Bazin en ese mismo año e intenta redimirse de una infancia turbulenta, publica sus primeras críticas cinematográficas pocos meses después. Pero no será hasta abril de 1951 cuando Bazin y Doniol-Valcroze pongan en marcha *Cahiers du Cinéma*, y es en la redacción donde Claude Chabrol se une al grupo.



Portada del primer número de la revista *Cahiers du Cinéma*, abril de 1951.

El tema sobre el que los jóvenes críticos y directores más ahondan, y del cual escriben con vehemencia y lucidez, es sobre lo que ellos llaman “*el cine de papá*”, el cine académico francés, pues afirmaban que pocas veces había reclamado la gran pantalla una renovación tan urgente y no era algo en vano pues era una realidad el anquilosamiento de las formulas estéticas y narrativas.

Mientras sus enemigos de la crítica de inspiración marxista les rebaten sus publicaciones, los componentes de la Nouvelle Vague solo piensan en dirigir<sup>20</sup>: Rohmer rueda en 1950 su primer cortometraje *Journal d'un scélérat*; luego vendrá Godard que rueda su primer corto *Operación Beton* en 1954 (financiado por él mismo gracias a que trabajó en la construcción de la presa), y Truffaut rueda un año después *Une visite* y confesó poco después no estar satisfecho con esta obra.

---

<sup>20</sup> Y recuerdan el lamento de Astruc que con 25 años no había podido emplazar su cámara por primera vez.

Pero antes que todos ellos estuvo activo Alain Resnais, que desde 1948 ya estaba filmando empezando por su cortometraje *Van Gogh*, seguido de *Gauguin* en 1950, y *Nuit et Brouillard* en 1955, aunque se le considera un precursor vinculado a la Rive Gauche, junto con sus compañeros Agnès Varda y Jacques Doniol-Valcroze (Nowell-Smith, 2013).

### 3.1.4 Características de la Nouvelle Vague.

Aparte de surgir como respuesta y ruptura ante la tradición del cine academicista francés, y como resultado de los intereses, conversaciones y reflexiones del grupo Cahiers du Cinéma, la Nueva Ola está caracterizada por numerosas particularidades.

#### Algunos elementos formales a destacar son:

- La ruptura narrativa. El cine de la Nouvelle Vague deja de ser un cine con una narrativa literal y lineal, donde no se da la continuidad del cine clásico y el espectador tiene que interpretar lo que ve.
- La mayor parte del cine clásico hereda su trama de novelas decimonónicas que empiezan presentando la historia con un preámbulo a diferencia de la Nouvelle Vague donde muchas películas empiezan *in media res*. Tendencia a usar el tiempo real.
- El montaje de la película como si fuese un collage. Se rompe con la idea de que el montaje tiene que facilitar la comprensión lineal del filme. Forma y contenido no tiene por qué ser elementos comunes.
- Se busca romper el efecto de transparencia para que el espectador no sienta que es “llevado de la mano” como con el cine clásico. Aparecen los finales abiertos, donde el espectador saca sus propias conclusiones.
- El cambio de pensamiento acerca del montaje y su función de cara al espectador hace que se rechace el concepto de *olvido estético*, concepto del que habla por primera vez Ricciotto Canudo en su escrito Manifiesto de las siete artes<sup>21</sup>, de 1911.
- La psicología de los personajes, y percepciones, ideas, sentimientos y experiencias del director están más presentes en las películas de este movimiento, dando mayor importancia a formas narrativas más subjetivas y poéticas.

---

<sup>21</sup> “Y aquí va a ser necesario explicar una vez más, rápidamente, aquella teoría ya conocida en los círculos más iniciados como la «Teoría de las Siete Artes». La fuente que hemos encontrado nos la revela en toda su claridad. Descubrimos que, en realidad, dos de estas artes surgieron originariamente del cerebro humano para permitirle fijar todo lo efímero de la vida, en lucha contra la muerte de las apariencias y de las formas, enriqueciendo a las generaciones con la experiencia estética. Se trataba, en los albores de la humanidad, de algo que completase la vida, elevándola por encima de las realidades fugaces, afirmando la eternidad de las cosas ante las que los hombres experimentaban una emoción. Así se crearon los primeros focos de emoción, capaces de irradiar sobre todas las generaciones lo que un filósofo italiano llama «el olvido estético», es decir, el goce de una vida superior a la vida, de una personalidad múltiple que cada uno puede crearse al margen y por encima de la propia”.

- Mayor implicación por parte de los directores que apoyan la Teoría de Autor. Sobre ello Memba (2009) declaró lo siguiente:

Para Astruc, con un tomavistas, el verdadero cineasta «puede expresar su pensamiento, por abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual que se hace hoy a través del ensayo o de la novela. Por eso llamó a esta nueva era la era del *caméra/stylo* (cámara/estilográfica)». En cuanto a la producción al uso, Astruc apunta: «Nuestra sensibilidad ha corrido el peligro de embotarse a causa de todas esas películas vulgares y rutinarias que, año tras año, ofrecen sus imágenes gastadas y convencionales al mundo». Todas esas ideas bullen en el pensamiento de Godard, Rivette, Truffaut y Rohmer cuando todo su anhelo es firmar sus primeras críticas. (23)

- Escasos recursos y abaratamiento de costes. Existía una buena predisposición de todos los miembros del equipo para hacer cine. Mayor naturalidad en las actuaciones.

- Percepción innovadora del público espectador.



Truffaut filmando desde un Citroën 2 CV y Godard grabando con cámara al hombro en una silla de ruedas.

