
L'edat daurada de *Cahiers du Cinéma*

PID_00257288

Violeta Kovacsics

Temps mínim de dedicació recomanat: 4 hores



Índex

1. Introducció: rellevància històrica de <i>Cahiers du Cinéma</i>.....	5
2. El naixement de la revista.....	8
2.1. André Bazin	10
3. Els autors.....	15
3.1. Eric Rohmer	15
3.2. François Truffaut	17
3.3. Jean-Luc Godard	19
3.4. Jacques Rivette	20
3.5. Claude Chabrol	22
3.6. Alexandre Astruc	23
4. Línies principals d'anàlisi de la revista.....	25
4.1. La qüestió ideològica: una crítica de dretes?	25
4.2. La política dels autors	26
4.3. La posada en escena	31
4.4. La moral és una qüestió de <i>travellings</i>	36
5. L'ocàs d'una època.....	40
5.1. El cinema modern	40
5.2. L'afer Langlois i «el rapte» de <i>La religiosa</i>	41
6. Els hereus.....	43
6.1. Serge Daney	43
6.2. En defensa dels cinemes perifèrics	44
Bibliografia.....	45

1. Introducció: rellevància històrica de *Cahiers du Cinéma*

Avui, ningú no dubta que Alfred Hitchcock és un dels directors més importants de la història del cinema. No obstant això, hi va haver una època en què les pel·lícules del cineasta britànic es consideraven un mer entreteniment, històries de suspens i misteri sense cap tipus de profunditat ni en el discurs ni en la proposta estètica. Tot això va canviar quan un grup de joves crítics va impulsar una autèntica campanya a favor de Hitchcock, a què reivindicaven per la seva condició d'artista. Era al principi dels anys cinquanta, el mestre del suspens acabava de presentar *Extraños en un tren* (1951) i des de les pàgines de *Cahiers du Cinéma* un jove crític de 21 anys anomenat Jean-Luc Godard escrivia una crítica elogiant el cineasta. Aquest va ser el primer d'una sèrie de textos que, des de *Cahiers du Cinéma*, defensaven Hitchcock, cineasta fins llavors injuriat, la contrastada rellevància en la història del cinema del qual es deu, en part, a aquesta reivindicació a contra corrent per part dels joves crítics de *Cahiers*.

El cas de Hitchcock és un dels molts que es van donar en aquella època a *Cahiers du Cinéma*, la revista que canviaria per complet els estudis i la crítica cinematogràfica. Aquells crítics de *Cahiers du Cinéma*, entre els quals destaquen Godard, Jacques Rivette, François Truffaut i Eric Rohmer, van modificar completament i definitivament la percepció que es tenia, en aquells moments, d'un cinema nord-americà que es veia amb menyspreu intel·lectual. La seva contribució resulta capital per a comprendre la **teoria del cinema**. Van crear conceptes sobre els quals s'ha elaborat bona part de la reflexió i l'estudi cinematogràfic. Van analitzar i van donar valor a l'obra d'autors com Nicholas Ray, Howard Hawks, Samuel Fuller, Alfred Hitchcock, Kenji Mizoguchi o Jean Renoir. Van posar el focus sobre qüestions tècniques i estètiques com ara el muntatge. En definitiva, van apuntalar, des de la crítica, conceptes que travessen la història i l'estudi cinematogràfic.

Al llarg dels anys cinquanta, els joves crítics de *Cahiers du Cinéma* assentarien les bases de la teoria cinematogràfica a partir de dos conceptes que encara avui segueixen vigents i que, en el seu moment, van ser tremendament revolucionaris: el de la **posada en escena** i el de la **política dels autors**.

La importància de la tasca que es va fer al llarg dels anys quaranta i cinquanta a *Cahiers du Cinéma* té diferents derivades. Aquell grup de joves crítics estava format, entre d'altres, per Rivette, Godard, Truffaut i Rohmer. A les acaballes dels anys cinquanta, tots aquests farien el salt a la direcció, amb títols com *Los 400 golpes* (François Truffaut, 1959), *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard,

1959), *Le Signe du lion* (Éric Rohmer, 1959), *El bello Sergio* (Claude Chabrol, 1959) i *París nos pertenece* (Jacques Rivette, 1960). Aquestes pel·lícules i totes les que van venir a continuació van suposar una revolució autèntica dins de la història del cinema i van servir de confirmació del pas d'un cinema clàssic a un cinema modern. Aquest conjunt de cineastes va rebre el nom de *Nouvelle Vague* i va encapçalar els moviments que es van donar en aquells anys en diferents cinematografies, impulsors del cinema modern. Era l'època dels anomenats «nous cinemes» –el *Free Cinema* a Anglaterra, el Nou cinema alemany a Alemanya i, sobretot, la *Nouvelle Vague* a França; més endavant, arribaria el *New Hollywood* als Estats Units.

La història del cinema ha fet que aquell grup de crítics format per Godard, Truffaut, Rivette i Rohmer, que va transformar per sempre la teoria cinematogràfica, sigui recordat per les seves pel·lícules gràcies a l'impacte del moviment anomenat *Nouvelle Vague*.

En aquestes pàgines, abordarem l'obra crítica dels membres de la *Nouvelle Vague*, abans que fessin el salt a la direcció. El període que tractarem aquí va des del final de la Segona Guerra Mundial (1945) fins a les mobilitzacions de 1968, l'anomenat Maig francès. Va ser al llarg d'aquestes dues dècades quan es va donar l'era daurada de la crítica cinematogràfica francesa, la millor de *Cahiers du Cinéma* i, segurament, el període més fonamental i brillant de la història de la crítica en general.

Per raons didàctiques, hem dividit aquest text en dos blocs: en el primer, relatarem els inicis de la revista i aprofundirem en alguns dels noms més importants de *Cahiers*; en el segon, ens centrarem en els conceptes més innovadors que es van implantar en aquell període des de la revista. Tractarem, especialment, els conceptes de **posada en escena** i **política dels autors**. Però abans d'entrar en matèria, cal fer un parell de consideracions.

En una d'aquestes, destaquem que una de les grans aportacions d'aquell moviment crític va ser situar el cinema com un dels pilars de l'art. Un fet que, per cert, ja havien intentat directors com Jean Epstein o Louis Delluc, autors de l'anomenat impressionisme francès, dels anys deu a França. Recordem aquí el crític Riciotto Canudo, qui va parlar del «setè art» a l'hora de referir-se al cinema.

Exemple d'aquesta concepció del cinema com a art és l'article que Godard va publicar el 1959, a la revista *Arts* –un altre dels fòrums en què participaven aquells joves crítics–. En el seu article, Godard es vanagloriava, afirmant que ha estat gràcies a aquests, els membres de *Cahiers du Cinéma*, però també de *Positif* i d'altres revistes, que el cinema pot mirar altres arts als ulls. O, tal com

afirma Godard, que una pel·lícula de Hitchcock «és tan important com un llibre de Louis Aragon». És a dir, Godard afirmava així haver contribuït al fet que el cinema pugui ser considerat un art com qualsevol altre.

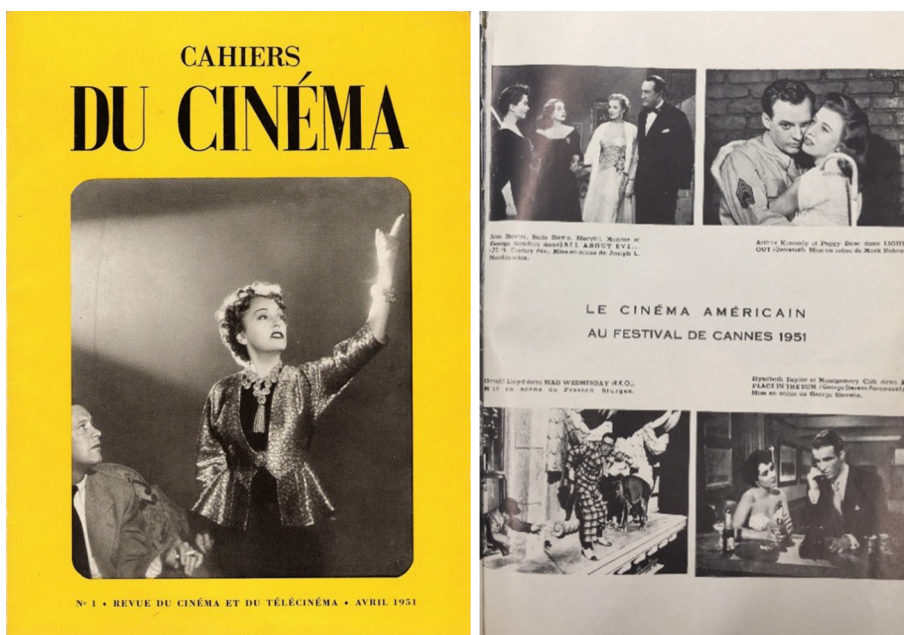
L'altra consideració que fem remarca la importància del concepte **cinèfilia**. Aquell moviment crític que es va donar des de les pàgines de *Cahiers* era essencialment cinèfil; és a dir, es movia pel seu amor, la seva passió pel cinema. La cinèfilia es va gestar en un moment concret: al voltant dels cineclubs que proliferaven a la França de després de la guerra i, més endavant, de la cinemateca, fundada per Henri Langlois i el director de cinema Georges Franju. Tancada durant la guerra, la cinemateca va poder reprendre la seva activitat el 1944. La història de *Cahiers du Cinéma* no és únicament una recopilació de textos, de noms, de paraules i de conceptes, sinó que també és el retrat d'una època i d'una ciutat, París, que devorava el cinema apassionadament.

No és exagerat afirmar que, per l'arravatament cinèfil, per l'interès per la tècnica cinematogràfica que culminaria amb el pas a la direcció per part d'alguns d'aquells joves i per les conviccions rotundes respecte a qüestions com ara la defensa de la posada en escena com a eix principal per a l'anàlisi cinematogràfica i l'enaltiment d'alguns autors, la petjada d'aquells anys de *Cahiers du Cinéma* resulta fonamental per a comprendre la teoria cinematogràfica.

2. El naixement de la revista

Era el matí de l'1 d'abril de 1951, en un local dels camps Elisis parisencs, Jacques Doniol-Valcroze, Lo Duca i Léonide Keige fullegien amb fervor els primers exemplars de la seva nova revista, recentment sortida de la impremta. La portada és groga i al centre es pot veure una imatge de Gloria Swanson a *El crepusculo de los dioses* (1950), la pel·lícula de Billy Wilder que acabava d'arribar a les pantalles franceses. Damunt d'aquesta imatge es pot llegir el títol de la revista: *Cahiers du Cinéma*.

Portada i primeres pàgines del primer número de *Cahiers du Cinéma*



El nom de Doniol-Valcroze resulta fonamental per a comprendre el naixement de *Cahiers*. Aquest va ser, al costat de Lo Duca, el primer editor de la revista. Portava anys buscant un editor per a una publicació cinematogràfica i per fi havia aconseguit tirar endavant un projecte apassionant.

En aquesta trobada d'aquell matí de primers d'abril no hi havia André Bazin, que estava als Pirineus recuperant-se d'una pneumònia. Els problemes de salut començaven a aguar Bazin, un dels noms més importants de la història de la crítica cinematogràfica.

En el seu primer número, l'editorial de *Cahiers du Cinéma* estava dedicat a Jean George Auriol, crític de cinema de *La Revue du Cinéma*, publicació que havia vist la llum abans de la guerra. Les primeres pàgines se centraven en el cinema americà, el que seria tota una declaració d'intencions. Els articles eren pocs però llargs; entre aquests, hi havia un text de Doniol-Valcroze sobre el director

americà Edward Dmytryk i un altre de Bazin sobre la profunditat de camp. En el seu article, Bazin ja abordava l'obra d'alguns dels seus directors de capçalera, que serien: Orson Welles, Charles Chaplin, Jean Renoir i William Wyler.

En aquest sentit, el primer número de *Cahiers* ja es presenta com una publicació disposada a enfocar la tasca crítica en relació amb la pròpia història del cinema. És a dir, s'imposa com una revista que va més enllà del dictamen sobre les pel·lícules en cartellera i que proposa una reflexió profunda sobre les tendències del cinema de l'època, situant-les en el seu context dins de la història. Vegem tres exemples:

1) En el seu article, Doniol-Valcroze (1951) exposa els diferents períodes de la història del cinema:

«Em sembla que la divisió excel·lent de base de Georges Sadoul (1832-1897: la invenció del cinema; 1897-1909: els pioners del cinema; 1909-1920: el cinema es converteix en un art) es completa lògicament el 1920-1940: posada a punt del llenguatge cinematogràfic, i després de 1940 ha començat un període en què, lògicament, no hi ha cap altra opció que la del lliure exercici d'aquest llenguatge».

El raonament de Doniol-Valcroze no solament posa de manifest un exercici de la crítica que va més enllà del gust, que té a veure amb la història i amb la teoria; sinó que buida el camí perquè comenci a treure el cap un **cinema modern**, que suposi el «lliure exercici d'aquest llenguatge» cinematogràfic.

