

La suspensión del sentido: *Cahiers du cinéma* y la *Nouvelle vague* en el comienzo de los años sesenta

The Suspended Meaning: *Cahiers du cinéma* and the French New Wave in the Early Sixties

David Oubiña
UBA / CONICET
doubinia@retina.ar

Resumen

¿Cómo reacciona *Cahiers du cinéma* frente al surgimiento de la *Nouvelle vague*? Bajo la dirección de Éric Rohmer (que ha quedado como jefe de redacción luego de que sus antiguos colegas decidieran lanzarse como directores de cine) la revista profundiza su predilección por el clasicismo y evita referirse a los filmes modernos. La resistencia de Rohmer a comprometerse con la contemporaneidad genera fricciones en el interior de *Cahiers* porque la mayoría considera que el nuevo cine reclama una crítica moderna. Desde la perspectiva de una crítica histórica, este artículo reconstruye las etapas de ese conflictivo momento de transición. Se trata de mostrar cómo emerge de allí una cierta noción de cine moderno y una nueva manera de concebir el estatuto de la imagen.

Palabras clave: *Cahiers du cinéma*, *politique des auteurs*, *Nouvelle vague*, cine moderno, crítica moderna.

Abstract

How does *Cahiers du cinéma* react to the emergence of the French New Wave? Under the direction of Éric Rohmer (who has become the chief editor since his former colleagues decided to start a career in filmmaking) the magazine strengthens the preference for clacissism and avoids any reference to modern films. Rohmer's reluctance to engage with contemporaneity creates a source of friction within *Cahiers* because the majority considers that the new cinema calls for modern criticism. From the perspective of historical criticism, this article reconstructs the different stages of that conflictive transitional moment. The intention is to show that a certain notion of modern cinema and a new conception of the image emerge as a result of that controversy.

Keywords: *Cahiers du cinéma*, *politique des auteurs*, French New Wave, modern cinema, modern criticism.

Introducción

En un sentido contradictorio, las ideas sobre las que André Bazin había fundado *Cahiers du cinéma* disponían una modernidad conservadora puesto que se apoyaban sobre un movimiento hacia atrás, que retrotraía el cine a los orígenes de su ontología fotográfica. Éric Rohmer admira esa racionalidad limpia y transparente de las películas tal como se desprende de los textos de Bazin. Rescata en él el aporte de una aproximación fenomenológica para el análisis cinematográfico. Cuando se publica el primer tomo de *¿Qué es el cine?*, escribe sobre su maestro:

Todo está contenido, si no dicho, en una oración. “El cine”, leemos, “aparece como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica”. Por medio de esta modesta oración, Bazin produce una revolución Copernicana en la teoría del cine. Antes de él, el énfasis estaba puesto en la subjetividad del “Séptimo arte” [...] Lo que es importante, para Bazin, no es cómo el cine se parece a la pintura sino cómo se diferencia de ella (38-39).¹

Esa objetividad es la esencia de lo cinematográfico y, por eso, el edificio de un cine moderno debería construirse sobre ella. Rohmer escribe estas consideraciones sobre Bazin en el número especial que *Cahiers du cinéma* le dedica poco después de su fallecimiento y, en el final de su artículo, invita a recuperar el legado del maestro. Hay que leer esa invocación en el contexto de cambios (y, por lo tanto, de tensiones y enfrentamientos) que se anuncian en la revista a fin de la década de 1950. Justamente en ese momento, cuando se avizoran nuevos rumbos para *Cahiers*, Rohmer afirma que hay que volver a los textos de Bazin.

El nuevo cine que surge a comienzos de los años sesenta no funciona a imagen y semejanza de Bazin. Sin embargo, el éxito de los primeros filmes de la *Nouvelle vague* desborda sobre *Cahiers du cinéma*: pronto, las ventas de la revista alcanzan los 12.000 ejemplares. En la redacción solo ha quedado Éric Rohmer (ya que sus viejos compañeros están concentrados en la realización de sus propias películas) secundado por una nueva generación de críticos. Sin embargo, ese éxito inicial de la *Nouvelle vague* no dura mucho: la situación empeora porque la mayoría de las películas que continúan el camino abierto por la nueva ola resultan un fracaso comercial y son atacadas por un sector de la prensa que las culpa por la crisis del cine francés y por el daño que le ocasionan a la industria. Y si la *Nouvelle vague* es culpable de estas películas tan poco glamorosas, entonces –por propiedad transitiva– *Cahiers du cinéma* también lo es: allí está el origen de todo, porque en sus páginas surgió y se alentó ese movimiento de directores jóvenes, inexpertos y desconocedores de las reglas que rigen el mercado de filmes. El guionista Michel Audiard escribe en la revista *Arts*:

1 En todos los casos, las traducciones de textos del inglés y del francés son mías.

Antiguamente, las personas que no tenían nada que decir se reunían alrededor de una tetera; hoy se reúnen alrededor de una pantalla de cine. Truffaut aplaude a Rohmer que, la semana pasada, aplaudió a Pollet, que la próxima semana aplaudirá a Godard o a Chabrol. Estos tipos se retroalimentan. A eso ha estado jugando el cine francés por más de un año. La *Nouvelle vague* está muerta. Y lo que advertimos es que, al fin y al cabo, fue más *confusa* [*vague*] que *nueva* [*nouvelle*] (cit. en De Baecque, *Histoire d'une revue* 130).

Para los medios de prensa dominantes, esa nueva ola que pretendía revitalizar el cine francés había ingresado en una rápida decadencia: fracaso rotundo de *Lola* (Jacques Demy, 1960), de *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard, 1961), de *Estas buenas mujeres* (*Les bonnes femmes*, Claude Chabrol, 1960). Encima, la censura prohíbe el estreno de *El soldadito* (*Le Petit soldat*, Jean-Luc Godard, 1962) y películas como *El signo de Leo* (*Le signe du Lion*, Eric Rohmer, 1959) o *París nos pertenece* (*Paris nous appartient*, Jacques Rivette, 1961) no consiguen distribuidor.