### 3.2. Los filmes y sus influencias.

Hay revoluciones que suponen un cambio en la cultura, e indudablemente y a pesar de su corta duración, la Nouvelle Vague reinventó por completo la forma de hacer cine desde la segunda mitad del pasado siglo XX en adelante. Y no solo fue este el único ámbito en el que la nueva ola se hizo relevante, ya que fue el espejo donde la frenética juventud francesa de la época (que consumía cine apasionadamente) se vio reflejada, a través los relatos que contaban sus películas, encontrando en sus personajes nuevos iconos con los que se identificaban y de los que llegaron a sacar lecciones vitales para afrontar el fenómeno de la modernidad con mayor conciencia y libertad.

Llegados a este punto y conociendo los factores políticos, económicos, sociales y culturales que propiciaron el clima de revuelo colectivo que derivó en los acontecimientos de mayo del 68, y habiendo profundizado en las circunstancias y necesidades de los jóvenes cineastas franceses de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, sería posible establecer una relación de influencias entre el innovador movimiento cinematográfico con el histórico episodio subversivo, ya que encontramos que ambos surgen de un sentimiento de descontento con lo establecido.

Como hemos visto, los componentes de la Nueva Ola sintieron la necesidad de ruptura con aquel cine de tradición que frenaba la evolución ya no solo del ámbito cinematográfico, sino de su cultura en general, pues Francia, meca del cine desde la aparición de los hermanos Lumière, guarda una estrecha relación con el séptimo arte y esta sociedad que ha sido escenario de su nacimiento y prehistoria, pedía urgentemente una revisión y renovación de las formas externas y sobre todo internas, técnicas y narrativas del mismo. Al igual que los jóvenes, estudiantes e intelectuales franceses y el resto de masa manifestante sintieron la necesidad de protestar contra la fuerte sociedad de consumo y el capitalismo, la política vigente y sus prácticas imperialistas, el autoritarismo del gobierno y hasta la organización opresiva de la Universidad. Ambos grupos sentían que no se les representaba, que la sociedad y la cultura no comulgaba con sus necesidades e intereses educativos, políticos y su conciencia social.

Aunque la recuperación post guerra y la llegada del cine de estudios comprendieron el nacimiento de formas de cine con un marcado tinte crítico y (por primera vez) político, la atmósfera que envuelve al desarrollo de la Nouvelle Vague no tiene un carácter estrictamente político pues esa no era su principal motivación. Pero cabe citar que, aunque las temáticas que abordaron en la nueva ola serán diversas, el grupo de directores toca cuestiones políticas del momento en sus películas, un dato de suma importancia teniendo en cuenta el espíritu conservador y previsible del cine anterior, "el cine de papá".

Una de las cuestiones políticas que abordaron fue la Guerra de Independencia de Argelia en las cintas *Adieu Phillipine* dirigida por Jacques Rozier en 1962 y en *El Soldadito (Le petit soldat)* dirigida por Godard en 1963, ambas de comienzos del movimiento. Un mayor tinte político tendrán otros dos filmes de 1967, en los últimos años de vida de la Nouvelle Vague, que serán *Loin Du Vietnam*, un documental contra la intervención estadounidense en Vietnam dirigido por Ivens, Klein, Lelouch, Marker, Resnais, Varda y Godard; y *La Chinoise*, también dirigida por Godard, que bajo una línea estética minimalista habla de cómo influye la Revolución Cultural china de 1966 y los cambios socio-culturales dentro de la ideología de izquierda francesa previos a mayo del 68 en un grupo de jóvenes estudiantes.

#### Películas y temas:

Mediante una selección de películas de la Nouvelle Vague, tratadas en orden cronológico, abordaremos ahora los otros temas presentes en este cine que ejerció

gran influencia y sobre todo fue retrato de la juventud francesa que propició los acontecimientos del mes de mayo del 1968.

- ***Los Cuatrocientos golpes (Les quatre cents copus, 1959), de François Truffaut.***

Con esta película, considerada el retrato fundacional de la Nouvelle Vague, Truffaut nos da a conocer al que sería el personaje favorito de sus trabajos, Antoine Doinel, interpretado por el joven de doce años Jean-Pierre Léaud, con quien el director forma una especie de simbiosis y quien lo acompañaría en gran parte de sus obras, como fue en las secuelas *El amor a los veinte años (L'amour á vingt ans, 1962)*, *Besos robados (Baisers volés, 1968)*, *Domicilio conyugal (Domicile conjugal, 1970)* y *El amor en fuga (L'Amour en fuite, 1979)*.

Doinel pasaría a convertirse en el alter ego de Truffaut al igual que lo fue Jean-Pierre Léaud (Riambau: 1998) pues en este particular interprete encontró el medio perfecto para crear el relato, en cierto modo autobiográfico, de este filme en que plasmaría sus pasiones primigenias –pues como el Doinel de Los 400 golpes, también se escapa del colegio para refugiarse en el cine, donde pasaba la mayor parte de su tiempo- y exorcizar los demonios de su turbulenta adolescencia, que antes que por la realización de esta película se vio encaminada cuando André Bazin se cruzó en su vida, le dio la oportunidad de trabajar en Travail et Culture y de escribir sus primeros artículos antes de 1950.



Escena de la película donde aparece Doinel en las atracciones de feria.

En el filme –dedicado a la memoria de Bazin- además de ser una sublimación de aquella trágica realidad que Truffaut había experimentado, se indaga en el sentimiento de desamparo del protagonista pues su padre es un fracasado que se desentiende de él, descubre que es un hijo no deseado al que su madre intentó abortar casi al mismo tiempo que la descubre con un amante, los profesores no saben apreciar su potencial y lo castigan continuamente en un sistema educativo incompetente –una escuela destartalada perfectamente metáfora de la Francia del realismo poético-, y los funcionarios y psiquiatras del correccional lo tratan como a un ser inerte. Así es como se muestra Doinel, con una necesidad de huida de aquel entorno que lo oprimía, buscando continuamente lo que le hacía sentir pleno que

era la compañía de su gran amigo René, el pasear con el asombro de las primeras veces por las calles de su amado París, y sobre todo alcanzar su sueño de ver el mar.