2) André Bazin (1951) acaba el seu text sobre la profunditat de camp de la manera següent:

«La profunditat de camp és una adquisició cabdal de la posada en escena: un progrés dialèctic dins de la història del llenguatge cinematogràfic».

Aquest lloc privilegiat que Bazin atorga a la profunditat de camp resultarà fonamental per a comprendre el cinema modern en general i la idea de realisme que Bazin desenvoluparà. Bazin no renegarà del muntatge, però comprendrà que el **plànol seqüència** i la **profunditat de camp** permeten desenvolupar una temporalitat més d'acord amb la realitat, una temporalitat que, d'altra banda, té a veure essencialment amb el cinema modern.

3) Alexandre Astruc (1951) escriu el següent sobre Ingrid Bergman, que el 1949 havia protagonitzat *Atormentada*, d'Alfred Hitchcock, i el 1950 *Stromboli*, de Roberto Rossellini:

«L'infern d'*Atormentada* és una mirada, el d'*Stromboli*, un riu de lava ardent, però sens dubte no hi ha ningú més que els italians per a creure que allò que es diu per la boca dels cràters és la veu de Déu. Com Maurice Schérer, dono tot *Stromboli* per aquest únic plànol d'*Atormentada* en què el rostre d'una dona és de sobte més vast que el mar».

El més interessant de l'article d'Astruc és com, a partir de la presència d'Ingrid Bergman a ambdues pel·lícules, equipara la pel·lícula de Hitchcock –recordem que el cineasta britànic no gaudia de molt bona premsa en aquells moments– amb la de Rossellini, un dels directors més importants del **cinema modern**,

Maurice Schérer

Aquest és el nom real d'Éric Rohmer i el nom amb què signava les seves crítiques a *Cahiers du Cinéma*.

capdavanter de l'anomenat «neorealisme italià». És a dir, que estableix un pont entre el cinema modern americà de Hitchcock i el cinema modern que es feia en aquells moments a Europa.

2.1. André Bazin

Aquells «joves turcs» de *Cahiers du Cinéma* van tenir un pare intel·lectual. El teòric André Bazin va ser el seu precursor. La seva figura resulta essencial per a comprendre la magnitud de la petjada que van deixar els crítics cahieristes. Entre les seves aportacions hi ha la reivindicació de cineastes com Jean Renoir, Roberto Rossellini i Orson Welles, i l'elaboració de conceptes com la posada en escena i el **realisme ontològic**. La seva obra teòrica ha quedat resumida, en part, en un volum d'articles indispensables, titulat *¿Qué es el cine?*.

Joves turcs

Aquest va ser el nom que aquests mateixos van adoptar, pel que fa al partit polític amb què, al començament del segle XX, es van rebel·lar contra el sultà de Turquia.

Bazin, malgrat els seus postulats respecte al cinema, és rellevant pel suport i per l'impuls que va donar als joves crítics de *Cahiers*. És sabut que no sempre va estar d'acord amb els «joves turcs» i que va lliurar amb aquests algunes disputes intel·lectuals cèlebres, però, més enllà dels desacords entre Bazin i Godard, Truffaut i companyia, existents a l'hora de defensar certs autors, Bazin va tenir per a aquests un rol destacadíssim.

Curiosament, i per qüestions de salut, la trajectòria de Bazin va ser breu. Va morir el 1958, just quan Godard, Truffaut, Chabrol i Rivette es preparaven per a fer el salt a la direcció. El detall va més enllà de l'anecdòtic i té un caràcter simbòlic: la *Nouvelle Vague* neix amb la mort d'aquest pare intel·lectual que va ser Bazin per a aquests joves cineastes.

Per a explicar la trajectòria de Bazin, cal traslladar-se el 1945. En aquells dies, Bazin es dedica a projectar pel·lícules a fàbriques per a obrers. Per exemple, projecta en un local de la CGT *Le jour se lève*, de Marcel Carné, quan amb prou feines fa uns mesos que París ha estat alliberada i la ciutat segueix sumida en el caos. Segons el crític i historiador de *Cahiers* i de la *Nouvelle Vague*, Antoine de Baecque, per a Bazin (2003) «el cinema és la pedra angular d'una nova educació popular». És a dir, que la seva cinefilia, la seva passió pel cinema, però també el seu treball pensant i transmetent les seves reflexions entorn del setè art van lligades, des dels seus orígens, a un discurs polític, vinculat en aquest cas amb la lluita obrera i amb l'esquerra.

D'altra banda, i tal com hem assenyalat anteriorment, Bazin comença a créixer intel·lectualment en un context en què, a poc a poc, hi ha més espais consagrats al cinema. El desembre de 1944, la cinemateca, fundada en els anys trenta, reprèn la seva activitat, que havia cessat a causa de la guerra. La cinemateca no serà l'únic lloc recurrent per als cinèfils, ja que a poc a poc van proliferant els cineclubs, on es descobreixen pel·lícules i es discuteix sobre cinema. Tant en la filmoteca com en els cineclubs, cada dia, projecció rere projecció, es repeteixen les mateixes cares, entre les quals destaquen les de Bazin, Doniol-Valcroze –recordem que també estarà present en els orígens de *Cahi-*

ers-, Alexandre Astruc i Pierre Kast. Constatem així que Bazin forma part d'una primera generació, a què després es va sumar una segona ona, formada per Rivette, Godard, Truffaut i Rohmer.

El moment en què el nom de Bazin comença a sonar amb més força és a partir de la seva reivindicació exacerbada de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941). A manera de contextualització, apuntem que un dels grans crítics amb la pel·lícula de Welles va ser Jean-Paul Sartre, que atribuïa a *Ciudadano Kane* una estructura excessivament literària. Un altre va ser Georges Sadoul, capdavanter de la crítica d'esquerres i progressista, que en aquells moments carregava habitualment contra el cinema nord-americà.

La defensa de l'obra de Welles per part de Bazin, que precisament troba espai a la revista del mateix Sartre, *Les Temps Modernes*, se centra sobretot en una qüestió: el **realisme**. Bazin considera que, malgrat l'estètica expressionista i recarregada d'algunes de les seves pel·lícules, Welles aconsegueix transmetre el món tal com és, un món que també té les seves ambigüitats. Segons Bazin, Welles passarà a formar part del cànon de grans cineastes.

En aquest punt cal plantejar-nos aquí una pregunta: on resideix aquest realisme en el cinema de Welles? I tractant-se de Bazin, podem respondre que és en l'ús de la **profunditat de camp**, perquè per a aquest la profunditat de camp i, per tant, la possibilitat de prescindir del muntatge per a establir relacions entre els personatges, és un recurs molt més d'acord amb una mirada realista.

Imatges de la pel·lícula *Ciudadano Kane*



Com veiem en aquests dos fotogrames de *Ciudadano Kane*, Welles empra primer la profunditat de camp per a mostrar el petit Charles Foster Kane jugant a la neu, de fons. L'escena comença precisament a l'exterior de la casa i la càmera s'ha anat endinsant, sense necessitat de cap tall, per a acabar en l'enquadrament que veiem en la primera imatge. El nen roman al fons, mentre la mare signa uns documents perquè el banc obtingui la tutela del seu fill. En aquest sentit, la posada en escena resulta molt reveladora: el nen, objecte de disputa entre la mare i el pare i el banc, roman visible al fons del quadre; més encara tenint en compte que aquesta signatura acabarà per determinar amb rotunditat el futur de Kane.

Abans de la seva defensa de *Ciudadano Kane*, Bazin ja havia publicat, el 1945, un dels seus textos fonamentals: «Ontología de la imagen fotográfica». De fet, Bazin planteja tota la seva teoria al voltant del realisme al cinema a partir de les idees de Sartre, entorn de la llibertat de la consciència de l'home. Per a Bazin, el cinema no descriu, ni escriu, sinó que mostra.

En dos dels seus articles principals, «Ontología de la imagen fotográfica» i «El mito del cine total», Bazin analitzarà la vinculació del cinema amb el realisme.

Per a fer més comprensiu l'exposat sobre les obres de Bazin, fem aquí una breu definició.

L'**ontologia** és la disciplina de la filosofia que s'ocupa de l'ens (*on* en grec és *l'ens*, 'el que és') i, per tant, tracta de les qüestions centrals de la filosofia: per què és el que és?, què és la totalitat del que és?, què és la unitat del que és?, què és la matèria?, etc.

Si traslладem aquestes qüestions filosòfiques al terreny del cinematogràfic, ens trobaríem amb la pregunta que dona títol al llibre de Bazin: *¿Qué es el cine?* Quan Bazin es planteja l'ontologia del cinema, s'està plantejant l'«ésser del cinema». Bazin parteix de la filosofia i dels postulats de Jean-Paul Sartre i considera que el cinema és un art privilegiat a l'hora de reproduir exactament la **realitat**. Segons Bazin, mentre que el pintor o el novel·lista han de recrear la realitat, el cineasta pot revelar la realitat que es presenta davant la càmera.

Entre les activitats que Bazin proposa en aquella època de gran bullícia i eferescència hi ha un festival del *film noir*. El tema no és baladí: amb aquest gest, Bazin situa un gènere que, fins aquell moment, se li tenia un cert menyspreu de costat de l'avantguardista.

Després d'aquest experiment, planeja un altre festival, amb la pretensió de fer contrapès al de Cannes: es tracta del Festival independent del film maleït de Biarritz, en què figurarien noms com Bresson o homenatges a cineastes poc coneguts aleshores, com Jean Vigo. Del costat americà hi ha *La dama de Shanghai* de Welles i la visita d'un jove cineasta que presentava la seva primera pel·lícula, *Los amantes de la noche*. Es deia Nicholas Ray.

Aquestes iniciatives el conduiran a *Cahiers du Cinéma*. En aquells dies, André Bazin té 33 anys i ja pateix força problemes de salut, problemes que potser van ser la causa per la qual es recolzés tant en el seu redactor en cap: Jacques

Doniol-Valcroze. És durant els seus anys de convalescència quan escriu els seus textos més cèlebres, els que formaran part finalment d'aquest llibre de capçalera que és *¿Qué es el cine?*

D'entre les teories de Bazin destaquen sempre aquelles que tenen a veure amb el **realisme**, sia per la **profunditat de camp** o pel **pas del temps** que es pot veure en la pantalla. D'aquí, per exemple, que elogiï un actor com Humphrey Bogart, sobre el qual Bazin escriu un article en què diu que el seu rostre conté la mort i exterioritza el pas del temps. En aquest sentit, Bazin considera que el cinema és un art que té la capacitat d'embalsamament, d'aprehendre el pas del temps.

En relació amb el muntatge, Bazin parla del «**muntatge prohibit**». Com a exemple, es refereix al cinema de Charles Chaplin, un cineasta que, segons Bazin, rebutja en alguns moments la possibilitat del muntatge en benefici de revelar dos elements diferents en el mateix plànol. És a dir, que en comptes d'utilitzar dos plànols per a explicar una cosa prefereix usar un únic plànol.

Exemple de muntatge prohibit

Bazin posa com a exemple aquest plànol de *El circo* de Chaplin, assenyalant que perquè existeixi la comicitat, tant el personatge de Charlot com el del lleó han d'acabar no solament en la mateixa gàbia, sinó en el mateix plànol. El muntatge, aquí, està prohibit, no hi ha un pla contraplà entre Charlot i el lleó, sinó un únic quadre que tanca les dues criatures.



Però les teories de Bazin no són l'única cosa important en la influència que va exercir en la crítica francesa. Com ja hem dit, Bazin va ser clau a l'hora de defensar els «joves turcs» i les seves teories, amb què no sempre estava d'acord.

Prova d'això la trobem en un dels números de *Cahiers du Cinéma* que millor resumeix les idees que van anar sorgint d'entre les seves pàgines: és el número 44, de febrer de 1955. En aquest hi ha una entrevista a Hitchcock, cineasta que no agradava a Bazin i un dels textos de Truffaut sobre l'anomenada política dels autors.

Primer, per les seves teories i després per la influència i la tutela que va exercir en joves crítics de *Cahiers* com Truffaut i Rivette, Bazin és una figura cabdal per a comprendre la petjada que ha deixat *Cahiers du Cinéma* en la teoria cinematogràfica.

Bazin moriria l'11 de novembre de 1958, just el dia abans de l'inici del rodatge de *Los 400 golpes*, la pel·lícula de François Truffaut amb què es donaria per inaugurada la *Nouvelle Vague*. La coincidència de les dates resulta gairebé mística. La llum de Bazin s'apaga quan neix un dels moviments cinematogràfics més importants dins del cinema modern: el de la *Nouvelle Vague*, il·luminat precisament per les idees i la feina de Bazin.

3. Els autors

En aquest apartat, presentarem alguns dels membres del moviment de la *Nouvelle Vague* que van participar en la revista *Cahiers du Cinéma*.