Los nuevos cineastas no reciben demasiada ayuda del Estado. Malraux ha creado el sistema de *avances sur recettes* que adelanta dinero para proyectos cinematográficos; sin embargo, los realizadores de la *Nouvelle vague* no se benefician con estos subsidios (al menos hasta mediados de la década cuando, en rigor, el movimiento ya se ha disuelto). Un artículo de François Weyergans procura dar cuenta de esos filmes “ambiciosos, audaces y bellos” que sin embargo no logran llegar a las pantallas (“Avant les avant-premières” 24). Pero lo cierto es que el entusiasmo inicial por estas obras nuevas, desprejuiciadas y libres parece haberse apagado rápidamente. Dice Doniol-Valcroze:

Es cierto que la mayoría de los éxitos de la n. v. han sido éxitos gracias a un malentendido. Los espectadores amaron *Sin aliento* [*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960] tal como podrían haber amado un western, pero no por su aspecto innovador; amaron *Los cuatrocientos golpes* [*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959] porque era una “historia de niños” –sin ninguna sensibilidad frente al inconformismo del proyecto– así como hoy celebran *La Guerre des boutons* [Yves Robert, 1962], film convencional pero que es también una “historia de niños”. El público no hace ningún esfuerzo de cultura, de inteligencia o de sensibilidad para confrontarse con eso que se le propone desde la pantalla (vv. AA. 86).

Todo se complica, además, porque surgen los “traidores” y los “arribistas” que en un primer momento podían mostrarse como compañeros de ruta pero que muy pronto revelan su costado frívolo y comercial.² Parecería que la *Nouvelle vague* se ha

2 El clima de fraternidad entre los jóvenes directores pronto se quiebra. Truffaut sale en defensa de su amigo Jean Aurel que había sido reemplazado por Vadim durante el rodaje de *Solamente por amor* (*La Bride sour le cou*, Roger

convertido en un cliché: un truco barato, un gesto vacío y efectista, una receta que se imita fácilmente. Aparece una “falsa *Nouvelle vague*”: directores de la generación anterior, como Henri Verneuil (*L’Affaire d’une Nuit*, 1960) o René Clément (*A pleno sol / Plein soleil*, 1959), se apropian de los hallazgos de los jóvenes cineastas y pretenden hacer pasar sus películas como ejemplos de cine moderno. Bajo el significativo título “Les vieux de la vieille”, Claude de Givray denuncia la impostura de esos viejos directores ahora remozados:

Está lejos el tiempo en que Truffaut podía, con toda serenidad, definir las tendencias del cine francés. En esa época, la situación era clara: de un lado estaban los jóvenes revoltosos que resoplaban impacientes, urgidos por romper las barreras de un orden poco convincente, y del otro, estaban aquellos para quienes la simplicidad del esquema todavía constituía una suerte de pureza. Hoy, después de una batalla feroz, reencontramos a antiguos y modernos fundidos en un inverosímil *melting-pot*. El desorden reina en el cine francés (55).³

Pero, entonces, sucede algo grave: porque, en esa confusión, los nuevos filmes que pretendían romper con la tradición de pronto se ven amenazados por el temible fantasma de la vieja *qualité*.

¿Cómo reacciona *Cahiers du cinéma* frente al surgimiento de la *Nouvelle vague*?
¿De qué manera se procesa la incomodidad de escribir sobre estos nuevos filmes que son una consecuencia directa de las políticas implementadas por la revista?

Fuego contra la *Nouvelle vague*

Muchos críticos no se dejan seducir por la nueva ola o retiran paulatinamente su apoyo. No solo los cronistas más conservadores de los diarios y las publicaciones semanales, sino también aquellos de las revistas especializadas como *Positif*. En general, *Positif* prefiere claramente a los cineastas de la *Rive Gauche*, como si ahí pudiera encontrarse una *Nouvelle vague* de izquierda (o, en todo caso, lo más a la izquierda que puede llegar la *Nouvelle vague*): Resnais, Marker, Cavalier, Malle, Sautet. También Agnès Varda, la única cineasta mujer de la nueva ola. Tal como sucede con *Cahiers*, *Positif* celebra el estreno de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959): Bernard Pingaud

Vadim, 1961) aparentemente porque Brigitte Bardot no estaba conforme con su estilo de improvisación. Truffaut escribe un violento artículo donde acusa a Vadim de romper “el código moral del autor de films” y Vadim lo lleva a juicio por calumnias e injurias. Véase Toubiana y De Baecque 187-188.

3 El título del artículo remite a uno de los filmes de esta *vieille vague* (*Les Vieux de la vieille*, Gilles Grangier, 1960) que pretende aplicar una renovación cosmética para pasar por cine moderno. Moullet escribe que le gusta *A pleno sol* justamente porque no se parece a los filmes de Clément. Digamos: cómo convertir un elogio en una ofensa. En realidad, lo que afirma el crítico es que la influencia del cine joven es a la vez perniciosa (porque el filme resulta “muy *Nouvelle vague*, muy snob”) y positiva (porque los nuevos estándares obligan al viejo realizador a buscar nuevas formas). Véase Luc Moullet, “Nocive et heureuse (*Plein soleil*)”.

compara al realizador con Welles y analiza su particular uso del *flashback* como un avance fundamental para la narración cinematográfica (“A propos de *Hiroshima mon amour*”), mientras Roger Taillieur ve allí un filme que abre los caminos hacia el futuro del cine (“Cléo, d’ici à l’éternité”). No obstante, la revista suele ser muy crítica con otros directores del nuevo cine: aquellos que *Cahiers du cinéma* ha intentado imponer como el núcleo de la *Nouvelle vague*. Michèle Firk escribe sobre *El bello Sergio* (*Le Beau Serge*, 1958) y sobre *Los primos* (*Les Cousins*, 1959) de Claude Chabrol:

No basta con actuar sistemáticamente en contra de los valores establecidos para crear una cosa nueva. Eso sería muy fácil. En todo caso, puede ser un medio; pero hacer de eso una meta lo convierte en un conformismo peor que el anterior. Chabrol, que desprecia los buenos sentimientos del cine francés tradicional, olvida que la buena literatura no se hace necesariamente con malos sentimientos y de esa manera contribuye a instalar el nuevo academicismo del cine francés (59).

Louis Seguin demuele a Godard cuando se estrena *Sin aliento* porque considera que se trata de “el film más artificioso y el más falso, hecho de fórmulas elementales”. Seguin compara al bandido de la película de Godard con el desertor de *El muelle de las brumas* (*Quai des brumes*, Marcel Carné, 1938) y concluye que pertenecen a mitologías diferentes: “El anarquista Gabin está hecho de la madera con que se hacen los combatientes de las Brigadas internacionales; el anarquista Belmondo es de esos que escriben ‘¡Muerte a los judíos!’ con faltas de ortografía, en los pasillos del metro” (“À bout de souffle” 49).