Escena de *Los 400 golpes*, en la que se ve a Doinel con su amigo René.

Esa misma necesidad de evasión y sensación de inconformidad del protagonista, era la que se apreciaba en la juventud que hizo posible el mayo francés, quienes con rebeldía e ímpetu protestaron contra el colonialismo, pasando por los derechos del proletario, unas leyes educativas autoritarias, la Guerra de Vietnam y un sistema productivo alineante. Encontramos en esta juventud, que sería la misma a la que pertenecería Doinel, la sensación de incompreensión por parte de la sociedad. El suceso ayudó a marcar un antes y un después en la concepción que se tenía de los jóvenes a quienes consideraban un ser a medio camino, quienes tenían que hacerse un hueco en el mundo de los adultos, y por primera vez en la historia los papeles se cambiaron pues los jóvenes hablaron y los adultos escucharon, entre ellos personajes de la cultura francesa del momento como eran Pompidou, Sartre, De Gaulle o Truffaut (Haro Tecglen: 1988).

- ***Al final de la escapada (À bout de souffle, 1960), de Jean-Luc Godard.***

Si *Los 400 golpes* está considerada la puerta que abre paso a la Nouvelle Vague, *Al final de la escapada* es la película más representativa del movimiento, que junto con los rostros de Belmondo y Serberg conforman un auténtico icono cinematográfico y de modernidad. Esta película emblemática, creada entre el director de *Los 400 golpes* y Godard, fue concebida por Truffaut como un capítulo más de las peripecias de Doinel tras salir del reformatorio, aunque la realidad es que poco público espectador ha reconocido a Doinel en el pícaro Michael Poiccard.

*Al final de la escapada* ha sido uno más de los filmes que han sentenciado el marcado carácter fresco y espontáneo de los trabajos de Godard, quien cuenta con

una de las trayectorias más prolíferas tras más de cincuenta años en escena. Esta naturalidad que mencionamos se aprecia en el devenir tan rápido de los acontecimientos, lo que hace frecuente que Poiccard deje acciones en suspenso, como cuando tras robar el coche en el puerto se va a París a casa de una amiga para nuevamente robar, esta vez dinero, y poder pagar el aperitivo de huevo con jamón que poco antes pidió y le espera en el bar.

Este filme nos presenta al despreocupado Michael Poiccard (alias Laszlo Kovaks) un ex figurante y amante del cine que está en el trayecto de vuelta de Marsella a París con un vehículo que roba para ir a ver a la joven de la que está enamorado. En este trayecto somos partícipes de como Michael mata a un agente que le da el alto en el camino con una pistola que se encontró en el interior del coche, y sin escrúpulos va velozmente en busca de Patricia Franchini, una joven americana, natural, frívola y amante de la literatura que trabaja en los Campos Elíseos vendiendo la prensa y que sueña con convertirse en periodista, profesión para la que se está formando.



Escena de *Al final de la escapada* donde aparecen Michel y Patricia.

La película nos invita a pasear entre los contrastes de cada personaje y de las contradicciones de su idilio amoroso, la complicidad que genera Poiccard desde un primer momento gracias a las palabras que le dedica al espectador antes de cometer el primer crimen, pasando por su astucia para buscarse la vida, hasta la



simplona felicidad que muestra por vivir con Patricia a pesar de estar huyendo de la policía, su insistencia en “acostarse” con ella (que era como se refería al sexo) y convencerla para que se marchasen juntos a Roma. Esta actitud se confronta con la forma de ser más refinada y distante de la joven, a su acomodada vida gracias al dinero que le mandan sus padres desde América, a sus dilemas existenciales como aquel de *“No sé si estoy triste porque no soy libre, o si no soy libre porque estoy triste”*, además del dilema de no querer estar enamorada de su acompañante, duda que mantendrá hasta el final de la película y que pondrá a prueba intentando delatar a Michael para saber si está enamorada de él, traición tras la cual llega el fin de la película, con Michael abatido por la policía y Patricia haciendo por primera vez ese gesto del fugitivo de pasarse el pulgar por los labios, gesto con el que se abre la obra.



Primer plano de Patricia haciendo el característico gesto de Michel tras haberle disparado.

Cabe destacar el contraste de como él simplemente se dejaba envolver por ese ansía de libertad que le movía y ella permanecía estática meditando acerca del uso de la libertad que ejercía. De este modo nos centramos en el erotismo sutil del que está impregnado toda la película y en el tema de la revolución sexual que se estaba forjando en occidente en aquel momento y que estallaría años más tarde gracias a las reivindicaciones del mayo francés. Vemos como muchas conversaciones entre los protagonistas giran en torno la idea del encuentro íntimo, obsesión favorecida por logros que se obtuvieron en la década, como la aparición de la píldora y el aborto, que se consiguieron después del 68 pero que fueron posibles gracias a la labor de colectivos como el Movimiento de Liberación de las Mujeres (MLF). Tal y como sentenció Haro Tecglen (1988: 28-29) sobre el asunto:

Se estaba, entonces, en los albores de una revolución sexual que, ciertamente, no se ha detenido con el tiempo, pero que se ha modificado. Junto con la desaparición de las enfermedades venéreas –o su trivialización, por la penicilina- y los frecuentes cambios de población por la facilidad de

los viajes y de encuentro de los dos sexos en lugares sin clase determinada – el trabajo, el ocio- los optimistas se prometían algo así como un nuevo y distinto humanismo por la aproximación hombre-mujer y hasta una nueva raza más fuerte por la *miscigenación*: casi el final de las clases.