3.1. Eric Rohmer

D'entre els membres de la *Nouvelle Vague* que van escriure a *Cahiers du Cinéma*, Rohmer, una mica més gran que els seus companys del moviment filmic i crític, va tenir una particularitat: va ser dels primers a començar a escriure i, després de Bazin, va ser potser el que, en els primers anys de funcionament de la revista, va exercir una major influència en els seus companys. De fet, seria aquest qui es fes càrrec de la revista després de la mort de Bazin, quan encara hi havia Doniol-Valcroze, fins que, el 1963, s'imposés l'ideari de Jacques Rivette.

Les disputes entre el grup encapçalat per Rohmer i el de Rivette girarien entorn de dues qüestions. D'una banda, el desacord sobre el tractament que s'havia de fer des de la revista de les pel·lícules de la mateixa *Nouvelle Vague*. Recordem que la majoria d'aquests debuta en la direcció a les acaballes dels anys cinquanta. Per l'altra, les discrepàncies d'índole ideològica. Sobre aquest moment de desacord i de ruptura en parlarem més endavant.

Aquí assenyalarem algunes dades significatives de Rohmer com a autor. Una aura de misteri envolta la figura d'Éric Rohmer, nom que va adoptar des del seu primer curtmetratge i que va mantenir sempre que se situava darrere de la càmera, mentre que quan signava com a crític ho feia amb el seu nom real, Maurice Schérer. Sabem que va créixer en una família en què proliferaven els professors i que tenia una gran cultura, amb la qual cosa no és estrany que entre els seus primers treballs hi hagués el de professor.

La seva relació amb el cinema va començar quan estudiava al liceu Enrique IV de París. En aquesta etapa de la seva vida, en la primera meitat del segle XX, la ciutat era un bullici tant intel·lectual com cinèfil, especialment. En aquest context, que propicia trobades i amistats que es gesten a les sales de cinema i en les discussions de cineclubs, Schérer/Rohmer va començar a escriure a *La Revue du Cinéma* de Jean George Auriol i Jacques Doniol-Valcroze; més endavant ho farà en la ja esmentada revista *Les Temps Modernes*. També, quant a publicacions, Schérer va ser el responsable d'impulsar la revista *La Gazette du Cinéma*, en què Godard i Rivette van publicar els seus primers textos. Aquest fet ens porta a valorar la faceta d'Schérer com a «germà gran» d'aquell grup de «joves turcs».

És a *La Revue du Cinéma* on publica un dels seus articles més reveladors: «Le cinéma, art de l'espace» («El cinema, art de l'espai»). Aquesta qüestió, la de l'**espai cinematogràfic**, recorre bona part de la seva obra crítica i resulta igualment imprescindible a l'hora de comprendre la seva filmografia.

Per a Rohmer, l'**espai cinematogràfic** es diferencia del de la pintura i de l'arquitectònic. L'element que fa que siguin espais diferents és el moviment, per aquest motiu Rohmer insisteix en comprendre el cinema com un **art de l'espai i del temps**.

Aquesta importància que Rohmer atorga a l'espai també entronca amb els dos grans conceptes que s'encunyen i es defensen des de les pàgines de *Cahiers*: el cinema d'autor i la posada en escena. Durant un temps, es va considerar la posada en escena com l'organització de l'espai filmic i a l'autor l'encarregat d'organitzar precisament aquest espai.

No obstant això, el mateix Rohmer aclarirà el següent sobre la posada en escena:

«Jo no ho entenc com una realització, sinó com una concepció: l'art de concebre un film».

Si bé tornarem més endavant al concepte de la posada en escena, en aquest punt és important remarcar el següent en relació amb les paraules de Rohmer:

- La posada en escena va més enllà de les consideracions de la planificació o dels recursos tècnics.
- La posada en escena està relacionada amb la idea que el director, l'autor, vol transmetre. I és la manera que aquest també té per a transmetre la seva mirada del món.

Pel que fa a un acostament comparatiu amb Bazin, concloem que, tant en la seva tasca crítica com en les seves pel·lícules, Rohmer seguirà la línia de Bazin quant a la seva concepció del cinema com un art que té unes possibilitats de reflectir la realitat com cap altre. En canvi, en altres matèries, per exemple en el posicionament que té sobre alguns cineastes, Rohmer discreparà profundament de Bazin. Especialment quan es tracta d'un director com Hitchcock, a qui Rohmer defensarà a ultrança i a qui Bazin no considerarà digne de l'etiqueta d'autor. Mostra d'aquesta defensa és el llibre de Rohmer i de Claude Chabrol sobre Hitchcock, el primer que es va publicar al món sobre el director de *La ventana indiscreta*. Vegem-ho en el fragment següent de l'article «Redescubrir América» d'Eric Rohmer (2004).

Redescubrir Amèrica

«Ja sé que Hollywood té els seus culterans, però, per regla general, es perden menys que nosaltres en floritures. Els seus cineastes expliquen més amb la força del que mostren que amb l'angle segons el qual trien mostrar-nos-ho. Per a aquests, l'el·lipsi no és més que un procediment de narració, no com, tan sovint entre nosaltres, un mètode còmode d'eludir tota dificultat d'interpretació o de posada en escena. L'actor es presenta davant nostre més sobri, sense efectismes al gust teatral, però, en canvi, no es mostra mai avar a la seva suor. La forma de l'estil té per a aquest un sentit semblant al que té en els estadis: distribueix els seus cops de puny segons les regles del ring, no segons les tradicions del gran guinyol. El mèrit d'un Griffith, d'un Hawks i, més recentment, d'un Nicholas Ray, és haver explicat, abans de res, amb aquesta sobrietat elegant: el fet de conferir al gest humà una grandesa exempta d'ampul·lositat per a vestir-la amb aquesta espècie de tela amb què la batuta d'un Furtwangler sabia, per exemple, enriquir una simfonia de Beethoven».

3.2. François Truffaut

En la seva primera pel·lícula, *Los 400 golpes*, film inaugural de la *Nouvelle Vague*, François Truffaut va plasmar la seva infància en la pantalla. El protagonista, interpretat per Jean-Pierre L aud –que llavors era un nen, però que després es convertiria en un símbol del cinema franc s–, és un noi que creix sense l'afecte dels seus pares, que no el van desitjar, i que passa temps desatès fins que, finalment, quan és expulsat del col·legi, es dedica a passejar pels carrers, fascinat pel cinema i amb l'anhel de fugir de París per a aconseguir veure el mar. Truffaut va tenir una infància similar: després de passar per diverses llars, va acabar vivint amb la seva mare, que no el volia. Convertit en un murri, un lladregot i un mentider, va ser expulsat de l'escola. El petit Truffaut decideix llavors formar-se pel seu compte i desenvolupa les seves dues grans passions: la literatura i el cinema.

Era l'època de l'Ocupació i el cinema americà estava prohibit a França. Aix , el gust del jove Truffaut es gesta en el cinema franc s. Aquest és, sens dubte, un detall interessant: la cinefília de Truffaut sorgeix del mateix cinema gal contra el qual després, com a crític, arremetria en el seu c lebre article «Una cierta tendencia del cine franc s». Entre les pel·lícules favorites de Truffaut d'aquella època hi ha *El cuervo*, d'Henri-Georges Clouzot; *Les enfants du paradis*, de Marcel Carné; *Douce*, de Claude Autant-Lara, i *Les anges du p ch *, de Robert Bresson.

Amb l'alliberament, Truffaut acabarà de polir el seu gust: el bon cinema franc s el representaran per a aquest Renoir i Bresson; i el cinema americà començarà a fascinar-lo, especialment arran de *Ciudadano Kane*, una raresa de la seva època que, com hem vist, va suposar un impacte profund en els teòrics del moment.  s l'època dels cineclubs i precisament  s en aquest cercle on Truffaut coneix André Bazin.

De tots els joves crítics de la *Nouvelle Vague*, Truffaut és el que manté una relació més estreta amb Bazin, que, de fet, és qui treu Truffaut del centre per a joves en què l'ha internat el seu pare. Bazin passarà llavors a ser una figura paterna per a Truffaut, que es convertir  en el seu secretari particular.

La seva formació com a crític mordaç desembocarà en un article absolutament cèlebre per la seva virulència. A «Una cierta tendencia del cine francés», Truffaut arremet contra el que ell considera «la tradició de la qualitat» al cinema del seu país d'aquells moments; un cinema amb aires de superioritat, massa literal, que dona més importància al guió i als guionistes que a la mirada del director i que creu que la qualitat està en els temes. Aquest posicionament en contra d'un **cinema de tema** també és fonamental per a comprendre la trajectòria de *Cahiers du Cinéma*. Truffaut defensa, en canvi, el cinema americà. El 1954, Bazin s'atrevirà a publicar el text (editat) de Truffaut, i començarà així una llegenda, la del Truffaut crític, que servirà al seu torn per a aplanar el camí al Truffaut cineasta i a la mateixa *Nouvelle Vague*, moviment de joves directors sorgit a la fi dels cinquanta. Les pel·lícules de la *Nouvelle Vague* són, precisament, una resposta a aquell cinema aburgestat i «de qualitat» que criticava el mateix Truffaut.

L'article «Una cierta tendencia del cine francés» sacseja els fonaments de la mateixa cinematografia gal·la i serveix de carta de presentació d'un crític mordaç i temible: François Truffaut.

Truffaut també serà l'artífex de dues de les grans idees i serioses polèmiques entorn de *Cahiers*:

- 1) D'una banda, serà l'impulsor de l'anomenada «política dels autors».
- 2) De l'altra, es posicionarà en contra d'un cinema d'esquerres que, segons ell, no fa més que proposar una sèrie de tesis, és a dir, que està del costat d'aquest anomenat «cinema de tema».

De nou, veiem com al centre de la polèmica que deslliga Truffaut hi ha la defensa de la mirada del cineasta per sobre de la importància del tema o de la literalitat de les pel·lícules. En qualsevol cas, aquest posicionament li valdrà la consideració de crític de dretes i generarà una de les disputes més cèlebres de la història de la crítica entre la revista *Positif*, obertament d'esquerres, i *Cahiers du Cinéma*.

Sobre la qüestió de la «política dels autors», en parlarem més endavant, quan ens detinguem a analitzar què significa aquesta expressió tan important dins de la teoria cinematogràfica. Vegem ara un fragment de l'article «Une certaine tendance du cinéma français» de François Truffaut (1954):

Una certa tendència del cinema francès

«Tots aquests títols són pel·lícules de guionistes. A més, per ventura la indiscutible evolució del cinema francès no es deu essencialment a la *renovació* dels guionistes i dels temes, a l'audàcia adquirida respecte a les obres mestres, a la confiança feta al públic que sigui sensible a temes generalment difícils? És per això que aquí tot es tracti de guionistes, que són els que precisament estan en l'origen del "realisme psicològic" en el si de la *tradició de la qualitat*.

[...] De l'adaptació literària tal com aquests guionistes la practiquen, el mètode conegut com *l'equivalència* és la pedra de toc. Aquest mètode pressuposa que entre les novel·les hi ha les que es poden rodar i les que no, però en comptes d'eliminar aquestes últimes (com es feia abans) fa falta inventar escenes *equivalents*, és a dir, tal com l'autor les hauria escrit per al cinema. "Inventar sense traïr", aquest és el lema que a aquests guionistes els agrada citar, oblidant que un pot traïr per omissió. [...] Jo no puc creure en la coexistència pacífica de la *tradició de la qualitat* i d'un *cinema d'autor*. [...] Les característiques dominants del realisme psicològic és la seva voluntat antiburguesa. Però què són tots aquests guionistes i directors sinó burgesos? Quin és el valor d'un cinema antiburgès fet per burgesos i per als burgesos?».

3.3. Jean-Luc Godard

A diferència dels seus companys, per a Godard el cinema arriba una mica tard a la seva vida. Va viure entre París i Suïssa, on residia la seva família. Totalment voraç a l'hora de llegir i veure pel·lícules, aviat s'ajunta amb el grup de joves que freqüentava els cineclubs del Quartier Latin i la Cinémathèque de Langlois.

No obstant això, no és dels primers a llançar-se a l'escriptura. Godard queda enlluernat per un article d'Schérer/Rohmer titulat «El cine, un arte del espacio» i per un altre d'Alexandre Astruc sobre la *caméra-stylo*.

En els primers articles de Godard destaquen diverses qüestions. Un dels seus articles tracta de com Truffaut arremet contra el cinema francès imperant en aquell moment, alhora que defensa a ultrança el cinema americà. En un altre, enalteix l'obra de Hitchcock a partir de la reivindicació de les pel·lícules de l'autor britànic pels seus temes, no únicament per la seva forma.

La defensa que Godard fa de Hitchcock se sustenta, fonamentalment, sobre dos pilars:

- 1) La reivindicació del discurs d'una pel·lícula, *Extraños en un tren*, que aborda com «la condició de l'home modern és escapar de la decadència sense l'ajuda de Déu».
- 2) L'afirmació que Hitchcock és un autor que participa del mateix realisme que proclama Bazin.