Tempranamente, *Positif* organiza una mesa redonda para discutir sobre el nuevo cine. Allí, por ejemplo, Louis Seguin asocia *Los cuatrocientos golpes* a “lo que hay de más esclerosado y de más ‘tradicional’ en el cine francés. Truffaut ha querido ser el Vigo 59, pero no es más que el nuevo Feyder” (Thirard et al. 7). Es que, según el crítico, los cineastas de *Cahiers* –a diferencia de Vigo– parecerían revitalizar algunos viejos eslóganes de los parnasianos y su pretendida renovación permanece separada de los problemas intelectuales de su tiempo. Estos filmes son más convencionales de lo que aparentan y su éxito pasajero responde a una mera estrategia publicitaria; por eso, la *Nouvelle vague* “se convertirá –ya se está convirtiendo– en una ‘tradicción’ tan limitada y conservadora como la otra” (Thirard et al. 16).⁴ Las recriminaciones de *Positif* son las peores que *Cahiers* podría recibir, las más dolorosas, las más difíciles de digerir. Porque esos reproches señalan que la *Nouvelle vague* adolece de todo eso que los jóvenes turcos le habían imputado a la *tradition de qualité* (estilo artificioso, academicismo, vocación de festival) pero además, ahora, puesto al servicio de una ideología de derecha.

⁴ La postura de *Positif* acerca de la *Nouvelle vague* queda claramente sistematizada en el número dedicado al cine francés contemporáneo (bajo el título “Feu sur le cinéma français”). En el artículo que abre el volumen, Robert Benayoun define a la *Nouvelle vague* como un cine burgués que busca refugio en el formalismo y que supone una “regresión paliativa” cuando se la compara con otros movimientos de posguerra (“Le roi est nu” 10). Sobre el enfrentamiento entre las dos revistas a propósito de la *Nouvelle vague*, véanse también Johnston y Hillier.

Desde una perspectiva diferente, *Présence du cinéma* también ataca a los nuevos cineastas. La revista abre su número 10 con una mesa redonda donde varios de los escritores vinculados al grupo de los Húsares y las Éditions de la Table Ronde discuten sobre la *Nouvelle vague*. Las opiniones son previsiblemente sarcásticas e injuriosas. Michel Fabre sostiene que son filmes frívolos realizados sin ningún método (“cada film *Nouvelle vague* es el resultado de una crisis de epilepsia de su realizador”, Blondin et al. 4) y Roger Nimier compara ese pequeño gueto de los jóvenes directores con una lata de sardinas:

Cuando se meten sardinas en una lata de conservas, se sabe perfectamente quién las ha pescado. Es un oficio: están los que las envasan y están los que se las comen. En el cine no existe este reparto. Es un ambiente, es un mundo de personas que viven juntas y que no son demasiado numerosas, es un pequeño círculo completamente cerrado, mucho más cerrado que el del periodismo, por ejemplo, y estas personas esperan que todos sean como ellos (Blondin et al. 8).

Poco después, en un dossier dedicado a Claude Sautet, Curtelin destaca la “fuerza tranquila” del cineasta frente a otros directores jóvenes, más exhibicionistas, como Godard. *A todo riesgo* (*Classe Tous risques*, 1960), el segundo largometraje de Sautet, se ha estrenado una semana después de *Sin aliento*, en marzo de 1960. Escribe el crítico:

Mientras el film de Jean-Luc Godard produjo el efecto de una bomba, el de Claude Sautet inspiró un respeto discreto. Hoy el efecto es inverso: *Sin aliento* ha perdido esa potencia de choque que lo consagró y apenas conserva un interés histórico. *A todo riesgo*, sólido como una roca, permanece como uno de los films franceses más importantes de la posguerra (3).

Para Curtelin, el problema de la *Nouvelle vague* es que está compuesta por realizadores que no poseen raíces en un cine popular y, entonces, proponen películas para un público restringido, lo cual es una paradoja que atenta contra las reglas elementales de la estética cinematográfica.

Los cuestionamientos, incluso, se dejan ver en el interior de *Cahiers du cinéma* porque los nuevos filmes son muy diferentes de aquellos que la revista había defendido en el pasado. Y, a veces, también, porque no son tan diferentes de aquellos que estos críticos –ahora convertidos en directores– habían atacado. En una carta dirigida a la revista, Jacques Goimard escribe sobre “la operación *Nouvelle vague*”: “Ciertamente, vuestras películas son notables en el plano de la calidad. ¿Pero no es ésta una palabra que evoca a Aurenche y a Bost?”. Goimard se queja porque *Cahiers* ama la novedad y, entonces, se rinde ante los valores subjetivistas y pesimistas de un filme como *Hiroshima mon amour*, “pero estas novedades, sobre todo estilísticas, ¿no son acaso una excusa que les permite a ustedes rehabilitar al cine europeo y, por lo tanto, la concepción europea del mundo?” (59 y 61). Lo cierto es que, luego de la mesa redonda sobre *Hiroshima mon amour* en el número 97 (julio de 1959), la revista no

dedica ningún texto extenso ni importante a los filmes de la *Nouvelle vague*. Solo *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) recibe la atención que se prodiga a los grandes acontecimientos: extensa entrevista a Resnais y Robbe-Grillet y notas que celebran sin reservas la modernidad del filme.⁵ Llama la atención que, entre fines de la década del 50 y comienzos de la década del 60, *Cahiers du cinéma* no se ocupe de analizar la vivacidad y la diversidad del movimiento; tanto más cuanto que la *Nouvelle vague* se propone como la materialización de ese nuevo cine por el cual la revista tanto había batallado.

Probablemente, el único estudio importante que intenta reflexionar sobre el nuevo cine sea el que escribe Luc Moullet sobre Godard. Porque no solo da cuenta de la importancia de *Sin aliento* sino que además señala puntos de contacto y diferencias con Rossellini, Hawks o Losey, establece comparaciones con *Los cuatrocientos golpes* o con *Hiroshima mon amour*, ubica al director en relación con otros realizadores contemporáneos como Doniol-Valcroze, Chabrol, Hanoun, Molinaro o Pollet y advierte cómo el filme constituye una sutil interpretación del mundo moderno:

Para Godard, el siglo xx no es una enorme afrenta a la mente del creador; basta con saber cómo mirar y admirar. La potencia y la belleza de su puesta en escena, cuya realización no ofrece otra imagen que la de serenidad y optimismo, nos permite descubrir la gracia profunda de un mundo que, a primera vista, parece aterrador; y lo hace mediante una poesía de las falsas conexiones y del desastre ("Jean-Luc Godard" 36).⁶

Oportunamente, algunos filmes fundamentales de la *Nouvelle vague* ocupan la tapa de la revista: *Los cuatrocientos golpes* en el número 96, *Sin aliento* en el número 103, *El soldadito* en el número 109, *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962) en el número 121, *Una mujer es una mujer* en el número 122, *El año pasado en Marienbad* en el número 123, *Adiós Filipinas* (*Adieu Philippine*, Jacques Rozier, 1962) en el número 125, *Cleo de 5 a 7* (*Cléo de 5 a 7*, Agnès Varda, 1962) en el número 130, *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962) en el número 133. Sin embargo, aunque la mayoría de esas películas son bien recibidas, la cobertura crítica no se explaya más allá de breves reseñas analíticas concentradas en un *close reading*.