- ***Cleo de 5 a 7 (Cléo de 5 à 7, 1962), de Agnès Varda.***

Varda dirige su primera película *La Pointe courte* en 1954, unos años antes de iniciarse en la Nueva Ola con *Cléo de 5 a 7*, filme que nos atañe y que llevó a la directora a estar nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes (premio que finalmente ganó Anselmo Duarte por *El pagador de promesas*) y aunque no fuese premiada, logró el reconocimiento mundial como la pionera del feminismo en el séptimo arte, distintivo que la directora llevó a lo largo de su trayectoria con tal familiaridad como si fuese inherente a su ser el hacer cine sobre la mirada femenina y sobre la concepción y observación externa de lo femenino, cuestión presente en todos sus trabajos cinematográficos. Por esta labor fue la primera mujer a la que le otorgaron la Palma de Oro Honorífica en el Festival de Cannes en el año 2015, además del Oscar Honorífico de Hollywood en el 2017. Aparte de su lucha presencial por la causa, antes de que se tratase el tema de los diferentes enfoques cinematográficos en programas televisivos de culto como *Modos de ver (Ways of Seeing, 1972)* de John Berger, y antes de que se vinculasen feminismo y cine en la década de los setenta con la teoría cinematográfica de la mirada femenina, ya Varda había hecho *Cléo de 5 a 7*.

Considerada la “abuela de la Nouvelle Vague”, con veinticinco años presentando *La Pointe courte* fue allanando el camino para forjar el movimiento, ya que ejerció gran influencia en los críticos de Cahiers y sus trabajos cinematográficos posteriores, pues sin su libertad creativa difícilmente hubiésemos podido disfrutar de obras como *Jules et Jim (Jules y Jim, de Truffaut en 1962)*, *Mi noche con Maud (Ma nuit chez Maud, dirigida en 1969 por Rohmer)*, o de *Al final de la escapada*.

Este filme nos presenta a Florence, una joven cantante que usa como nombre artístico Cleo, y que una tarde mientras espera impaciente los resultados de unas pruebas médicas se cruza con una vidente que le lee las cartas y le da malos augurios. El resto de la obra transcurre durante la siguiente hora y media en que la joven se replantea su existencia y reflexiona sobre quién y qué le rodea, para terminar llegando al esclarecedor punto del conocimiento personal (o autoconocimiento), por lo que se juega con la idea comentada anteriormente de la percepción-mirada externa en contraposición con la introspección.



Escena en la que a Cleo le leen las cartas.

La cuestión de la mirada externa la vemos apoyada con escenas de la cinta como el momento de la adivina leyéndole las cartas, cuando sale de la habitación y la gente que espera su cita con la médium se gira para observarla descaradamente, como la observa desde una posición inferior e idealizándola su amante (quien la llama Cleopatra), la forma en la que sus músicos la miran con aire socarrón, y la mirada externa cuando pasea por la calle entre la multitud. Siempre cuestionada, la joven se percata de que es ella quien hace mucho tiempo decidió colocarse en ese lugar de sujeto observado, que es ella quien ha aceptado esas miradas que la definían, desconociendo por completo el poder de saber observar y decidir la proyección que siempre quiso dar de sí misma y de cómo se sentía realmente. Entonces ese paseo por la calle para Cleo se convierte en una revelación, en el que (entre horrorizada y sorprendida) aprende a observar mientras camina a través de los espectáculos callejeros, al mismo tiempo que los espejos adquieren un mayor toque simbólico, siendo el cristal roto ante el que se detiene el que transmite al mensaje de la ruptura con la cosificación, la vanidad, la nula conciencia propia en la que estaba anclada la joven, dándose cuenta de que mayormente era la mirada masculina quien la definía y además limitaba. Con el paso de los minutos, se desvía del esclarecedor paseo para ir a recoger los resultados médicos y es cuando conoce a Antoine, un joven soldado que al día siguiente se marcha para África para reintegrarse con su unidad. Conversa con el joven y se atisba por primera vez el empoderamiento de la protagonista, que disfruta de su identidad, de su autoconciencia y firmeza, es entonces cuando a través de la conversación la figura de Antoine se convierte en una metáfora de la futura sociedad occidental en la que los prejuicios pasan a un segundo plano, y la joven es observada pero también observa, y hasta dice su verdadero nombre, Florence.

A pesar de las reflexiones que generaba esta película y el punto de apoyo e inspiración que supusieron para muchas mujeres personajes como el de Varda o Simone de Beauvoir (ya con su obra *El segundo sexo* publicada), el mayo del 68 francés no fue un acontecimiento en el que estrictamente se atendió la cuestión feminista, pues a pesar de la aparición de la minifalda y con ella la fiebre de la pierna desnuda, los anticonceptivos, la lucha para la despenalización del aborto<sup>22</sup>, y las investigaciones sobre el orgasmo de la mujer, al frente de las manifestaciones tomando la palabra estaban Daniel Cohn-Bendit, Alain Geismar y Jacques Sauvageot, mientras que las mujeres se seguían encargando de pasar adoquines, la gestión de los panfletos y suministros, y si sabían o aprendían a escribir, transcribían las palabras de los señores que hablaban del acontecimiento (Haro Tecglen: 1988). Aunque la Francia del momento seguía siendo patriarcal y tradicionalista, había un ímpetu reforzado en la lucha de la emancipación femenina que abrió muchas puertas.



Los espejos aparecen como elemento metafórico durante toda la película haciendo referencia al proceso de autoconocimiento que experimenta la protagonista.