Amb aquestes idees, Godard se situa, obertament, lluny o en oposició a alguns dels principis de Bazin. Però és interessant veure l'ús que fa dels arguments bazinians per a defensar allò que Bazin precisament rebutja.

Aquest distanciament respecte a Bazin serà encara més manifest quan Godard publiqui, gairebé com a resposta al concepte bazinià del «muntatge prohibit», una sèrie d'articles que **elogien el muntatge**. Per a Godard, el cinema americà i el seu muntatge seran el més similar, en aquella època, a l'art clàssic.

En aquest sentit, aquest gust de Godard pel muntatge es traslladarà del paper a la pantalla quan en aquells dies el crític faci el salt a la direcció. A diferència, per exemple, del seu company Jacques Rivette, que com a director apreciarà sobretot els plànols llargs i generals que permetin observar el cos íntegrament, Godard serà un mestre del primer plànol i del cos fragmentat. Vegem-ho en l'article següent de Godard (2005):

El muntatge, la meva bella inquietud

«Aquell que cedeix a l'atracció del muntatge també cedeix a la temptació del plànol curt. Com? Fent amb la mirada gairebé la definició del muntatge, la seva ambició suprema i també la seva submissió a la direcció. És fer, en efecte, que destaquï l'ànima per sota de la ment, la passió per darrere de la maquinació, fer que prevalgui el cor sobre la intel·ligència, destruint la noció de l'espai en benefici de la del temps. La famosa seqüència dels timbals en la nova versió de *El hombre que sabía demasiado* és la millor prova d'això. Saber fins a on podem fer que durí una escena ja és parlar de muntatge, de la mateixa manera que preocupar-se pels *raccords* encara forma part dels problemes del rodatge».

3.4. Jacques Rivette

El Rivette crític se situa en un terreny inhòspit: fora de l'abast de la crítica de tints periodístics i del discurs més acadèmic. Lluny de «la ignorància o el menyspreu dels intel·lectuals dels cineclubs», Rivette reivindica directors com Richard Brooks o Alfred Hitchcock i reformula la manera d'entendre el cinema atès que aprofundeix en el concepte de la posada en escena i ho situa al centre de l'art cinematogràfic. Però abans de res, ofereix una escriptura estretament vinculada al cinema que admirava. És a dir: Rivette és un crític radical tant pels seus postulats i pel seu discurs com per la proposta estètica inherent a la seva escriptura; una doble pirueta formal que va del cinematogràfic al literari.

Nascut a Rouen, Rivette va arribar a París el 1949 i de seguida es va convertir en un dels habituals del cineclub del Quartier Latin. Després d'un pas per la revista *La Gazette du Cinéma*, va començar a escriure a *Cahiers du Cinéma*, formant part de la banda dels quatre (ell mateix la va sobrenomenar així), al costat de Godard, Truffaut i Rohmer, tots criats sota la influència d'André Bazin.

Era l'època de la cinefilia compartida i de l'apogeu de les diferències i polèmiques entre aquests i la revista *Positif*. Va ser el període en què va sorgir un fort vincle entre la ciutat de París i els inicis com a crític de Rivette, mitjançant passejos, trobades, xerrades i sales de cinema. Aquesta és la visió que la directora Claire Denis va plasmar subtilment en la pantalla en el seu documental per a la sèrie *Cinéma de notre temps*, en què Rivette se sotmetia a una distesa entrevista amb Serge Daney al llarg d'un passeig pels diferents racons de París. En el documental, Rivette fa un seguiment exhaustiu dels secrets de la *Nouvelle Vague*. Parla de la seva arribada a París, de la seva trobada amb Rohmer

i Godard, rememora un François Truffaut empolainat amb una corbata per a celebrar la projecció de *La regla del juego* i recorda les disputes amb *Positif* com una anècdota. Encara que la veritat és que les disputes, sempre des de l'escalf de la passió cinèfila, també van marcar aquest període de la crítica.

Referint-se a Rivette, el crític nord-americà Jonathan Rosenbaum (1977) escriu:

«Mentre la formació inicial de Rivette es pot situar, sens dubte, en cert grau, en el catolicisme existencial i l'il·lusionisme que recau en les arrels de l'escriptura crítica d'André Bazin [...] hi ha pocs dubtes que el desenvolupament de Rivette, com el de Godard, ha procedit en oposició a diverses nocions associades amb Bazin».

Una d'aquestes nocions a què es refereix Rosenbaum, en la seva introducció a l'edició anglesa d'algunes de les entrevistes i textos crítics de Rivette, és la que justament tanca el capítol de *Cinéma de notre temps* de Daney i Denis: la fèrria convicció, per part de Rivette, que **el cinema no es pot considerar un llenguatge** –per ventura la literatura és un llenguatge?, o la pintura?, o potser són arts?

Troblem aquí un clar exemple de l'oposició de nocions entre Bazin i un dels joves crítics. En un text que Bazin escrivia el 1945, afirmava que «el cinema és un llenguatge». Deu anys després, Rivette rebutia amb aquesta afirmació el discurs de Bazin:

«Per molt que disgusti els pedants, decididament el cinema no és un llenguatge».

Heus aquí també una de les raons per les quals Rivette considerava la polèmica amb *Positif* una mera picabaralla: perquè en aquella època, sobretot a les pàgines de *Cahiers du Cinéma*, ja es gestaven discussions de major envergadura, de què va sorgir, en part, la seva posició crítica. La figura de Rivette –«un solitari, un Clint Eastwood», segons el defineix l'actor Pierre Clémenti en el documental de Denis– es forja des de l'oposició, des de la defensa a ultrança del seu discurs, des del xoc directe. És a dir, des d'una postura de contundència a la declaració i de reafirmació dels mateixos postulats, que entronca amb el cinema que ell mateix va defensar en la crítica, un cinema representat per l'homogeneïtat i la coherència en l'obra d'autors com Hawks, amb independència del seu pas per diferents gèneres o per la visceral posada en escena dels directors pertanyents a la generació de la violència, com ara Anthony Mann o Nicholas Ray.

El text més important de Rivette (2005) es titula «De la abyección», de què en parlarem més endavant i que ens servirà per a aprofundir en el concepte de la posada en escena. Llegiu el fragment següent:

De l'abjecció

«Des de fa uns mesos ens estan escalfant amb els falsos problemes de la forma i del fons, del realisme i de la màgia, del guió i de la posada en escena, de l'actor lliure o dominat i altres falòrnies. Diguem que podria ser que tots els temes neixen lliures i en igualtat de drets. El que compta és el to».

3.5. Claude Chabrol

«¿Cree usted en el diablo?». Un jove Claude Chabrol va etzibar aquesta qüestió a Alfred Hitchcock, que després d'una insulsa roda de premsa havia accedit a reunir-se amb François Truffaut i Chabrol per a una nova tanda de preguntes. Chabrol va iniciar el seu interrogatori com si es tractés de l'arrencada d'una novel·la de Georges Simenon.

Chabrol va ser l'últim d'arribar i el primer d'anar-se'n. Quan va aterrar a *Cahiers du Cinéma*, els seus amics i companys de visionats de la Cinémathèque Française de Henri Langlois i dels cineclubs del Quartier Latin, Jacques Rivette i François Truffaut ja havien debutat en la revista. Lluny de l'esperit revolucionari de Truffaut, de la brillant capacitat de Rivette per a encunyar nous conceptes –o importar-los del teatre, com el de la posada en escena– i de les famoses *boutades* de Godard, deixades anar amb tanta desimboltura com a raó de ser, Chabrol sempre va semblar situar-se en un lloc poc visible, traient el cap solament mitjançant gestos d'ironia, mostrant sovint un to joiós i un marcat sentit de l'humor.

Com ja hem comentat, Rohmer va ser la cara visible en el cas Hitchcock –campanya promoguda des de *Cahiers* per a encastellar definitivament el director de *La ventana indiscreta* a l'Olimp dels autors–, i cal dir que Chabrol va ser un personatge imprescindible en aquest afer.

Aquesta, podríem dir, anècdota, amb què obrim aquest subapartat, ens dona un perfil força bo de Chabrol. Aquest i Truffaut presenciaven una roda de premsa que té lloc a París. Hitchcock està preparant *Pero... ¿quién mató a Harry?* Els dos joves crítics intenten sostreure una mica de substància en el seu discurs. El director es resisteix amb una estratègia brillant: la ironia. La roda de premsa acaba i Chabrol i Truffaut es retiren capcots. No obstant això, Chabrol no es rendeix. Truca a l'hotel de Hitchcock i insisteix. El director cedeix i l'entrevista torna a començar; aquesta vegada, amb la contundent pregunta sobre el diable.

Chabrol escriu un article sobre *La ventana indiscreta*, titulat «Les choses sérieuses», en què afirmava que es tracta d'un film seriós que va més enllà del divertiment policíac. Amb el mateix rigor, en un altre text titulat «Hitchcock devant le mal», Chabrol va fer referència a l'obra de Friedrich Nietzsche *Así habló Zaratustra*. El crític defineix alguns paral·lelismes entre les idees del filòsof alemany i les de *La soga*. Per a Chabrol, Rupert Cadell –el professor inter-

pretat per James Stewart– juga el rol de Zaratustra en el marc del crim: tots dos són els instigadors. No obstant això –sempre segons la lectura que ofereix Chabrol–, Cadell assumeix la seva responsabilitat, contràriament a Zaratustra.

Chabrol ens recorda que Hitchcock va estudiar en un col·legi dels pares jesuïtes, així que «no sorprèn que la seva obra se centri enterament en l'home i la lluita que ha de sostenir». També escriu que «el got de llet de *Sospecha* és l'últim objecte, aquell que conclou l'última anàlisi; poc importa si està enverinat o no (de fet, és més fort i característic si no ho està), l'important és que Joan Fontaine creu que sí que ho està». I a *La ventana indiscreta*: «un no aconsegueix saber si per ventura el crim no acaba de *concretar-se* únicament per la *voluntat* d'Stewart».

Per a situar-nos, apuntem que és el moment en què, en l'enrarit panorama del debat entorn de la forma i el fons, els joves crítics troben un altre lloc: el de la posada en escena, un estadi intermedi que uneix la forma amb el discurs. Llegiu el fragment següent d'un article de C. Chabrol (1955):

Les choses sérieuses

«Ningú no ignora que a *Cahiers du Cinéma* s'interessen amb regularitat pel cas Hitchcock i els sarcasmes dels nostres col·legues sobre aquest tema. Des de Georges Sadoul a Denis Marion, de Jean Quéval a Georges Charensol, no se'ns estalvien les ironies».

3.6. Alexandre Astruc

Escriptor, cineasta i crític de cinema, Alexandre Astruc no forma part de la banda dels quatre composta per Rivette, Truffaut, Godard i Rohmer. I, a diferència de Chabrol, tampoc no es pot considerar un dels membres de la *Nouvelle Vague*. Aquest comença a escriure abans i, de fet, l'escriptura i la literatura seran fonamentals en la seva formació.

Comença el seu trajecte allunyat del cinema, però a prop de les reflexions literàries i filosòfiques. El seu lloc, en aquests moments, està més del costat de pensadors com Sartre que dels cineclubs. En aquests primers anys, escriu més sobre llibres que sobre pel·lícules.

Hi haurà algunes excepcions. De la pel·lícula de Henri-Georges Clouzot *El cuervo* elogia alguns aspectes tècnics que es manifesten a partir d'un principi de transparència, d'una **invisibilitat pròpia de l'art clàssic**. Heus aquí una idea que també apareixerà en l'obra crítica de Rohmer i que resulta fonamental a l'hora d'abordar la història del cinema: per a molts teòrics, el que fa el cinema clàssic és envoltar-se de transparència, ja que tota petjada és esborrada, invisibilitzada, de manera que l'espectador no s'adona que està precisament davant un artifici. És com estar davant un espectacle de marionetes sense que en cap moment vegem els fils.

Ja havent publicat una novel·la, Astruc entra al món del cinema. Es mou per alguns cineclubs i comença a publicar en les mateixes revistes que els altres autors que hem anat analitzant. Com a curiositat, cal destacar que Astruc és dels pocs crítics a situar-se en contra del neorealisme italià, ja que creu que aquest obeeix a una realitat i una veritat humana, però no troba en aquest moviment una veritat artística.

Aquest, que ve de la literatura, comença a plantejar una sèrie de reflexions que apunten i acaben afirmant rotundament que el cinema sí que és un llenguatge. Segons Astruc, el cinema, com el llenguatge, també es regeix per una sèrie de combinacions, en aquest cas, de plànols. D'aquesta manera, el tema de la paraula serà fonamental en el seu pensament fílmic: perquè entenent que el llenguatge del cinema mut ha acabat, Astruc considerarà que cal buscar la manera de posar en escena la paraula.