Si *Disparen sobre el pianista* (*Tirez sur le pianiste*, François Truffaut, 1960) es uno de los filmes que más le han gustado a Pierre Kast en los últimos tiempos, ¿por qué su comentario solo ocupa un par de páginas? Si Hoveyda piensa que *Los cuatrocientos golpes* es, junto a *Hiroshima mon amour*, el filme más original de la producción francesa de posguerra, ¿por qué su nota se ocupa de él como si fuera un filme igual a

5 Véase la cobertura sobre el filme en *Cahiers du cinéma* n° 123, 1961.

6 No todos, por supuesto, están de acuerdo con los valores que Moullet le adjudica al film. En la votación del *Conseil des dix*, Rivette le otorga el máximo de 4 estrellas pero Douchet le da 2 y Hoveyda apenas 1 (*Cahiers du cinéma*, n.º 107, 1960).

cualquier otro? Si Labarthe se entusiasma con la modernidad de *Estas buenas mujeres* o de *Una mujer es una mujer*, ¿por qué sus artículos hablan de ellas como películas que serán olvidadas el mes siguiente? La actitud de Rohmer acerca de esta cuestión es muy clara: como la mayoría de los nuevos directores han formado parte de *Cahiers du cinéma* o han sido allegados a ella, entonces no es posible escribir sobre sus obras porque nunca podría garantizarse la objetividad. En referencia al sistema de valoración del *Conseil des dix* para los estrenos del mes (según el cual las cuatro estrellas corresponden a las obras maestras), Rohmer señala:

Soy muy avaro con las cuatro estrellas, a tal punto que nunca se las he otorgado a una película de la *Nouvelle vague* –excepto *La pirámide humana* [*La Pyramide Humaine*, Jean Rouch, 1960]. Esta actitud puede parecer demasiado prudente, aunque nuestros lectores tienden a acusarnos con frecuencia de tomar partido. Por otra parte, lo reconozco, me es imposible hacer entre las obras del nuevo cine –quiero decir, las obras realmente nuevas– una elección que no sea subjetiva. A decir verdad, todas me parecen igualmente interesantes, sin que pueda expresar otra cosa que mi gran interés y mi gran admiración (Lebesque et al. 2).

André Fieschi señala que *Una mujer es una mujer* es una preciosa confidencia que se prolonga más allá del cine y que exige del público una gran disponibilidad para descubrir que esos sentimientos mostrados sobre la pantalla constituyen un espejo donde nos vemos reflejados. Pero todo eso comporta algunos riesgos en filmes como este, tan cercano a los afectos de *Cahiers du cinéma*:

Si buscamos reconocer las voces más que los films, toda política de los autores se convertirá, en buena lógica, en lo que podríamos llamar una política de la amistad [...] Ciertamente, el peligro de defener una obra por su simple potencia emotiva y afectiva es grande, y hay un riesgo de abrir la puerta a numerosas confusiones (Fieschi 15).

Al igual que Rohmer, Fieschi teme que la cercanía de los nuevos directores con la revista afecte la ecuanimidad de las críticas. Desde sus comienzos, *Cahiers* se había destacado por sus juicios implacables, ¿pero cómo podría atacar a los amigos? Sin embargo, también es cierto que los jóvenes turcos siempre habían hecho gala de su comportamiento faccioso y que la defensa de los directores admirados había sido tratada como una causa impostergable. Por eso, la decisión de no prestar demasiada atención a las películas de la *Nouvelle vague* resulta muy problemática: para no dejarse influenciar por los amigos, *Cahiers du cinéma* acaba produciendo un testimonio distorsionado sobre el estado del cine contemporáneo ya que se ve obligada a pasar por alto el fenómeno más importante e innovador en mucho tiempo. A diferencia de Rohmer y de Fieschi, para Pierre Kast las relaciones de amistad no presuponen ausencia de objetividad en el juicio crítico. A propósito de *Latidos de un corazón* (*Le*

Coeur battant, Jacques Doniol-Valcroze, 1960), portada de *Cahiers* número 117, se pregunta por qué debería sentirse incómodo

frente a la posibilidad de hablar bien de mi querido amigo Jacques Doniol-Valcroze, a quien me ligan quince años de complicidad. Y aún más, sin duda, porque *Latidos de un corazón*, film que admiro, que me parece bello, que disfruto, no es siempre apreciado por otros de mis amigos o por otros amigos de Doniol. ¿En nombre de qué moral debería hablar mal o dejar que se hable mal? (54).

El gusto por la belleza

Algunos, incluso, reclaman una mayor intervención de la revista: que salga en defensa de ese nuevo cine. Presionado por sus antiguos compañeros, Rohmer escribe “Le goût de la beauté”. Pero este texto que debería satisfacer los reclamos constituye, en realidad, una defensa de los valores clásicos de belleza y acaba resultando una provocación. Rohmer –que se define como “un viejo aristotélico”– hace un relevamiento de la *belleza* en ciertos filmes. El autor indica que prefiere usar el concepto de belleza en vez de *mise en scène*; porque el primer término incorpora el segundo (que tiene “un sentido puramente técnico”). En principio, esta conceptualización no resulta necesariamente perturbadora; sin embargo, el conflicto surge cuando debe ejemplificar. Es que, en vez de *La aventura* (*L'Avventura*, 1960) o *La noche* (*La notte*, 1961) de Michelangelo Antonioni o *Sombras* (*Shadows*, 1959) de John Casavettes, Rohmer elige *Los mequetrefes* (*Les Godelureaux*, Claude Chabrol, 1961) y *La pirámide humana* como las realizaciones más descollantes en el cine reciente. Es decir: el más clásico de los realizadores de la *Nouvelle vague* y un documentalista muy influyente pero que no podría ser considerado como lo más representativo de los nuevos cines. En estos filmes, el crítico entrevé una aproximación a una sustancia puramente cinematográfica. Si es posible equiparar el cine a la literatura o a la música o a la pintura es porque procura el mismo grado de belleza; pero su criterio acerca de qué es bello debería resultar indefectiblemente distinto.