---

<sup>22</sup> Conseguido años después, en 1975.

- ***Loin du Vietnam* (1967), de Claude Lelouch, William Klein, Joris Ivens, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda, y Jean-Luc Godard.**

*Loin du Vietnam*, uno de los trabajos cinematográficos colectivos de mayor renombre de la Nouvelle Vague nos muestra la paradoja de la participación de este grupo de cineastas que habían jugado un papel fundamental en la renovación cinematográfica del momento y ahora se encontraban realizando una película en la que la idea de la autoría bien definida se cambiaba por crear una obra colectiva en la que se renuncia a los derechos de autor, ya que a lo largo del filme no se especifica qué capítulo corresponde a cada cineasta, exceptuando el caso de Michèle Ray que aparece en primera persona narrando un elogio a los vietnamitas después de su estancia en el país, y el caso de Godard que aparece visiblemente en su parte.

El primer encuentro para la gestación del filme tuvo lugar en 1967, cuatro años después de que EE.UU. se implicase abiertamente con Vietnam y empezase los ataques para frenar lo que los americanos denominaron el peligro comunista que representaba el norte del país, pues tras la descolonización francesa (determinada por la Conferencia de Ginebra en 1954) el país pasó a estar tutelado por EE.UU., pero no fue hasta 1965 cuando los americanos decidieron actuar de forma más directa y bombardear la zona norte para desestabilizar sus infraestructuras y medios de transporte pero no contaban con la respuesta militar de los vietnamitas y algunos de sus aliados como era la URSS. Ya un año antes de la actuación estadounidense y ante el peligro de guerra, habían comenzado las protestas a lo largo de occidente, entre las que destacó la aparición de esta obra.



Fotograma de *Loin du Vietnam*, 1967.

Es evidente el fuerte carácter documental de la película y su apariencia de collage con cierto toque experimental que recreaba a la innovación del montaje que trajo consigo la *Nouvelle Vague*, además de tener toques del impacto publicitario y el auge de los *mass media* que tuvo lugar en la década, destacando así los planos finales de la parte de Michèle Ray en donde la película se estropea dando lugar a imágenes descoloridas y deformadas aunque ella continua filmando en el interior de la selva a los soldados americanos generándose así una metáfora que simboliza lo degradante, lo alterador de la conciencia y deshumanizador de la guerra.

En cuanto a su difusión, se organizaron numerosos debates en torno a la cinta, la cual tuvo el acceso denegado en varios festivales como el de la Mostra de Venecia, donde el grupo de creadores pensó en estrenarla, pero tuvieron que decidirse por su segunda opción que fue presentar la obra en el Festival de Montreal, pero no alcanzó la difusión deseada al no tratarse de una película comercial, lo que resultó en que finalmente se proyectase en el Festival de Cine de Nueva York y en cuatro salas de la capital francesa<sup>23</sup>, hasta llegar a prohibir su proyección en Camboya y España.

Como se aprecia en el filme, esta guerra tuvo una de las mayores coberturas mediáticas y cinematográficas, en la que la denuncia contra la violencia se mezclaba con la crítica al consumismo exacerbado, con la lucha contra el conformismo ante las leyes establecidas (y que en su mayoría no representaban a la población), los valores tradicionales<sup>24</sup>, junto con el movimiento feminista, el anarquismo y la difusión de diferentes ramificaciones del marxismo, como fue el maoísmo o el leninismo, siendo todos estos puntos, a su vez, contra lo que se luchó y lo que se promovió durante el imperecedero mes de mayo del siguiente año, y siendo *Loin du Vietnam*, tal y como afirmó Varda, una herramienta de conocimiento y vínculo para militantes al mismo tiempo que una más de las voces que protestaron, un recurso activo de organización, debate, interrogación, elemento receptor a la vez que elemento informativo. Por lo tanto, en esta película no se puede señalar tan solo uno de los temas que estuvieron presentes en la temática de la nueva ola y que después se verían reflejados en la contienda de mayo, sino que junta y refleja todos aquellos asuntos con los que no estaban de acuerdo y por los que se protestaron.

En esa búsqueda de nuevos espacios, medios y canales organizados para la protesta, la insurrección del mayo francés aparte de ocupar fábricas, universidades y tomar las calles, afectó a las prácticas cinematográficas más que a cualquier otro tipo de lenguaje artístico, pues conociendo la naturaleza de expresión sumamente crítica de los acontecimientos de mayo el espectador se encuentra ante el dilema de cómo puede exponerse un movimiento que rechaza la indignidad de hablar por otros en todo ámbito, no sólo mediático, político o sindical, sino también cultural, artístico o intelectual, observación que hace llegar a los estudiosos a la pregunta de

---

<sup>23</sup> Una de esas salas atacada por un grupo de extrema derecha.

<sup>24</sup> Valores tradicionales en cuanto al ámbito familiar que más que nada secundaban el patriarcado y respecto al ámbito profesional, imponiendo leyes autoritarias que favorecieron la aparición de los sindicatos.

qué es lo que hace al cine militante o que es lo que convierte en política una imagen.

- ***La Chinoise (1967), de Jean-Luc Godard.***

Antes de esta película, Godard ya había conseguido un merecido prestigio con el que fue su primer largometraje *Al final de la escapada*, pero no fue hasta los años finales de la década y con este trabajo cuando mostró al público espectador sus experimentos en el campo de la forma, la estética cinematográfica y el cine realizado políticamente, porque aunque ya había lanzado algunos dardos políticos con su película *El pequeño soldado*<sup>25</sup>, a finales de los cincuenta y primeros años de los sesenta el ímpetu seguía estando puesto en la Teoría de Autor, aspecto que cambia a finales de la década y trabajando en películas como *Week-end* (de 1967) o *Todo va bien (Tout va bien)*, de 1972), aparte de en *La Chinoise* en la que participó de lleno y ya de manera individual en la cuestión política.