Com Bazin, s'interessa per formes com el plànol seqüència o com la profunditat de camp. També s'interessa per la càmera subjectiva. En aquest sentit, escriu, per exemple, sobre *La dama del lago* de Robert Montgomery, un *film noir* rodat enterament a partir del punt de vista subjectiu del detectiu protagonista, i conclou que no creu que la proposta estètica de rodar-ho tot a partir d'una acumulació de plànols subjectius serveixi per a la fi, per al discurs que el cineasta vol transmetre.

En qualsevol cas, totes aquestes reflexions el condueixen al que serà el seu gran concepte, el de la *caméra-stylo*. Per a Astruc, la càmera és al cineasta el que el bolígraf és a l'escriptor. Segons aquest, l'autor, el director, imposa el seu univers propi a partir del seu estil. D'aquesta manera, no solament estableix que el cinema és un llenguatge, sinó que equipara el cinema a un art com la literatura i assenyala que el director cinematogràfic és, com els escriptors, un autor.

4. Línies principals d'anàlisi de la revista

En aquest apartat, presentarem els aspectes més característics que s'analitzaven a la revista *Cahiers du Cinéma*.

4.1. La qüestió ideològica: una crítica de dretes?

Una de les grans polèmiques entorn de la vida i el discurs de *Cahiers du Cinéma* al llarg dels anys cinquanta té a veure amb la seva postura ideològica.

Entre els directors que apareixen contínuament a la revista hi ha Hitchcock, Hawks, Ray o Renoir. No obstant això, un dels noms que va agitar més la polèmica ideològica va ser el del cineasta americà Samuel Fuller, a què alguns veien com el Joseph McCarthy del cinema. La veritat és que Fuller va ser tan contrari a la dreta com al comunisme, un director i una figura pública molt crítica amb ambdues ideologies. De fet, hi ha qui insisteix a veure-ho com un director anarquista.

Arran de la defensa per part d'alguns joves cahieristes del cinema de Sam Fuller, Bazin es veurà obligat a mantenir una correspondència amb Georges Sadoul, capdavanter de la crítica de l'esquerra francesa, que critica els joves crítics i els acusa de mantenir una postura de dretes. Bazin defensa així unes postures que no eren les seves. Aquest no creu en el cinema de Fuller i, no obstant això, escriu el següent:

«No sostindré, contra tota evidència, que el meu jove amic Truffaut és un escriptor d'esquerres, o que ho són Rivette o Schérer».

El que defensa Bazin és una escriptura, un amor profund pel cinema i una sèrie d'idees que aquest considera estimables i que, almenys, s'han de poder escriure. En aquest subapartat, hem de recordar el context històric del moment: l'alliberament ha quedat enrere i la cultura francesa és, de vegades, severa amb el cinema americà, que per a crítics com Sadoul, capdavanter de la crítica de l'esquerra francesa, representa un cinema de dretes.

El cas de Fuller, no obstant això, ve a indicar que, al principi dels anys cinquanta, els joves crítics de la revista van tenint cada vegada més i més poder: el 1952, Godard escriu el seu article sobre *Extraños en un tren* i Rohmer n'escriu un altre sobre *The lady vanishes*, també de Hitchcock; el 1953, Truffaut inicia els seus elogis del cinema de sèrie B, i Rivette escriu sobre el geni de Howard Hawks i sobre *Yo confieso* de Hitchcock.

Sobre la qüestió ideològica o de posicionament polític, sorgeix una qüestió fonamental a l'hora d'entendre aquesta disputa. D'una banda, cal tenir present que aquells crítics de *Cahiers* insistien a apartar-se de les pel·lícules de tema, de les pel·lícules que giraven eminentment entorn del guió. Per l'altra, per a aquests, la pel·lícula es construeix sobre un pilar diferent: el de la posada en escena. En conseqüència, solament hi havia un raonament polític, que era la política dels autors.

4.2. La política dels autors

L'expressió apareix per primera vegada a la revista *Arts*, el 1954. Truffaut defensa que el cinema, més enllà dels seus aspectes tècnics i que sigui un treball col·lectiu, és un art tan individual com els altres. Un art en què hi ha una única persona que imprimeix la seva mirada a l'obra en qüestió: el director, l'autor.

Al llarg de 1954 i 1955, François Truffaut realitza una sèrie de textos fundacionals entorn de «la política dels autors». De fet, en algun dels seus articles, Truffaut arriba a afirmar que no importa que una pel·lícula sigui bona o dolenta, que en alguns casos s'hauran de defensar certs títols simplement en defensa d'aquesta «política dels autors» que encimbella alguns cineastes i en degrada uns altres a l'etiqueta de mers artesans.

Per als crítics de *Cahiers du Cinéma*, un autor és aquell que, amb les seves pel·lícules, mitjançant el seu estil a l'hora de filmar, aconsegueix transmetre un discurs coherent, pel·lícula rere pel·lícula.

Aquella cinefília rebutjava concebre el cinema com una indústria o com un model econòmic. Per a aquests, el cinema és com les altres arts i les pel·lícules són el resultat de la mirada i de l'estil dels seus autors. Comencen a debatre certes qüestions sobre la tensió entre la indústria i l'autoria. Un exemple és el cinema de gènere, que representa l'essència de l'estil americà. On queda la figura de l'autor en un tipus de cinema els senyals d'identitat del qual o trets principals semblen preestablerts? La idea és paradoxal perquè, a l'interior del sistema de Hollywood, els itineraris particulars i específics existeixen.

Per això defensen de manera totalment apassionada aquells que consideren autors. Fins i tot, aquells com Hawks i Hitchcock a qui Bazin no qualificava com a tals. Neix llavors una etiqueta, la dels *hitchcock-hawksians*. Així és com Bazin defineix els seus joves pupils. Jacques Rivette va escriure les línies següents sobre la relació entre Howard Hawks i els gèneres el 1955, en una crítica dedicada a *Tierra de faraones*.

«Si Hawks encarna el cinema americà clàssic en la seva millor faceta, si ha donat a cada gènere les seves lletres de noblesa realitzant per torn el millor film de gàngsters (*Scarface*), el millor film d'aviació (*Solamente los ángeles tienen alas*), el millor film de guerra (*Air Force*), el millor western (*Río rojo*), finalment les millors comèdies (*La fiera de mi niña*, *Bola de fuego*, *Me siento rejuvenecer*), és que aquest ha sabut sempre, en cadascun dels casos, triar el que el gènere té d'essencial i de gran, i barrejar els seus temes personals amb aquells que la tradició americana havia aprofundit i enriquit lentament».

En solament una frase, Rivette apunta i dispara sobre tres qüestions:

- 1) Vincula mitjançant amb prou feines una coma els gèneres cinematogràfics i el cinema clàssic de Hollywood, que va establir les bases i els trets dels gèneres.
- 2) Deixa clar que si un director ha filmat les grans fites dels diferents gèneres aquest va ser Howard Hawks, i per a això posa quatre exemples que suposen alhora la seva validació del film de gàngsters, d'aviació, de guerra i de la comèdia.
- 3) Subratlla dues qualitats de Hawks, que comporten així mateix diferents ramificacions: la seva capacitat per a sostreure l'essència de cada gènere i la de mantenir intactes els seus propis senyals d'identitat. L'autor protegeix l'homogeneïtat de la seva obra malgrat l'adaptació a les estructures inherents als gèneres i conserva la seva petjada més enllà del gènere i, fins i tot, i encara que ja no estigui sobre el paper, la participació d'aquest autor i el seu univers en el substrat genèric.

De tots els textos de Rivette de la seva etapa de crític, els dos que van aprofundir amb major vehemència en els gèneres van ser sengles articles sobre Howard Hawks. Un, sobre *Tierra de faraones*; l'altre, «El genio de Howard Hawks», entorn de la seva obra en general. Per la capacitat de Hawks d'adaptar-se a tots els gèneres, de tocar-los tots per igual però mantenint els seus senyals d'identitat, aquest resulta l'autor paradigmàtic per a Rivette a l'hora d'abordar la qüestió. Els seus textos sobre Hawks així ho demostren. Rivette parteix de Hawks i és per mitjà de l'obra d'aquest autor com desenvolupa el seu discurs entorn dels gèneres: d'una banda, l'acceptació d'aquests, el reconeixement de la seva existència, i per l'altra, la seva concepció com a estructures franquejables, que permeten el flux d'unes a unes altres i la riquesa del qual resideix precisament en la possibilitat d'aquest transvasament.

Rivette no es planteja què són els gèneres però en certa manera els reconeix tal com els planteja Rick Altman, un dels grans historiadors sobre els gèneres cinematogràfics. És a dir, com a estructures disposades pels estudis. Tots dos atorguen un paper més important a la mescla, al trencadís de l'estructura dels gèneres. Per a Rivette, defensor a ultrança de la figura de l'autor –que no és la mateixa que la del realitzador–, és l'autor el que exerceix el rol fonamental a l'hora d'establir alguns dels trets genèrics.

Amb aquesta afirmació es demostren dues afirmacions:

1) Allò que per a Altman es redueix al camp d'acció dels estudis, amb Rivette es converteix en una qüestió d'autoria.

2) Rivette no nega la importància dels estudis a l'hora de plantejar una sèrie d'etiquetes i trets comuns que formen l'espectre genèric. Però no li interessa aquesta concepció dels gèneres, sinó el que cada autor fa amb aquests. Els gèneres, per a Rivette, es converteixen en el marc ideal per a versar entorn de la política dels autors. En el Hollywood clàssic, amb una estructura d'estudis que impulsa diferents gèneres cinematogràfics que ofereixen una sèrie de trets comuns, que es repeteixen i que poden resultar recognoscibles per a l'espectador, directors com Nicholas Ray, Fritz Lang o Howard Hawks imprimeixen la seva marca sobre aquesta estructura tancada. Converteixen els límits en mal-leables, sia desafiant les lleis inherents de cada gènere, donant-li la volta als motius formals i narratius o fent precisament el contrari: sent aquests els qui defineixen i instauren aquests trets.

Per a Rivette (1955) «hi ha dos Hollywoods, el de les xifres i el dels individus», i és evidentment aquest segon Hollywood, el dels individus, el que li interessa i és objecte i inspiració de la seva obra crítica. Antoine de Baecque, en una compilació de textos entorn de la cinefília francesa i el seu gust per Hollywood, que es va iniciar amb alguns dels components de la *Nouvelle Vague*, assenyala:

«*Cahiers du Cinéma* sempre ha rebutjat veure el cinema americà com un sistema econòmic i tècnic, com una fàbrica de somnis, fins a arribar, fins i tot, a desxifrar en aquest els signes mitològics del contemporani [...]. Cap dels joves turcs de *Cahiers du Cinéma* no va viatjar als estudis hollywoodians al llarg dels anys cinquanta. Les pel·lícules americanes formen més aviat una estètica, amb el seu panteó (classificacions, llistes de triats i de reprovats) i el seu model formal (la posada en escena [...]), a manera de signatura personal que sotmet al terreny i a la mesura íntims de cada autor una matèria que és en si mateixa col·lectiva i més anònima (els gèneres, els actors, els decorats que pertanyen al conjunt del sistema hollywoodià)».

Una vegada més, es tracta del Hollywood dels individus, dels autors en definitiva. I en aquesta volença per l'individual torna a aparèixer la insistència romàntica en la singularitat.

Fem la reflexió següent: en un marc, el de Hollywood, el dels gèneres aparentment imposats pels estudis, l'autor es desprèn del marcatge dels límits per a crear una obra homogènia, per a desenvolupar els seus temes i les seves formes. En aquest punt és on la figura de Hawks, aquell que «ha donat a cada gènere les seves lletres de noblesa», apareix amb força: per la seva capacitat d'aproximar-se a l'essència de cada gènere alhora que manté vius els seus senyals d'identitat més enllà del marc genèric d'una pel·lícula. Rivette parla així d'aquest:

«Pel·lícules dramàtiques i comèdies es reparteixen igualment en la seva obra: ambivalència remarcable; però més remarcable encara resulta la fusió freqüent de dos elements que semblen afirmar-se en comptes de nodrir-se i s'agusen recíprocament. La comèdia no està mai absent en les intrigues més dramàtiques; lluny de comprometre el sentiment tràgic, el cuida del confort de la fatalitat mantenint-lo en un equilibri perillós, una incertesa perillosa que incrementen els poders. Els seus quequejos no poden preservar de la mort a la secretària de *Scarface*; el somriure que suscita gairebé tot al llarg de *El sueño eterno* és inseparable del pressentiment de perill; el paroxisme final de *Río rojo*, en què l'espectador no pot retenir més l'explosió dels seus sentiments i s'interroga sobre per qui prendre partit, i si ha de riure o espantar-se, resumeix un pànic escruixidor de tots els nervis, una embriaguesa de vertigen sobre la corda rasa en què el peu trontolla sense caure encara, tan insuportables com els desenllaços d'alguns somnis».