La persistencia de esas formas arquetípicas de la belleza propias del gran arte autorizan a colocar a Rouch junto a un cineasta que encarna el ideal clásico como Otto Preminger, aun cuando en muchos aspectos parecen opuestos. Hay que admirar a Rouch, así como hay que admirar a Preminger porque “la evolución del cine no es lineal” y porque, finalmente, ambos realizadores –con más o menos medios técnicos, con más o menos artificios– procuran aproximarnos a esa belleza natural. Mientras sus viejos compañeros piensan en el impacto de las nuevas olas, Rohmer reivindica la necesidad de juzgar los filmes *sub specie aeternitatis*. He ahí, entonces, su respuesta al requerimiento para que se comprometa con el cine contemporáneo: más que un cambio de actitud, una tozuda reafirmación de su línea editorial.

La resistencia de Rohmer pone de manifiesto la incapacidad de la *politique des auteurs* para adaptarse a nuevas circunstancias históricas. Tal como se había planteado

en los años 50, ese criterio de valoración precisaba de una obra extensa (en la cual se pudiera identificar constantes temáticas y vectores estilísticos) y de una tradición cinematográfica bien establecida (contra la cual esa obra particular pudiera recortarse). Hasta ahora había funcionado porque se trataba de confrontar el modelo europeo y el modelo norteamericano a partir de una base en común y una dislocación mutua. Pero ¿cómo usar la *politique des auteurs* para explicar las películas de la *Nouvelle vague*? Si la estrategia de los jóvenes turcos había servido para preparar el terreno donde sus filmes pudieran ocurrir, era previsible que esos filmes resultarían inevitablemente diferentes de aquellos de los maestros admirados. En esta nueva instancia, los *Cahiers* no están preparados para lidiar con los efectos del cine moderno que surgía en los años 60. ¿Qué queda del cine clásico? Los *Cahiers* deben enfrentarse a sus propias contradicciones, aquellas que la propia revista había fomentado. Antes, el cine norteamericano era lo opuesto del cine francés de *qualité*; pero ahora, de manera inevitable, esas mismas películas clásicas encarnan un modelo completamente diferente al que propone la *Nouvelle vague*. La existencia misma del cine moderno convierte al cine clásico en una antigualla. Ciertamente, hay algo de melancólico en las nuevas películas porque su condición de posibilidad es la desaparición de ese cine que ha motivado a los jóvenes directores.

Ese cine clásico que había sido el estandarte de *Cahiers* en la década anterior, ahora se convierte en la fuente de tensiones y conflictos. Douchet y Moulet, que comparten una misma admiración por el cine norteamericano, asumen posiciones contrarias frente al nuevo cine: mientras uno defiende el clasicismo de Preminger y Minnelli, el otro se entusiasma con los filmes modernos de Antonioni, Buñuel y Resnais. Y mientras Labarthe entiende, a propósito de Antonioni, que el cine moderno se erige sobre la fusión entre objetividad de la cámara y subjetividad de la mirada, Jean Domarchi considera que el cineasta fracasa en el intento.⁷ En este punto, Moulet o Resnais o Labarthe coinciden con los críticos de *Positif* que dedican un completo dossier a la obra de Antonioni y que consideran *La aventura* como el gran filme moderno.⁸ De pronto, entonces, algunos críticos de *Cahiers* advierten que están más cerca de la revista enemiga que de otros compañeros de su propia redacción cuyos juicios coinciden con los de *Présence du cinéma*. En *Cahiers*, Weyergans escribe que que *El año pasado en Marienbad* es “una suerte de revolución copernicana” (“Dans le dédale” 27); en *Présence du cinéma*, en cambio, Mourlet considera que el filme solo proporciona “un aburrimiento negro, denso, irremediable” durante noventa minutos y que no revela “ninguna comprensión de las posibilidades del cine” (“Il y à trente ans à Marienbad” 12). Mourlet proporciona fundamentos teóricos demole-

7 Véanse las críticas de Jean Domarchi en “Cannes 1960” y la defensa de André Labarthe en “Antonioni hier et demain” y en “Entretien avec Michelangelo Antonioni”.

8 Véase el Dossier Antonioni, *Positif*, n.º 30, 1959. Y véanse Seguin, “La Fin de l’été avec Monica”, sobre *La aventura*; Benayoun, “Diane chasseresse”, sobre *El eclipse*; Benayoun, “Un Cri dans le désert”, sobre *El desierto rojo (Il deserto rosso)*, Michelangelo Antonioni, 1964).

dores –aunque muy discutibles– para apoyar los cuestionamientos de su revista a los cineastas admirados por los críticos modernos: previsiblemente, lo que le molesta en esas películas es que intentan crear contra lo real.⁹ Como si se tratara del núcleo de su política editorial, *Présence du cinéma* se burla de esas revistas tan a la moda (es decir, *Cahiers*) que no hacen otra cosa que repetir lugares comunes: “Resnais, *Nouvelle vague*, Antonioni, Welles, Buñuel, *Nouvelle vague*, Welles, Resnais, Buñuel, Antonioni, y de vuelta a empezar” (La rédaction 1). Cuestionado desde distintos frentes, Rohmer procura que *Cahiers du cinéma* conserve cierta amplitud de criterio aunque también intenta resistir a esas *idées admises*. Y eso, como ya se vio, implica mantener el cine moderno a una distancia prudencial.