En esos filmes en los que el director toca el tema de la política lo hace siempre buscando la aproximación más acertada, ejemplo de como para el primer trabajo, *Loin du Vietnam*, Godard realiza el cortometraje *Cámara-ojo* para su capítulo en la obra colectiva, monólogo en el que el director se mostraría respetuoso y humilde, pues a pesar de tener su opinión personal no era capaz de llegar a comprender la realidad y lo aterrador de la guerra en el país asiático por vivir en occidente, estar en una posición privilegiada respecto a cualquier ciudadano vietnamita de su edad, y por no haber padecido nunca en primera persona un conflicto bélico, por lo que su aportación debía ser meramente artística, afirmando que su lucha personal se limitaba a ir contra el imperialismo estético y económico del cine americano.

*La Chinoise* se estrenó en un momento de cambio y revolución, en el que los productores comenzaron a rechazar proyecciones impuestas por la Cinematheque francesa y propuestas de la Nouvelle Vague, pues buscaban un cine todavía más comprometido con el ambiente caldeado de la sociedad occidental. La película se centra en un grupo de amigos estudiantes con inquietudes por cambiar el mundo cuando pocos intentaban aplicar los principios que rompieron con la burguesía de la URSS y de los partidos comunistas occidentales en el nombre de Mao Tse-Tung. En este grupo están Véronique y Guillaume enamorados la una del otro pero que sus sentimientos se ven perjudicados por el fuerte compromiso con la causa, y estos junto con sus compañeros reflexionan sobre su lugar y propósito en el mundo, sobre ideales maoístas mientras leen el Libro Rojo de Mao, y se replantean el asesinato de un oficial de gobierno ruso que está de visita en la capital al mismo tiempo que planean una revolución en la que no les importa usar la violencia terrorista y todo lo que conlleva.

---

<sup>25</sup> Concretamente sobre el conflicto argelino por la independencia y obra que el propio Godard llegó a admitir que fue desacertada.



Escena de *La Chinoise*, 1967.

Nuevamente aparece en escena Jean-Pierre Léaud (recordemos el alter ego de Truffaut), ahora dando vida al personaje de Guillaume, quien habla sobre lo frágil que se ha vuelto el comunismo que practican ellos y la mayor parte de la juventud francesa del momento, convertido en un comunismo “domesticado” con el que las tornas han cambiado y del que ya no se pueden servir, un comunismo simbolizado por el gobierno soviético y el Partido Comunista Francés, mientras que otro de sus compañeros, Henri, interpretado por Michel Séméniako, apuesta por volver a participar con el PCF y rechaza la actitud radical que ha tomado su amigo<sup>26</sup>. No está de más indicar las actitudes y declaraciones públicas del director a quien rápidamente lo reconocieron como simpatizante de la figura de Guillaume, ni la variedad de opiniones contrarias que generó el filme, pues del mismo modo que el historiador, crítico de cine y experto en la obra de Godard, Wheeler Winston Dixon, afirmó que la película abraza las enseñanzas de Mao Tse-Tung de forma “alarmantemente naïf”, los círculos maoístas del momento lo vieron como un ataque.

La historia tiene lugar en un pequeño apartamento de la capital francesa que el director nos muestra lleno de recortes de periódicos y pintadas en las paredes, mientras que en voz alta los personajes entonan publicaciones izquierdistas de la época. En cuanto a los aspectos técnicos y estéticos, la película atrapa al espectador por la combinación de formas de montaje de formato documental como esas miradas a cámara que rompen la cuarta pared y nos involucran más en la historia, con formas de montaje propias de la Nouvelle Vague como planos vacíos y silencios de hasta dos minutos que aportan espontaneidad a la narración. Dentro de la estética, el colorismo junto con el aire pop de la escena, en yuxtaposición con

---

<sup>26</sup> Hay que hacer mención a los guiños personales que el director regala en esta obra, como el momento del filme en el que uno de los jóvenes militantes es señalado por su actitud pacifista (recordemos que rechazada por Guillaume) mientras que habla del western protagonizado por Sterling Hayden en 1954 Johnny Guitar, una de las películas favoritas de Godard, junto con otro guiño como la aparición de Anne Wiazemsky, a quien había conocido el año anterior y con quien se casó el mismo año en que se publicó *La Chinoise* (Rimbau. 1998).



las proclamas marxistas que se enuncian y la música clásica que suena en el filme, crean un conjunto visualmente (o plásticamente) atrayente.

En definitiva, citar que la película está considerada una premonición de las revueltas estudiantiles y obreras que en menos de un año tendrían lugar, lo que se puede apreciar también en los numerosos mensajes que los protagonistas pintan en las paredes del apartamento donde transcurre la historia.

Tras haber pasado por este recorrido de las películas que dentro del movimiento de la Nouvelle Vague influyeron, favorecieron e impulsaron lo acontecido en el mes de mayo del 68, no está de más mencionar un punto de vista cinematográfico posterior y conocer la idea actual que se tiene de aquel suceso impercedero que rejuveneció al mundo, o más que la idea actual sobre el acontecimiento, como se representa desde la contemporaneidad el mayo francés, pues la película a la que hacemos alusión muestra desde nuestros días a un grupo de tres jóvenes que vivieron aquel suceso. Esta mirada se hará a través de la lente que supone la película *Soñadores (The Dreamers, 2003)* de Bernardo Bertolucci, quien basó mucho de su cine en las contradicciones entre burguesía y revolución, y quien fue gran amigo de Jean-Luc Godard.