En aquest sentit, per a Rivette, Hawks resulta un director paradigmàtic en la qüestió de la hibridació genèrica, especialment en el seu ús de la comèdia, que es cola, transpira, en pel·lícules que no s'inscriuen únicament o estrictament en aquest gènere. I en el seu text sobre *Tierra de faraones*, Rivette va encara més lluny i es pregunta:

«Com escapa Hawks dels paranys de l'estil De Mille? Prenent una altra decisió: la de l'estil western; *Los amateurs* no deixaran de sorprendre's per les múltiples analogies que lliguen aquesta pel·lícula a *Río rojo*: la silueta de John Wayne ve des de lluny per a superposar-se a la imatge del faraó».

Curiosament, és en el mateix cor del Hollywood clàssic en què els gèneres mostren per primera vegada la seva impuresa, com assenyala Rick Altman en el seu llibre:

«Estem habituats a llegir que el classicisme de Hollywood va ser un període de producció netament genèrica [no obstant això] l'època daurada de Hollywood va ser un període d'intensa mescla de gèneres».

El 1957, Bazin publicava un article titulat «La politique des auteurs», que posava en dubte els postulats, entre d'altres, de Rivette sobre alguns dels directors del Hollywood clàssic:

«No hem d'oblidar que Rivette va suggerir que hem d'admirar Hawks: l'evidència en la pantalla és la prova del geni de Hawks: solament fa falta mirar *Me siento rejuvenecer* per a saber que és una pel·lícula brillant. No obstant això, algunes persones es neguen a admetre-ho; rebutgen ser satisfetes per les proves. No hi pot haver una altra raó per la qual no ho reconeguim... Poden veure el perill: un culte estètic a la personalitat».

Es tracta d'una crítica forta, amb una clara al·lusió a una política determinada, l'estalinista, el culte a la personalitat de la qual havia estat denunciat un any abans per Khrushov en el vintè congrés del Partit Comunista de la Unió Soviètica.

És interessant recordar, no obstant això, que segons la política dels autors, l'autor s'esborra darrere de la pel·lícula: un autor no té mai res a dir, és la pel·lícula la que parla. L'autor apareix en aquesta com un fantasma, resulta invisible i Rivette, per exemple, no nega l'«existència» de l'autor, sinó que el converteix en un espectre després de l'obra. El que importa són les petjades, no la persona.

Els joves turcs de *Cahiers* veien en Hitchcock un cineasta que sap transmetre la seva idea del món, no solament és un gran tècnic, sinó que també enarborava un discurs d'índole moral o espiritual. Si Bazin tenia Rossellini i Renoir com els seus grans referents, Rohmer afegeix el nom de Hitchcock al de Renoir i Rossellini. Per a aquest, si el director de *La ventana indiscreta* és un dels més importants és perquè és un cineasta modern, capaç de conjuminar el discurs material i estètic amb l'espiritual. Rivette se sumarà a aquest «afer Hitchcock» sostenint de nou aquesta condició de cineasta «modern» de Hitchcock. Com ja hem dit, Bazin anomenarà el grup de joves crítics «hitchcock-hawksians» o «**neo-formalistes**». El de hitchcock-hawksians resumeix el desacord entre l'editor de la revista i Rohmer, Rivette, Godard, Truffaut i Chabrol. El de neoformalistes respon precisament a la idea que Bazin tenia que cineastes com Hitchcock solament eren interessants pel dispositiu formal de les seves pel·lícules.

En un article de Truffaut titulat «Amar a Fritz Lang», el crític ve a dir el mateix que Rivette diu sobre Hawks: que més enllà de les normes pròpies de la indústria de Hollywood, dels elements concrets de cada gènere, en les seves pel·lícules Fritz Lang transmet la seva mirada sobre el món. La presència en el títol de la paraula *amar* és important: entronca amb la passió cinèfila i, d'altra banda, posa en evidència aquest culte a la personalitat a què feia al·lusió Bazin.

Ja en clau més contemporània, cal destacar dues qüestions. La primera és que la política dels autors segueix sent, avui, un concepte fonamental tant per a la crítica com per a les teories fílmiques. Se segueix analitzant el cinema segons el gruix de l'obra d'un director, intentant trobar els senyals d'identitat tant estètics com temàtics que es repeteixen al llarg de la seva filmografia. De fet, en la crítica i en la teoria fílmica se sol considerar al director el màxim responsable del discurs de la pel·lícula. La segona és que, no obstant això, en els últims temps, i especialment arran de l'auge de les sèries de televisió que estan gestades a partir sobretot d'una figura com la del creador en comptes de la del director, ens hem de replantejar la importància del director o el concepte d'autoria, a causa d'aquesta manera de concebre l'obra audiovisual que s'ha traslladat, en alguns casos, al cinema.

En aquest subapartat, voldríem resoldre un equívoc molt comú. Avui se sol parlar de «cinema d'autor» per a referir-se a un cinema perifèric, independent o alternatiu, allunyat en qualsevol cas de la indústria americana. Aquesta idea va precisament en contra dels postulats dels cahieristes que van forjar el concepte de «política dels autors». El cinema d'autor, o l'autor, és tot aquell director que transmeti la seva mirada sobre el món, pel·lícula rere pel·lícula. Posem un exemple: un director de pel·lícules *mainstream* com Michael Christopher Nolan és clarament un autor, ja que al llarg de la seva filmografia repeteix temes i formes. Treballa constantment sobre el somni, la memòria, la veritat, la mentida, la il·lusió. *Memento* és una pel·lícula sobre els racons de la memòria; *Origen*, sobre les possibilitats del somni; *El caballero oscuro*, sobre les falsedats de la justícia; *El truco final*, sobre els paranys o els trucs de la màgia, malgrat que en el fons és una pel·lícula sobre el mateix truc cinematogràfic. A la ba-

se sempre hi ha una mateixa qüestió: la bretxa entre la veritat i la mentida. De fet, a *Dunkerque* planteja precisament una sèrie de dubtes sobre el relat, a partir de la construcció d'una narració des de diferents punts de vista. Aquesta fragmentació també podria ser una de les marques d'estil de Nolan com a autor: *Dunkerque* no és tan diferent a *Origen*, ja que en ambdues hi ha la idea de treballar entorn del muntatge, del temps o de les dimensions paral·leles, o dels punts de vista al voltant d'una mateixa acció o moment històric. És a dir, més enllà dels gustos, Nolan ens està transmetent la seva mirada respecte a les coses, respecte al món. També comprovem que aquesta mirada es repeteix al llarg de la seva filmografia, que es construeix sobre unes constants tant temàtiques com estètiques. Per tot això, el podem considerar un autor.

Segons els cahieristes, la manera que té l'autor de transmetre el seu discurs, la seva mirada, és mitjançant la **posada en escena**, de la qual parlarem a continuació.

4.3. La posada en escena

El concepte de posada en escena ha generat els mateixos o més equívocs dels que ha provocat el concepte de la política dels autors al llarg del temps. En aquest subapartat, veurem d'on sorgeix aquest concepte i quin és el seu significat.

Carlos Losilla considera que el concepte de posada en escena sorgeix de Bazin, i especialment d'una escena de *El crimen del señor Lange*, de Jean Renoir de 1935. Losilla (2001) descriu així una de les escenes de la pel·lícula de Renoir i com Bazin desenvolupa el tema de la posada en escena:

«Un tipus humilia un altre en una habitació i tot seguit fuig cap a l'exterior, on es proposa seduir una dona. Mentre el segon home el segueix, la càmera fa el trajecte invers, filma en *travelling* la façana de la casa i retroba els tres personatges per a mostrar la venjança final. Amb gran astúcia, Bazin afirma que la veritable posada en escena és aquella que ni tan sols té necessitat de seguir els personatges per a reafirmar-se, una sort d'exaltació de l'espai i el temps en la seva manifestació més pura, l'apoteosi de l'expressió cinematogràfica per mitjà de la càmera, de les coses que filma i del ritme adoptat per a això».

El fet que, el 1948, Alexandre Astruc ja hagués parlat de la *caméra-stylo* serveix precisament per a reafirmar que aquell grup de crítics estava intentant trobar una forma de referir-se a un intangible que podem anomenar estil.

Bazin, per exemple, escrivia això en relació amb els crítics com Rohmer, Rivette, Godard, Truffaut i Chabrol:

«Miren cap a la posada en escena perquè en aquesta hi ha en gran manera la pròpia matèria del film, una organització d'éssers i de coses que suposa en si mateixa el seu sentit, tant moral com estètic».

Truffaut, Godard i companyia van fer per exemple un elogi feroç de *La ventana indiscreta* a partir d'aquesta idea de posada en escena: el pensament d'un cineasta pren forma cinematogràfica per la posada en escena, que també podem anomenar com la «**mirada**».

La posada en escena és això, és el to, l'estil, la mirada.

Hélène Frappat (2001), qui més ha escrit sobre l'obra de Rivette, definia així un dels postulats crítics més rellevants de l'obra de Jacques Rivette:

«La importància de l'estil, això que Rivette anomena *el to*: una (veritable) pel·lícula es reconeix quan ha sabut trobar el "to just", to adaptat al problema (estètic) que busca resoldre. Alhora, una (veritable) crítica es reconeix pel seu estil, art del matís, també anomenat la *modulació*».

És a dir, aquesta modulació, aquest to, aquesta posada en escena és la que fa que un tema s'abordi d'una manera o una altra. Rivette (1961), per exemple, escrivia el següent:

«Diguem que podria ser que tots els temes neixen lliures i en igualtat de drets. El que compta és el to, o l'accent, el matís, no importa com ho anomenem: és a dir, el punt de vista d'un individu, l'autor, un mal necessari i l'actitud que pren aquest individu pel que fa al que roda, i en conseqüència amb el món i amb totes les coses».

Amb aquestes paraules, Rivette accentua que una pel·lícula no es pot mesurar pel seu argument, sinó per la manera en què el cineasta ho exposa, sia a partir d'un moviment de càmera, d'un enquadrament, de la disposició dels personatges en l'escena, del tall o el muntatge, de la il·luminació, del diàleg... tot això que en definitiva és la posada en escena.

Així, la posada en escena és, en certa manera, la forma que té el cineasta de transmetre el seu pensament. Aquells crítics com Truffaut o Rivette no tractaven únicament d'assenyalar els punts flacs del cinema francès del moment, sinó que, com deia Frappat, tenien l'objectiu següent:

«Fer del cinema el lloc modern on apareix el pensament, utilitzar la crítica com l'arma que ens ensenya a *mirar el pensament*, en una època en què –André Bazin, el primer a subratllar-ho en la seva "crítica de la crítica"– la gran majoria dels crítics de cinema dubten encara massa sovint a l'hora de prendre's el setè art de debò».

Els textos de Rivette abordaven qüestions cinematogràfiques, però també qüestions d'escriptura, d'enfocament; en definitiva, de la posició de la crítica respecte al cinema. En certa manera, proposava una nova forma de veure i escriure el cinema; una nova funció de la crítica que va més enllà del gust o la distinció entre un film bo i dolent, que tingui la base en el pensament, com apunta Frappat i com van plantejar els romàntics en la seva aproximació al paper de la crítica.

Rivette se situa per sobre de la simple distinció entre un film bo o dolent, i va més enllà del gust, ja que «el gust solament jutja negativament». Segueix així el postulat del pensament del romanticisme, superant aquests aspectes:

«És més meritori observar les regles a què obeeix Esquilo; no obstant això, és encara més meritori descobrir que Esquilo valia perquè teníem les seves regles en consideració [...] Rivette és més radical: la bona crítica no s'acontenta amb separar les obres mestres i les obres mediocres, tasca subalterna que relleva sovint un mal criteri de la perfecció».

És necessari tenir en compte que el concepte de posada en escena va sorgir al mateix temps que la crítica cinematogràfica es plantejava les seves pròpies qüestions entorn de l'escriptura. En certa manera, ambdues inquietuds –una estrictament cinematogràfica encara que vehiculada per mitjà del discurs crític i l'altra eminentment literària– van aparèixer a partir de l'etern **debat entre la forma i el fons**. En el cor d'aquesta polèmica, disposada una vegada més com un xoc, com una batussa, Rivette i companyia van adoptar una postura radical i van portar el seu discurs cap a un terreny inexplorat. S'arriba a sostenir que el cinema ja no era una qüestió entre el fons i la forma, sinó que hi havia alguna cosa que englobava tots dos conceptes i això era la posada en escena.

Godard afirmava:

«En aquella època, es parlava del tema de la pel·lícula quan la pel·lícula *tractava* un tema. Nosaltres arribem amb la idea de la *posada en escena*, aportada per Rivette, expressió que venia del teatre i que aquest va imposar al cinema».

Rivette, entre d'altres, va imposar el terme al cinema i *a posteriori* va anar construint entorn d'aquest. Al llarg del seu recorregut com a crític Rivette va anar carregant el seu discurs, donant voltes a les mateixes idees, ampliant-les o aprofundint en aquestes, afermant els fonaments de la seva obra crítica. Mitjançant la paraula, Rivette va realçar una sèrie de conceptes estrictament cinematogràfics, com l'ús del *travelling* o el cinemascop. Aquests elements, formals, estètics, són els que serveixen precisament a l'autor per a crear el seu discurs, la seva mirada. En això, també, consisteix la posada en escena.