Los viejos colegas de Rohmer en *Cahiers du cinéma* –ahora autodenominados el Grupo de los cinco: Doniol Valcroze, Truffaut, Godard, Rivette y Kast– reclaman del editor en jefe una actitud más activa con respecto a los nuevos filmes: la *Nouvelle vague* necesita de los *Cahiers du cinéma*. Pero Rohmer se mantiene inflexible y defiende su gestión. Argumenta que la revista tiene éxito, produce ganancias y se ha instalado como una referencia ineludible entre el público cinéfilo. Imposible acercar las posiciones. Imposible negociar. Los sublevados deciden, entonces, imponer un “comité de control” que vigilará de cerca a Rohmer, aunque esta información no será señalada explícitamente en los créditos de la revista. Si antes *Cahiers du cinéma* no hablaba del nuevo cine, ahora la *Nouvelle vague* será parte activa en la dirección de la revista. En diciembre de 1962, se publica finalmente el demorado número especial sobre la *Nouvelle vague* que incluye un diccionario con 162 nuevos directores franceses (entre los cuales solo había 3 mujeres) y tres largas entrevistas a Chabrol, Godard y Truffaut. La revista aclara que fueron elegidos porque –a diferencia de realizadores como Resnais, Astruc, Melville o Rouch (cuyas películas ya han sido estudiadas)– no habían sido antes entrevistados en las páginas de *Cahiers*; pero, también, por la importancia cuantitativa de su obra frente a otros jóvenes directores como Demy, Varda o Rozier. Resulta curioso que el criterio de selección todavía pase por la trayectoria, aunque sea una trayectoria breve: Godard, Truffaut y Chabrol ya son *auteurs*. Después de casi cuatro años, parecerían haber pasado el examen y ocupan un sitio que estaba reservado a los grandes maestros admirados. ¿Cómo negocia la revista sus propias contradicciones frente al movimiento del nuevo cine? Más allá de unas pocas excepciones destacadas (Alain Cavallier, Jacques Demy, Jean-Pierre Mocky, Jacques Rozier, Agnes Varda, Claude Sautet, Jean-Daneil Pollet), la mayoría de las entradas del diccionario son comentarios fuertemente críticos o, en todo caso, meramente descriptivos. Cuando se trata de directores vinculados a la revista (Chabrol, Doniol-Valcroze, Godard, Kast, Rivette, Rohmer, Truffaut), el comentario anónimo es reemplazado –no sin ironía– por una cita invariablemente demolidora de *Le Figaro* o *Les Nouvelles Littéraires*.

9 Además de “Il y a trente ans a Marienbad”, véanse los textos críticos que Mourlet recoge en *Sur un art ignoré*.

Pero ese número especial es insuficiente y no basta para silenciar los enfrentamientos. Porque lo cierto es que la causa de la *Nouvelle vague* es, en un sentido más general, la defensa del cine moderno. Y en ese punto, la negativa de Rohmer es categórica: la revista debe permanecer vinculada a la cinefilia clásica. No le interesa que *Cahiers* se involucre con el cine militante o con el nuevo cine; le interesa, más bien, reflexionar sobre las posibilidades de este dispositivo moderno para revitalizar los protocolos de un arte clásico. Lo dice y lo repite: en el cine, el clasicismo no está atrás sino adelante. Rivette, en cambio, sobresale como portavoz del Grupo de los cinco, disconformes con el curso que ha adoptado la revista en el comienzo de la década. El problema es que todos respetan a “le Grand Momo”. Mientras planean poner límites a la autoridad de Rohmer, Doniol-Valcroze escribe en una breve carta que le envía a Truffaut:

Éric Rohmer fue el fiel guardián de la llama. Gracias a él, una pequeña revista amarilla y negra se presenta todos los meses ante sus lectores del mundo entero, gracias a él los *Cahiers* permanecen dignos de Auriol y de Bazin. Su rigor no ha sufrido ninguna concesión, su trabajo intenso no ha conocido interrupciones (cit. en De Baecque, *Histoire d'une revue* 22).¹⁰

La disputa no es personal: más que la intransigencia de Rohmer, lo que produce un verdadero fastidio son ciertos artículos que su perspectiva crítica promueve y cobija. Según Rivette, la cinefilia como un estado de pureza, separada del mundo, ha terminado por convertirse en la antipolítica. O mejor: se ha convertido en un vehículo muy a mano, utilizado por la crítica de derecha más reaccionaria.

La protección de Rohmer a los macmahonianos, su resistencia a apoyar abiertamente a la *Nouvelle vague* y su defensa de un clasicismo apolítico constituyen una influencia sobre la revista que resulta cada vez más problemática para el grupo de los conspiradores. La perspectiva del crítico es, por supuesto, más compleja que la de un simple conservador porque su concepción de lo clásico no está formulada en términos de un regreso al pasado sino, más bien, como la base de un futuro moderno para el cine. No obstante, en 1963, esa posición queda inevitablemente identificada con la falta de compromiso y con lo antimoderno. Sobre todo frente a la postura de Rivette, para quien el cine (el cine de los sesenta) debería ir hacia otros discursos estéticos e intelectuales, debería contaminarse, mezclarse con ellos, dejarse influenciar. De modo que, finalmente, los *Cahiers du cinéma* tienen su batalla de Hernani. Aunque no es una disputa abierta y explosiva sino que tiene la forma de una implosión con algunos gestos no exentos de torpeza y deslealtad. La situación se tensa a tal punto que, en junio de 1963, dos equipos enfrentados preparan el número siguiente de la

¹⁰ De Baecque tuvo acceso a los archivos privados de Truffaut: en su libro *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, trabaja básicamente con los mismos materiales que en *Histoire d'une revue*, pero hace un relato más detallado de la disputa entre Rohmer y sus viejos compañeros.

revista. Rohmer asegura la salida del número 144, pero es su final: en el número 145, una lacónica nota editorial anuncia el nombramiento de una “secretaría de redacción” integrada por Doniol-Valcroze, Rivette y Claude Makovski, como consecuencia de algunos cambios que quieren aparecer como meramente administrativos.¹¹

Conclusión: cine moderno, crítica moderna

Muy rápidamente, bajo el mando de Rivette, los *Cahiers* comienzan a definir su nuevo perfil. El primer número sin Rohmer no muestra, en apariencia, demasiados cambios: tapa con foto de *El cardenal* (*Le Cardinal*, 1964) de Otto Preminger, nota de Douchet sobre el rodaje del filme, entrevista de Rohmer y Hoveyda a Rossellini. Sin embargo, detrás de esa fachada, persisten los desacuerdos: Rivette califica con cuatro estrellas (“obra maestra”) a *Los carabineros* (*Les carabiniers*, 1963) de Godard mientras que Rohmer y Douchet solo le otorgan dos escuetas estrellas. Casi como una respuesta que viniera a delimitar dos bandos claramente definidos, el número siguiente se abre con una nota donde el propio Godard responde uno por uno los ataques de los medios más conservadores. En ese mismo número, camuflado detrás de un breve texto de Rivette sobre *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947) se encuentra el programa de los nuevos *Cahiers*. Esa es la hipótesis de Daniel Fairfax y resulta cierta. Mientras Comolli expresa su decepción y se refiere al filme tomando como punto de partida los términos del célebre texto de Bazin (el mito de Chaplin para explicar el mito de Verdoux o a la inversa), Rivette responde categóricamente posicionando la obra como un faro para el cine moderno: “la perspectiva de Chaplin, Bunuel, Renoir, ‘niños de este siglo científico’, es la de un médico o un entomólogo: el hombre es, para ellos, objeto de estudio y de experiencia, pero este hombre es, en primer lugar, ellos mismos” (43).¹² Rivette usa *Monsieur Verdoux* para interrogarse sobre el objetivo del cine y se responde que todo consiste en hacer que el mundo real, tal como se ve sobre la pantalla, sea también una idea del mundo. “Hay que ver el mundo como una idea, hay que pensarlo como algo concreto”. Hay dos caminos para llegar a eso y cada uno tiene sus riesgos. Partir de la idea conlleva el peligro de aferrarse a filmes que no son más que cadáveres. A la inversa, cuando se toma como punto de partida el mundo, se corre el peligro de no alcanzar la idea: ese es el problema de una pura mirada que acaba por