- ***Soñadores (The Dreamers, 2003)*, de Bernardo Bertolucci.**

El filme nos adentra en la historia de los hermanos Isabelle (interpretada por una célebre Eva Green) y Theo, quienes viven las revueltas generales como su revolución íntima y a menor escala cuando conocen en la Cinemateca de París a Matthew, un joven estudiante americano de intercambio en la ciudad, al que invitan a su casa mientras sus padres están de viaje, a lo que él asiste atónito, y se sumerge en la desconcertante relación de los hermanos, obsesiva, dependiente y cargada de erotismo. Matthew representa un papel de mero instrumento, de elemento casi hasta deshumanizado que se deja llevar por el juego libidinoso de los hermanos, en el que realmente el joven no tiene cabida, pues es extremadamente estrecha la unión de los jóvenes franceses y lo utilizan de manera jocosa para explorar su sexualidad y buscar la libertad, la tan ansiada libertad que rastrea el resto de la juventud de aquel entonces y por la que se manifestaban en las calles mientras volaban adoquines. Pasan los días compartiendo sus ideales políticos y debatiendo, hablando sobre cultura, sobre música (y en teorizar sobre si Dios se parecería más a Eric Clapton o Jimi Hendrix) y jugando a recrear escenas de cine y que el otro las adivine, momento que permitió a Eva Green convertirse en la Venus de Milo y crear una de las escenas más poéticamente bellas de la historia cinematográfica. Se entretenían con todo ello, pero apenas participaban en las revueltas populares, hasta que Matthew termina en una especie de relación amorosa con Isabelle que se verá obstaculizada por los fuertes lazos fraternales y compulsivos de la joven con Theo, lo que provoca que Matthew se percate de la perturbadora unión y los rechace, al igual que rechaza su opuesta ideología política y se marche a participar abiertamente en las manifestaciones mientras Isabelle decide seguir a su hermano.



Fotograma de *Soñadores*, 2003.

Este transcurso de acontecimientos hace que el filme se desarrolle mayoritariamente en interiores, lo que aumenta la sensación de distancia con la realidad social del momento, motivo por el que se cree que Bertolucci realmente no pretendió hacer un testimonio exacto y político del mayo del 68 francés, sino retratar la atmosfera frenética, curiosa, creativa y romántica de aquellas protestas, en las que, por unos días, se creía que todo era posible.

#### 4. CONCLUSIONES

Los años sesenta comenzaron con un rumor lejano de ansias rupturistas y de renovación. Estas ansias poco a poco fueron estallando a lo largo del globo terráqueo, volviéndose tangibles con hechos como el rechazo a la sociedad de consumo extrema, al imperialismo y la Guerra de Vietnam, a las políticas deshumanizadas, y al autoritarismo de muchas cuestiones sociales. Todo ello se combatió haciendo uso de los movimientos pacifistas, de la tímida pero persistente emancipación femenina, de la evolución comunicativa que ofrecieron los *mass media*, la publicidad y el séptimo arte. Pero sobre todo se combatió con las acciones hermanadas de una sociedad exaltada en las calles, rechazando los últimos elementos de un conservadurismo que querían arrancar de raíz, que aún estaban persistentes en la figura de De Gaulle y sus tiranas prácticas.

Se valieron de todo ello para combatir la opresión existente, pero tampoco estaban de acuerdo con la forma banal de entretenimiento que suponía el cine del momento y que no les representaba.

La llegada de las vanguardias cinematográficas causaron un revuelo en el ámbito artístico francés, del mismo modo que la sociedad exaltada causaba revuelo en las calles. Algunos referentes de esta renovación cinematográfica también formaban parte de esa masa arrebatada, personajes encargados de dar forma a este proceso de reinventar el cine, como fueron Truffaut, Varda, Godard, Rohmer o Chabrol que entre sus pretensiones se encontraba la de desechar el concepto de cine como pasatiempo o simple entretenimiento que hasta ese momento imperaba en la industria cinematográfica, especialmente en Hollywood.

Para ello implantaron elementos formales como la eliminación de la narrativa literal y lineal, con la que buscaban un espectador que interpretase, más comprometido y consciente de lo que veía, que dejase de lado el “olvido estético”; convirtiendo las tramas decimonónicas artificiales y con prólogos en historias imprevisibles que comenzaban *in media res*; usando el tiempo real, rodando haciendo uso del montaje fragmentado como si fuese un collage, volviendo más crudo y terrenal lo que querían contar, e interesándose más por la psicología y trasfondo de los personajes, con sus ideas, percepciones y sentimientos, que al final era un reflejo de la imagen del director, defendiendo así la idea interiorizada y justa de la Teoría de Autor.

Con ese cine técnicamente extravagante, narrativamente lento y que se perdía en los detalles, los directores estaban contando no solo su historia, sino también el día a día y las peripecias de sus hermanos, de sus amigos o de sus vecinos, de todo aquel que se atreviese a navegar en las aguas de la necesaria Nueva Ola, e inevitablemente, de todo aquel que estuviese exclamando su descontento.

A estos autores y a los ciudadanos que caminaban por las calles francesas durante aquel interminable mes de mayo de 1968, les unió la misma necesidad de alterar el orden impuesto. Por esa razón la sociedad del momento recibió tan respetuosamente estos filmes que trataban sus mismas inquietudes políticas y personales, y los cuales también eran un espejo donde se veían reflejados. Es decir, el cine exigía crecer y gracias ello pudo acompañar al movimiento en las calles, pues Mayo del 68 y La Nouvelle Vague compartían la misma mirada crítica y este cine hizo más visible un movimiento que primeramente fue invisible y subterráneo. Cine y sociedad compartían un apetito por cambiar las cosas, una sensibilidad que les hizo saber que únicamente sintiendo procesos sociales tan reveladores pueden construirse nuevas formas de expresión con tal trasfondo y que al mismo tiempo hablasen de lo que deseaba uno mismo más que nunca.