La mateixa idea del to exposada en la crítica per Rivette resulta aplicable a un marc literari, al marc de la crítica, per exemple: un to en l'escriptura, quelcom que no és ni forma ni fons, sinó que respon al terme *enfocament*. És a dir, alguna cosa que va més enllà del «subjecte» de l'obra i es desprèn de la perspectiva del seu autor, sia cineasta o crític. Sens dubte, el debat entorn de la forma i el fons, saldada a favor del que Rivette anomena «el to», el que sobresurt, el que queda, és la figura de l'autor, la veu única, «el mal menor», qui crea l'obra.

No és cap novetat afirmar que el debat entorn del tema i la forma és un dels eixos centrals de la teoria de l'art, però no està de més i és oportú recuperar aquí les idees d'Oscar Wilde, escriptor i dramaturg i responsable d'un dels llibres més bells que hi ha sobre la crítica, *El crític como artista*. Wilde (2001) escrivia el següent:

«Pel seu deliberat rebuig de la naturalesa com a ideal de bellesa, a més del mètode imitatiu del pintor corrent, l'art decoratiu no solament prepara l'ànima per a la recepció de l'obra veritablement imaginativa, sinó que desenvolupa en aquesta aquest sentit de la forma que constitueix el fonament tant de l'assoliment creatiu com del crític. Atès que l'autèntic artista és el que procedeix no des del sentiment a la forma, sinó des de la forma al pensament i a la passió. No comença per concebre una idea, i després es diu a si mateix "posaré la meua idea en un complex metre de catorze versos", sinó que, advertint la bellesa formal del sonet, concep certes pautes musicals i mètodes de rima, i la mera forma suggereix el que s'ha d'incloure per a fer-la intel·lectual i emotivament completa».

Wilde, el gran defensor de l'estètic com a eix sobre el qual ha de girar l'obra d'art, situa evidentment la forma com a principi de la creació i també com a origen del pensament. Apela la bellesa formal del sonet, la rima, la musicalitat. En certa manera, el seu llibre *El crític como artista* resulta el paradigma d'aquesta idea i és per ventura la posada en fets d'aquesta mateixa idea: un assaig que sobresurt per la seva forma de diàleg entre dos personatges. L'elogi de l'estètic, del bell, del purament formal per part de Wilde entronca amb certes formulacions de Rivette, qui, al seu torn, va escriure:

«Però què era la tècnica del fresc per a Miguel Ángel, la de la fugida per Bach, sinó fonamentalment la pregunta provocadora que imposa la resposta i la invenció [i va passar per alt els múltiples desafiaments, d'ofici o d'arquitectura, tan subtils sovint com per a poder semblar puerils, que qualsevol artista s'imposa a si mateix en el secret del seu treball i que sempre hauran de ser ignorats pel públic]? Sí, aquest és, indubtablement, l'element fonamental de l'art; l'estudi de la bellesa és un duel».

Wilde es refereix a la forma del sonet, Rivette a la del fresc; Wilde a la mètrica, Rivette a la fugida, en un article sobre un altre element estrictament estètic: el **cinemascop**. Aquest és un aspecte formal que li serveix de punt d'inici per a un dels seus textos cabdals entorn del concepte de la posada en escena. En el seu article «L'Àge des metteurs en scène», Rivette es refereix a l'amplitud que aporta aquesta nova pantalla, més ampla, i la reivindica en relació, per exemple, amb la profunditat de camp, «en què una mirada deformant imposa als protagonistes un més i un menys sovint arbitraris, dominats per la desproporció, la desmesura, la ironia».

En relació amb el cinemascop i la posada en escena, posarem com a exemple la pel·lícula *Rebelde sin causa* de Nicholas Ray. Recordem, molt breument, el seu argument: un jove interpretat per James Dean s'ha mudat a una nova ciutat. Amb prou feines té un amic. I de seguida es fixa en una noia, que surt amb un dels joves més populars de l'institut. Després d'una carrera de cotxes, el nuvi de la noia mor, i els tres personatges, amb clars problemes amb les seves famílies, s'amaguen junts. La pel·lícula tracta una de les qüestions fonamentals del cinema de Nicholas Ray: la trobada i la vinculació entre personatges clarament inadaptats a l'entorn sia familiar o social.

Imatges de la pel·lícula *Rebelde sin causa*



Fixem-nos ara en com disposa Ray l'escena, com «posa en escena» aquest relat d'amistat entre tres joves. I, sobretot, com usa el cinemascop, una de les seves eines més recurrents, per a transmetre precisament de quina manera es gesta la relació entre aquests tres personatges.

En la primera imatge, podem veure com els tres protagonistes es disposen en llocs diferents del quadre: el personatge de James Dean està assegut, al fons, mentre observa el jove interpretat per Sal Mineo, que està assegut en primer terme. Mentre, en un racó, al costat esquerre del quadre, darrere d'una finestreta, hi ha el personatge encarnat per Natalie Wood. Aquest plànol correspon a la segona escena de la pel·lícula, la que suposa la primera trobada entre els tres. L'interessant aquí és com Ray no necessita del muntatge per a establir la relació entre els tres personatges, sinó que simplement n'hi ha prou amb disposar-los en el quadre, aprofitant l'ample del format i la profunditat de camp.

El mateix succeeix en la segona imatge, en què es produeix el primer acostament entre el personatge interpretat per James Dean i el de Natalie Wood: ell li dona la mà i ella li correspon. El notable és com sense retratar aquesta relació a partir del tall, del muntatge, es pot incloure un tercer personatge, usant la profunditat de camp. El noi interpretat per Sal Mineo apareix de fons, entre els dos protagonistes. Aquest detall és crucial per al desenvolupament de la pel·lícula, ja que *Rebelde sin causa* no és una història d'amor adolescent, tampoc no és una pel·lícula sobre el rebel encarnat per James Dean: *Rebelde sin causa* versa precisament sobre el vincle entre aquests tres personatges, que arriben a establir una família. La relació principal no és entre dos personatges, sinó entre els tres, tal com queda patent en el plànol que hem analitzat.

L'ample que ofereix el cinemascop es converteix en necessari per a Rivette, al mateix temps que el motiu per a la seva idea de la posada en escena. Sobre el quadre, sobre el seu ample, sobre el llenç pla, sobre l'escena, es mouen les figures, es desplaça o s'allotja la càmera. El cinemascop brinda a Rivette la possibilitat d'aprofundir en la idea d'escena i a partir d'aquesta en la de posada en escena:

«La nostra generació serà la del cinemascop, la dels directors d'escena, finalment dignes d'aquest nom: movent sobre l'escena il·limitada de l'univers les criatures del nostre esperit».

Seguint els postulats de Rivette, podem dir que és mitjançant la posada en escena com s'erigeix el pensament:

«És per l'exercici quotidià del seu poder com el cineasta afirma més rigorosament el seu pensament, i el més profund es confon amb la posada en obra dels elements aparentment més exteriors, més formals».

De la mateixa manera que en el subapartat anterior, entorn de la política dels autors, ens preguntàvem fins a quin punt trobem actualment aquest concepte; cal interrogar-se ara sobre quina és la situació actual d'un concepte com el de la posada en escena. Alguns crítics i teòrics tendeixen a sostenir que avui el concepte de posada en escena ja no és central a l'hora d'analitzar les pel·lícules. Però, d'altra banda, s'ha donat una mena de retorn a la supremacia del tema com a motor principal per a l'anàlisi cinematogràfica. I, finalment, les noves tecnologies aplicades al cinema, com la digital o la CGI, han canviat completament el mateix concepte de la posada en escena.

4.4. La moral és una qüestió de *travellings*

Rivette viu i escriu en la segona meitat del segle XX, més concretament en l'època de la postguerra i de l'existencialisme de Sartre. Potser per això va un pas més enllà en relació amb l'estètic. Amant d'una crítica amb mordent, que no tem la confrontació, s'endinsa encara més en el debat entorn de la forma i el fons i ho resol de la manera següent en la seva crítica sobre el film *Kapo* de Gillo Pontecorvo, titulada «De la abyección»:

«Des de fa alguns mesos ens estan tocant els nassos amb els falsos problemes de la forma i el fons, del realisme i de la màgia, del guió i de la posada en escena, de l'actor lliure o dominat i altres històries. Diguem que podria ser que tots els temes neixen lliures i en igualtat de drets. El que compta és el to, l'accent, el matís, no importa com ho anomenem: és a dir, el punt de vista d'un individu, l'autor, un mal necessari i l'actitud que pren aquest individu pel que fa al que roda, i en conseqüència amb el món i amb totes les coses».

Rivette, que havia promogut el concepte de la posada en escena, és ara qui el relativitza o el supedita a una altra idea molt present en el seu discurs; idea que va forjar en un dels intercanvis de frases amb André Bazin: la de la figura de l'autor, responsable del to, de l'enfocament. Ens col·loca de nou en el terreny

de la dialèctica; en un altre terreny fronterer, en una situació natural per a Rivette, que des de la seva postura com a crític fins a la seva obra com a cineasta va saber buscar sempre el lloc inhabitat.

La crítica de Rivette entorn de *Kapo* resulta paradigmàtica i assenta una de les bases més sòlides del seu discurs crític –amb idees i conceptes que continuarà conreant fins i tot quan va passar a situar-se darrere de la càmera–, com ara el to, la figura de l'autor i, amb aquesta, la **responsabilitat (moral)** d'aquest. Però també assenta un precedent amb el mateix to de la seva escriptura, per la manera, la forma, amb què escriu sobre els seus pensaments i exposa els seus criteris.

La seva dissertació sobre el *travelling* que Pontecorvo realitza a *Kapo*, apropant-se al rostre d'una dona que se suïcida llançant-se contra el filat d'un camp de concentració, s'ha convertit en un dels cànons a seguir quan s'aborda la qüestió de la moral al cinema. Rivette es mostra implacable, obliga el cineasta a prendre partit, a responsabilitzar-se de la seva posada en escena, a qüestionar-se la *decisió* de fer un *travelling* que subratlla i posa el dit en la nafra en una situació tan extrema en si mateixa com la mort.

Travelling de la pel·lícula *Kapo*



Per tot l'exposat, es pot dir que «De la abyección» és un dels textos més importants de tota la història de la crítica. Aconsegueix posar, de manera excepcional, l'accent en una qüestió estètica i formal com és el *travelling* i ho tracta com a transmissor i conductor d'una qüestió d'índole moral.

Per a donar una veritable dimensió a aquests fets, és important recordar aquí com, en un moment històric en què el cinema es mesurava en general a partir del discurs ideològic de les pel·lícules, aquells crítics de *Cahiers* van defensar que el discurs polític no era una mera qüestió del tema de la pel·lícula, sinó que també tenia a veure amb la forma.

En certa manera, la decisió de Pontecorvo se situa en les antípodes de la d'un dels mestres de la ficció, Alfred Hitchcock, qui davant l'encàrrec de muntar un documental amb el material de l'arribada de les tropes aliades als camps de concentració va resoldre deixar el material en brut, sense les mosses del muntatge. La *decisió* de Pontecorvo resulta una qüestió estrictament de posada en escena. Més enllà dels seus postulats, el text de Rivette sobresurt per la seva contundència, per la capacitat d'aglutinar idees en poc espai i, sobretot, per la forma mitjançant la qual el subjecte aborda la seva crítica. Quan Rivette escriu «aquell que decideix, en aquest moment, fer *un travelling* d'aproximació per a reenquadrar el cadàver en contrapicat, posant cura d'inscriure exactament la mà alçada en un angle del seu enquadrament final, aquest individu solament mereix el més profund menyspreu», no solament està disposant una sèrie d'idees i referències –«aquell que decideix», en al·lusió a la responsabilitat del director; «el contrapicat», un element de posada en escena, i «el menyspreu», com a resposta i conclusió a l'amoral de l'escena–, sinó que també està imprimint un to rotund a la seva escriptura, en aquest cas, i a la violència, en paraules de Frappat.

De la línia marcada per Rivette es desprèn un vincle doble absolutament estret entre el cinema i la crítica:

- 1) Com a crític va adaptar les maneres del cinema i dels autors que estimava.
- 2) Com a cineasta va aprofundir en els aspectes formals que estaven ja presents en la seva escriptura.

Una vegada més, els límits s'entrecreuen i es difuminen, les categories –en un marc més general que el dels gèneres, és a dir, el de dues disciplines artístiques diferents– desapareixen o, millor encara, s'uneixen en l'obra homogènia del seu autor.

«De la abyección», l'article de Rivette en què aborda el reprobable *travelling* de *Kapo*, va suposar la culminació d'una sèrie d'articles i de reflexions entorn de la idea dels «*travellings* com una qüestió moral».