someterse al presente, que lo acepta como tal, que lo contempla tal como las vacas contemplan los trenes que pasan, fascinadas por el movimiento o el color y –me temo– con pocas chances de comprender qué es lo que hace mover a

11 Esa Secretaría de redacción, que viene a reemplazar a la Jefatura de redacción (hasta entonces ejercida por Doniol-Valcroze y Rohmer), se presenta como el brazo ejecutor de un Comité de redacción en el que formalmente conviven “anciens et nouveaux”: Domarchi, Doniol-Valcroze, Douchet, Godard, Hoveyda, Kast, Léonard Keigel, Labarthe, Dossia Mage, Claude Makovski, Marcocelles, Moullet, Rivette, Rohmer y Truffaut.

12 Sobre la importancia de Rivette para la revista en la segunda mitad de los años 60, véase Fairfax.

estos objetos de su fascinación y los hace ir hacia la derecha en vez de ir hacia la izquierda (Rivette 43).

Pero hay cineastas –y Chaplin es uno de ellos– que comienzan por la idea y que logran construir una figura dinámica que recrea ante nuestros ojos un mundo concreto. “Así, la idea es ya una idea de mundo, visión conceptual (espectáculo o metáfora): una imagen-idea” (Rivette 43).

Rivette toma distancia no solo de Rohmer, sino también de la cinefilia clásica y del placer más bien pasivo (la pura mirada) que involucra ese modo de aproximarse a los filmes. Ni impresionismo ni contemplación ni descripción: significación. Esa voluntad de producir significación permite enlazar en una misma serie a Chaplin con Brecht, Fautrier y Boulez. Ver un filme no implica sucumbir inocentemente a la fascinación de sus imágenes (como las vacas cuando pasa el tren) sino interrogarlo para comprender su funcionamiento. Rivette enuncia, entonces, su credo modernista:

Reconstitución de un objeto “de manera tal que en esta reconstitución se manifiesten las funciones del objeto”: definición, según Barthes, de la actividad estructuralista que comanda todo el arte moderno. Así *Verdoux* sería Landrú desmontado y reconstruido por Chaplin-Charlot: *simulacro*, rigurosamente no-simbólico y sin-profundidad sino, en cambio, *formal*: “ni lo real, ni lo racional sino, en cambio, lo funcional” (43).

Rivette se aproxima a la obra de Chaplin inspirado por las lecturas modernas de Barthes sobre Michelet, Racine o La Rochefoucauld. Roland Barthes será, en efecto, uno de los guías privilegiados por los nuevos *Cahiers* para orientarse en ese territorio de la modernidad donde el cine se vincula con el mundo ya no como un reflejo expresivo sino a través de la representación, el lenguaje y la significación. Así como antes, la revista entrevistaba a los grandes cineastas para escuchar sus lecciones sobre el cine, ahora se trata de escuchar lo que algunos intelectuales pueden decir para comprender mejor el modo en que los filmes se proyectan sobre lo real. Barthes es el primer teórico con quien la revista conversa en septiembre de 1963. En esa entrevista, comenta sobre su experiencia como espectador, sobre las dificultades del cine para constituirse como un lenguaje, sobre el sentido de la metáfora y la metonimia a propósito de la serie audiovisual, sobre el análisis estructural aplicado a los filmes y sobre la importancia del “sentido suspendido”: “El sentido es hasta tal punto una fatalidad para el hombre que el arte, en tanto que liberación, parece aplicarse, sobre todo hoy, no a *hacer* sentido sino, al contrario, a *suspenderlo*; a construir sentidos pero no a llevarlos a cabo” (Delahaye y Rivette 26).¹³ El modelo de este funcionamiento está en

13 La entrevista, precedida por una foto del intelectual frente a sus papeles sobre una mesa de trabajo y flanqueado por los libros (nada que recuerde el típico paisaje cinematográfico), está prologada por una breve nota explicativa: “Iniciamos aquí una serie de entrevistas con ciertos testigos que marcan la cultura contemporánea. El cine ha

Brecht (sus obras están cargadas de sentido pero eso toma la forma de una pregunta) y el mejor ejemplo cinematográfico es *El ángel exterminador* (1962) de Buñuel (“No es para nada un film absurdo; es un film pleno de sentido; pleno de eso que Lacan llama *significancia*. Está pleno de significancia, pero no tiene un sentido ni una serie de pequeños sentidos”, Delahaye y Rivette 28).¹⁴

Poco después, una mesa redonda a propósito de *Muriel* (Alain Resnais 1963) sirve para poner de manifiesto las tensiones entre dos modelos de revista y dos maneras de posicionarse frente al cine moderno: de un lado Domarchi, y del otro, Rivette, Comolli, Fieschi, Kast, Labarthe, Ollier y Weyergans. Domarchi dice lo que podría haber dicho Rohmer: sostiene que el arte de vanguardia es regresivo en comparación con la tragedia griega; por eso se declara a favor del clasicismo del cine norteamericano y en contra del impresionismo del cine francés moderno. Para él hay una incompatibilidad entre Europa y el cine. Rivette lo interrumpe: “No, entre Europa y el tipo particular de cine que a vos te gusta. Pero yo creo que hay compatibilidad entre Europa y otro tipo de cine: quizás ese cine no te resulte estimulante pero de todos modos existe. Y existe como la imagen de lo que es singular en la sociedad Europea contemporánea” (Comolli et al. 28). Esa *suspensión de sentido* a la que se refiere Barthes es lo que interesa a los nuevos *Cahiers*. Sobre esa base, el cine moderno se define como aquel que lleva al público hacia lo desconocido, como aquel que no se deja seducir por las certezas de la imagen, sino que invita a dar cuenta de sus vacilaciones.