Muchos se preguntaran que cambió aquel mes de aquel año, pero lo cierto es que el acontecimiento que transcurrió en un punto exacto de la geografía pero que su eco fue universal, tiene un legado inmortal y que es intangible, y nos ayudó a forjar una conciencia individual que se traduciría en una conciencia colectiva, que serviría para seguir en el camino de realizarnos como seres humanos y de la autocrítica, un camino que no tiene fin, tal y como dijo Galeano “*La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para qué sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar*”.

Por lo tanto, el legado de Mayo del 68 existe, y se trata de un legado estético presente en las barbas desaliñadas, los vestidos largos y gaseosos, de las botas altas, la pana, los pantalones campana, un legado presente en el gusto por el jazz, presenten en cuestiones como la importancia de lo absurdo en la vida o si existe la libertad total, ideas vigentes en la filosofía existencialista que en esos momentos se expandía.

El legado perdura en las películas de la Nouvelle Vague, en Cléo reconociéndose y tomando conciencia de sí misma mientras se mira en los cristales rotos de un escaparate, en Patricia enfrentándose a sus sentimientos y poniéndolos a prueba disparándole a Michel, o en Doinel mientras corre hacia su sueño de ver el mar, lugar de evasión de donde no quiere huir.

Ese eco de Mayo del 68 está presente en todo aquello que todavía no es, pero que se busca incansablemente. Aquello por lo que los cineastas de la Nueva Ola decidieron abrir sus ojos y expandir su vista: para que por medio de la lente de sus películas, y del amor al cine, viésemos la realidad que anhelamos.

Porque *“No puede dormir tranquilo aquel que una vez abrió los ojos”*.

## 5. FUENTES EMPLEADAS

### 5.1. Bibliografía.

- (1984). *Nouvelle Vague: cien nombres para una nueva ola*. Valencia: Fernando Torres.
- (2004) *La Nouvelle Vague: sus protagonistas. Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut*. Barcelona: Paidós.
- Agulhon, M. (2016). *Política, imágenes, sociabilidades: de 1789 a 1989*; edición e introducción de Jordi Canal; traducción de Francisco Javier Ramón Solans. Zaragoza: Prensas de la Universidad.
- Bensaïd, D. y Weber, H. (1969). *Mayo 68: un ensayo general*. México: Ediciones Era.
- Diz Murias, Anaid. (2014-2015). *La Nouvelle Vague (1959-1969). Un vaciado referencial de su filmografía*. (TFM inédito). Universidad de Barcelona.
- Haro Tecglen, E. (1988). *El 68: Las Revoluciones Imaginarias*. Madrid: El País.
- Memba, J. (2009). *La Nouvelle Vague: la modernidad cinematográfica*. Madrid: T&B Editores.
- Moix, T. (2007). *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera.
- Nowell-Smith, G. (2013). *Making waves: new cinemas of the 1960's*. Nueva York: Bloomsbury.
- Rimbau, E. (1998). *El cine francés 1958-1998: De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Paidós.
  
- **Documentales**
  - Jorge Ortiz de Landázuri Yzarduy y Pite Piñas. *Nouvelle Vague: El cine sin dogmas* (TV) (2000). España: Canal+ España Producciones.
  
- **Recursos web**
  - Fernández, A., y Cortés, D. (2009). *Cine y mayo del 68, laFuga, 10*. [Fecha de consulta: 05-07-2020] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/cine-y-mayo-del-68/364>
  - Gosálvez, P., y Martínez, G. (2018). *Aniversario de mayo del 68. La revolución será subastada*. [Fecha de consulta: 26-06-2020] Disponible en: <https://elpais.com/especiales/mayo-del-68/>

## 5.2. Filmografía.

- *Adiós Filipinas* (Adieu Philippine, Jacques Rozier, 1962)
- *Al final de la escapada* (À bout de soufflé, Jean-Luc Godard, 1960)
- *Amor en fuga* (L'Amour en fuite, François Truffaut, 1979)
- *Besos volados* (Baisers volés, François Truffaut, 1968)
- *Camarada* (Paisà, Roberto Rosellini, 1946).
- *Cléo de 5 a 7* (Agnès Varda, 1962)
- *Domicilio conyugal* (Domicile conjugal, François Truffaut, 1970)
- *El amor a los veinte años* (L'amour à vingt ans, François Truffaut, 1962)
- *El salario del miedo* (Le salaire de la peur, Henri-Georges Clouzot, 1953).
- *El soldadito* (Le petit soldat, Jean-Luc Godard, 1969)
- *Gauguin* (cortometraje, Alain Resnais, 1950)
- *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967)
- *La tierra tiembla* (La terra trema, Luchino Visconti, 1952)
- *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, 1948).
- *Lejos de Vietnam* (Loin du Vietnam, Lelouch, Marker, Klein, Ivens, Varda, Resnais, y Godard; 1967)
- *Los 400 golpes* (Les quatre cents coups, François Truffaut, 1959)
- *Noche y niebla* (Nuit et Brouillard, Alain Resnais, 1955)
- *Roma, ciudad abierta* (Roma città aperta, Roberto Rossellini, 1945).
- *Soñadores* (The Dreamers, Bernardo Bertolucci, 2003)
- *Todo va bien* (Tout va bien, Jen-Luc Godard, 1972)
- *Umber D.* (Vittorio De Sica, 1952)
- *Van Gogh* (cortometraje, Alain Resnais, 1948)
- *Week-end* (Jean-Luc Godard, 1967)