Referencias

- Benayoun, Robert. “Diane chasseresse”. *Positif*, n° 49, 1962, pp. 63-66.
- . “Le roi est nu”. *Positif*, n° 46, 1962, pp. 1-14.
- . “Un Cri dans le désert”. *Positif*, n° 66, 1965, pp. 43-59.
- Blondin, Antoine, Michel Déon, Michel Fabre, André Fraigneau, Paul Guimard, Roger Nimier y Dominique Rollin. “Libres-propos autour du cinéma français”. *Présence du cinéma*, n° 10, 1962, pp. 3-9.
- Comolli, Jean-Louis, Jean Domarchi, Jean-André Fieschi, Pierre Kast, André Labarthe, Claude Ollier, Jacques Rivette y François Weyergans. “Les malheures de Muriel”. *Cahiers du cinéma*, n° 149, 1963, pp. 20-37.
- Curtelin, Jean. “Claude Sautet, une force tranquille”. *Présence du cinéma*, n° 12, 1962, pp. 2-4.

devenido un hecho de la cultura y todas las artes, todos los sistemas de pensamiento tienen que referirse a él así como él a ellos” (21). El proyecto de entrevistas continuará con Pierre Boulez (Rivette y Weyergans, 1964) y con Claude Lévi-Strauss (Delahaye y Rivette, 1964), aunque luego quedó interrumpida. Es evidente que Barthes tiene un pensamiento sobre el cine mientras que Boulez y Lévi-Strauss solo opinan como espectadores que no han reflexionado profundamente sobre los vínculos entre las películas y su propia práctica artística o intelectual.

14 Véase también la otra entrevista importante sobre cine que Barthes concede en este periodo: Pilard y Tardy (1985).

- De Baecque, Antoine. *Histoire d'une revue (Tome II : Cinéma, tours détours 1959-1981)*. Paris, Cahiers du cinéma, 1991.
- . *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*. Paris, Fayard, 2003.
- De Givray, Claude. "Les vieux de la vieille (*L'Affaire d'une nuit*)". *Cahiers du cinéma*, n° 113, 1960, pp. 55-58.
- Delahaye, Michel y Jacques Rivette. "Entretien avec Roland Barthes". *Cahiers du cinéma*, n° 147, 1963, pp. 20-30.
- Domarchi, Jean. "Cannes 1960". *Cahiers du cinéma*, n° 108, 1960, pp. 34-46.
- Fairfax, Daniel. "A Second Wind: Jacques Rivette and *Cahiers du cinéma* in the Late 1960s". *Senses of Cinema*, n° 79, 2016, <http://sensesofcinema.com/2016/jacques-rivette/jacques-rivette-cahiers-du-cinema>
- Fieschi, Jean-André. "La difficulté d'être Jean-Luc Godard". *Cahiers du cinéma*, n° 137, 1962, pp. 14-25.
- Firk, Michèle. "Les Cousins (*Le Beau Serge* et *Les Cousins*)". *Positif*, n° 30, 1959, pp. 58-60.
- Goimard, Jacques. "Courrier des lecteurs". *Cahiers du cinéma*, n° 107, 1960, pp. 59-62.
- Hillier, Jim. "Introduction: *Cahiers du cinéma* in the 1960s". *Cahiers du cinéma 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Ed. Jim Hillier. Cambridge, Harvard University Press, 1986, pp. 1-26.
- Johnston, Claire. "Film Journals: Britain and France". *Screen*, vol. 12, n° 1, 1971, pp. 39-46.
- Kast, Pierre. "D'une plume non embarrassée (*Le Coeur battant*)". *Cahiers du cinéma*, n° 134, 1962, pp. 54-56.
- La Rédaction. "Éditorial". *Présence du cinéma*, n° 17, 1963, 1.
- Labarthe, André. "Antonioni hier et demain". *Cahiers du cinéma*, n° 110, 1960, pp. 27-32.
- . "Entretien avec Michelangelo Antonioni". *Cahiers du cinéma*, n° 112, 1960, pp. 1-14.
- Lebesque, Morvan, Pierre Marcabru, Jacques Rivette, Éric Rohmer y Georges Sadoul. "La critique. Débat". *Cahiers du cinéma*, n° 126, 1961, pp. 1-27.
- Moulet, Luc. "Jean-Luc Godard". *Cahiers du cinéma*, n° 106, 1960, pp. 25-36.
- . "Nocive et heureuse (*Plein soleil*)". *Cahiers du cinéma*, n° 107, 1960, pp. 52-56.
- Mourlet, Michel. *Sur un art ignoré*. Paris, La Table Ronde, 1987.
- . "Il y a trente ans à Marienbad". *Présence du cinéma*, n° 10, pp. 10-12.
- Pilard, Philippe y Michel Tardy. "Semiology and Cinema". Roland Barthes, *The Grain of the Voice. Interviews 1962-1980*. Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1985, pp. 30-37.
- Pingaud, Bernard. "À propos de *Hiroshima mon amour*". *Positif*, n° 35, 1960, pp. 1-11.
- Rivette, Jacques. "Revoir *Verdoux*". *Cahiers du cinéma*, n° 146, 1963, pp. 24-43.
- Rohmer, Éric. "La 'somme' d'André Bazin". *Cahiers du cinéma*, n° 91, 1959, pp. 36-46.
- Seguin, Louis. "À bout de souffle". *Positif*, n.° 33, 1960, pp. 49-50.

- —. “La Fin de l’été avec Monica”. *Positif*, n° 38, 1961, pp. 12-31.
- Tailleur, Roger. “Cléo, d’ici à l’éternité”. *Positif*, n° 44, 1962, pp. 15-27.
- Thirard, Paul Louis, Roger Tailleur, Jacques Demeure, Albert Bolduc, Louis Seguin, Michèle Firk y Ado Kirou. “Quoi de neuf?”. *Positif*, n° 31, 1959, pp. 1-16.
- Toubiana, Serge y Antoine De Baecque. *Truffaut. A Biography*. Berkeley, University of California Press, 1999.
- VV. AA. “Trois points d’économie (Eléments pour un dossier)”. *Cahiers du cinéma*, n° 138, 1962, pp. 85-100.
- Weyergans, François. “Avant les avant-premières”. *Cahiers du cinéma*, n° 116, 1961, pp. 22-27.
- —. “Dans le dédale”. *Cahiers du cinéma*, n° 123, 1961, pp. 22-27.

Enviado: 26 marzo 2020

Aceptado: 26 mayo 2021