Cal dir que el primer a introduir aquest tema va ser el crític Luc Moullet, que, en un text sobre el cinema de Samuel Fuller, va escriure precisament que «la moral és una qüestió de *travellings*». Amb aquesta frase, Moullet pretenia posar en evidència que si el cinema té un discurs moral, aquest penja precisament del formal. Amb aquesta reflexió tornem a una qüestió fonamental en la crítica cahierista: restar importància al tema per a atorgar-la a la manera en què aquest està filmat. És a dir: el polític i el moral s'exposen a partir de la forma.

Moullet serà el primer a plantejar aquesta qüestió, en la seva defensa de Fuller. Godard recollirà el quant d'aquest discurs, en una taula rodona sobre *Hiroshima, mon amour*, quan afirma que el «*travelling* és una qüestió moral». D'aquesta manera, Godard fa un dels seus clàssics jocs de paraules i dona la volta a la

frase de Moullet, al mateix temps que reconeix que el cinema té una càrrega moral. Godard, a més, emmarca aquesta declaració en un debat entorn de com filmar l'horror de la guerra i de l'holocaust. Godard es mostra molt crític amb la pel·lícula *Le procès de Nuremberg*, ja que considera que «estetitza l'horror» i que les seves imatges són pornogràfiques.

Tornant a Rivette, concloem que tots aquests plantejaments veuen la seva culminació en la seva crítica de *Kapo* i que des de llavors quedaria per sempre la idea que, en el cinema, la moral té a veure amb l'estètic, té a veure amb la posada en escena. No és casual observar que en totes aquestes reflexions sobre la posada en escena apareix de fons una figura: la de l'autor. Perquè és l'autor qui ha de prendre la decisió de filmar una escena d'una manera o una altra.

5. L'ocàs d'una època

Al principi dels anys cinquanta comença el declivi de la revista *Cahiers du Cinéma*. En aquest apartat, descriurem les dues etapes d'aquest període.

5.1. El cinema modern

L'eclosió de la *Nouvelle Vague* a la fi dels cinquanta i al principi dels seixanta portarà amb si una sèrie de canvis. La revista, llavors comandada per Éric Rohmer, es dividirà en dos grups: el primer, capitanejat pel mateix Rohmer i pel crític Jean Douchet, apostarà clarament pel cinema clàssic de Hollywood, encarnat per cineastes com Fritz Lang; el segon, format per Luc Moullet i Jacques Rivette, creia que també era important centrar-se en les pel·lícules que s'estaven fent des de la *Nouvelle Vague*. És a dir, que era el moment de centrar-se no solament en el classicisme sinó també en aquest cinema obertament modern que s'estava fent tant a França com a altres llocs, amb directors com Antonioni i Buñuel.

De fet, serà precisament Luc Moullet qui escrigui un article sobre Jean-Luc Godard amb motiu de l'estrena de la seva primera pel·lícula, *Al final de la escapada*, en què rescatarà alguns dels postulats del Godard crític. D'aquesta manera, Moullet posa en valor les teories exposades a *Cahiers du Cinéma* al llarg dels anys cinquanta i les situa com l'origen del cinema modern que s'estava gestant al començament dels anys seixanta.

Després de molts estira-i-arrotonsa, el desembre de 1962, *Cahiers du Cinéma* publica un número especial sobre la *Nouvelle Vague* que és una autèntica declaració d'intencions. Amb la seva vinculació evident i amb el seu respall al nou moviment del cinema francès, encarnat per pel·lícules com *Al final de la escapada*, *Los 400 golpes*, *Una mujer es una mujer* o *París nos pertenece*, *Cahiers du Cinéma* s'està posicionant clarament en favor d'un **cinema modern**.

En certa manera, el que s'està fent és liderar de nou el debat crític, és a dir, reflexionar sobre el cinema del moment per a també situar-lo, en temps present, en el seu lloc just en la història.

Recordem que, dins de la historiografia cinematogràfica, se sol considerar que el cinema modern suposa una ruptura respecte al classicisme, un període cinematogràfic que se sol definir a partir dels trets següents:

- La narració està regida per la relació **causa-efecte**.
- Els personatges tenen una **base psicològica**.
- S'estableixen **relacions temporals i entre els personatges**.

- La pel·lícula té **unitat** i redundància (es pot parlar de subratllat i la informació ha de ser clara, per això pot ser redundant).
- En el muntatge, impera la **continuitat** entre els plànols: és a dir, hi ha plànols de situació, continuïtat en la mirada, etc.
- La narració està regida per un pacte de **transparència**: no s'apela l'espectador i el relat discorre sense que es faci evident que tot forma part d'un artifici.

La modernitat trencarà amb tot això. En aquest sentit, el cinema de la *Nouvelle Vague*, creat per autors que coneixen perfectament els mecanismes cinematogràfics, serà un dels més destrossadors. Godard, per exemple, no dubtarà a trencar amb la continuïtat del muntatge en la seva pel·lícula *Al final de la escapada*. Els nous directors faran pel·lícules més fragmentàries, que, a més, trencaran clarament amb el principi de la transparència. Els directors de la *Nouvelle Vague* no seran els primers a dur a terme aquesta ruptura, però sí que seran els capdavanters d'aquest cinema modern.

Els cineastes de la *Nouvelle Vague* treuen la càmera al carrer, roden en escenaris naturals, en un gest de coherència respecte al tipus de cinema que havien defensat des de les pàgines de *Cahiers*.

Recordem, molt breument, que de la mateixa manera que a França estan filmant un cinema obertament modern, a altres llocs, directors com Antonioni també estan contribuint a aquest canvi de paradigma. Les reflexions entorn d'aquest cinema es contraposen amb l'ideari principal de *Cahiers* fins aquell moment: la revista va gestar les seves teories i la seva fama en la defensa del cinema americà.

5.2. L'afer Langlois i «el rapte» de *La religiosa*

Després de la confrontació entre aquests dos blocs entorn de la manera en què *Cahiers* s'havia de posicionar sobre el cinema del moment, la revista passarà a estar dirigida per Jacques Rivette, que dotarà la publicació d'un major múscul intel·lectual. La idea és la d'obrir la crítica i la teoria cinematogràfica a altres àmbits, com el de la filosofia, la literatura o la música. Especialment significativa serà l'entrevista que el mateix Rivette i Michel Delahaye facin a un pensador com Roland Barthes. En aquesta, Barthes podrà exposar algunes de les seves teories sobre el setè art, com la semiologia aplicada al cinema o la mitologia.

Aquest canvi de rumb suposarà el principi del final d'una època, la dels anomenats «*Cahiers* grocs» (pel color de la seva portada), la dels *Cahiers* dels anys cinquanta.

La vida cinèfila parisenca tampoc no tornarà a ser la mateixa. De fet, a la fi dels seixanta, dos successos també marcaran un punt i a part. D'una banda, la prohibició de la censura de *La religiosa*, l'adaptació de Jacques Rivette del clàssic de Denis Diderot. La novel·la de Diderot ja va ser molt polèmica en la seva època, ja que retratava amb cruesa la vida i la trajectòria d'una jove que és forçada a dur a terme una vida en un convent. La pel·lícula de Rivette, aspra, de plànols llargs i frontals, era igual de dura en el seu retrat del món eclesiàstic. La pel·lícula serà així prohibida, un fet que suposarà, per als joves cineastes de la *Nouvelle Vague*, un cop dur.

Això va ser el 1966. Dos anys més tard, arribarà un segon cop, quan el director de la cinemateca, Henri Langlois, va ser destituït pel ministre de Cultura. Encara no havien explotat les revoltes del Maig del 68 i la cinefília francesa ja estava vivint la seva lluita particular. Cineastes com Godard i Truffaut es reuniran a l'entrada de la Cinémathèque per a protestar pel cessament de Langlois (en aquest sentit, es pot revisar *Soñadores*, la pel·lícula de Bernardo Bertolucci, que comença retratant precisament aquest moment).

El «rapte» de *La religiosa* de Rivette i el cessament de Langlois despertaran una consciència política en una cinefília que fins aquell moment s'havia mostrat aliena als fets polítics. El Maig del 68 deslligarà definitivament aquest canvi, que deixaria una petjada profunda en un cineasta com Jean-Luc Godard.

6. Els hereus

Les idees de la revista van romandre en l'ideari de molts cinèfils que es van veure influenciats per aquesta.

6.1. Serge Daney

Serge Daney ocuparà un lloc en la història de la cinefília i, en certa manera, també de *Cahiers* després dels fets del Maig del 68. En aquells dies, la cinefília sembla desapareguda, sembla un fet del passat. La revolució i les conviccions polítiques resulten massa fortes com per a desoir-les. La història està tenint lloc al carrer i no a les sales de cinema.

Com a crític, Daney va escriure a *Cahiers du Cinéma*, al diari francès *Libération* i en una revista també fonamental anomenada *Traffic*. Daney creix com a crític en aquest ambient, en què, a més, la televisió ha guanyat terreny enfront de les sales de cinema.

En aquest context, Daney adoptarà una postura de resistència, definint-se a si mateix com un cinèfil, com un *ciné-fils* (cinema-fill). Daney es presenta com un fill del cinema i també com un fill d'aquella cinefília que va desaparèixer amb el Maig francès. Així, en la seva mirada sempre hi va haver una mica de nostàlgia i la seva escriptura feia gala d'un encanteri que era el mateix que aquest proclamava entorn de la imatge cinematogràfica.

El context també farà que Daney escrigui no solament sobre el cinema, sinó també sobre la televisió, anticipant-se agudament a l'època actual, tan dominada per les sèries de televisió. En aquest sentit, Daney, que creia que el fet d'anar al cinema tenia alguna cosa de ritual i destacava el sentit col·lectiu d'aquest ritu, va assenyalar que el visionat televisiu ja era una altra cosa, perquè es feia de manera molt més individual. Per això, va escriure:

«Ja no esperem un enlluernament tan inoblidable com el que vam conèixer. No esperem res inoblidable. En lloc d'això, ens preocupa la idea d'un eventual futur orwellià amb grans cerimònies audiovisuals massives i telemaratons gegants sobre la pantalla gran. Sí, és el feixisme. Acabem aquí?».

En aquest sentit, i quan la mort l'aguaitava sent encara molt jove (va morir abans de complir els cinquanta), també va aprofundir en una proclama recurrent: la de la mort del cinema.

6.2. En defensa dels cinemes perifèrics

Daney va ser un dels crítics que millor va redefinir la paraula *cinèfilia* i un dels pensadors més brillants que va sortir de les pàgines de *Cahiers* després de l'eclosió de la *Nouvelle Vague* i del Maig del 68. Després en vindrien uns altres.

No obstant això, entre els fets ressenyables i d'entre les grans aportacions de la revista cal tenir en compte la defensa i la reivindicació d'una sèrie de cineastes de països asiàtics i africans.

En una antologia d'articles de *Cahiers du Cinéma* de Josep Lluís Fecé (2001), per exemple, es relaciona aquest descobriment del cinema perifèric amb la política dels autors que s'havia desenvolupat des de les pàgines de *Cahiers*:

«A partir de la segona meitat dels anys setanta, *Cahiers* va dur a terme una nova revisió de la seva política dels autors que va conduir al descobriment del "tercer cinema" i dels nous cinemes europeus i asiàtics, especialment del cinema japonès. Des de llavors, la revista ha mostrat un interès especial per les cinematografies mal anomenades "perifèriques": imprescindibles són, per exemple, els diversos números especials dedicats als cinemes asiàtics o a cineastes com Youssef Chahine».

En aquest sentit, serà fonamental la idea del viatge. Alguns crítics, com Olivier Assayas, que com aquells joves turcs dels cinquanta acabaria fent el salt a la direcció, viatjarien a Àsia per a indagar en aquestes cinematografies sobre el terreny.

Fins aquell moment, la cinèfilia i la política dels autors s'havien repartit entre el gust pel cinema americà i la reivindicació de la modernitat del cinema europeu. En els setanta ja hi va haver un gir cap a altres cinematografies. No obstant això, serien especialment importants els anys noranta. Des d'aquest moment, altres directors serien mereixedors de l'etiqueta d'«autor». Noms com els de Wong Kar-wai, Tsai Ming-liang, Takeshi Kitano i Abbas Kiarostami serien reivindicats precisament des de les pàgines de *Cahiers*, de la mateixa manera que en temps passat ho havien estat directors com Hitchcock i Hawks.

Bibliografia

- Altman, R.** (2000). *Los géneros cinematográficos* (pàg. 195). Paidós: Barcelona.
- Astruc, A.** (1951). «Au-dessous du volcan». *Cahiers du Cinéma* (núm. 1).
- Baecque, A.** (1991). *Les Cahiers du Cinéma: Histoire d'une revue 1*. París: Cahiers du Cinéma.
- Baecque, A.** (2003). *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968* (pàg. 35). París: Fayard.
- Baecque, A.** (2004). «El gusto per América». *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano* (pàg. 140). Barcelona: Paidós.
- Bazin, A.** (1951). «Pour en finir avec la profondeur de champ». *Cahiers du Cinéma* (núm. 1).
- Chabrol, C.** (1955). «Les choses sérieuses». *Cahiers du Cinéma* (núm. 46).
- Doniol-Valcroze, J.** (1951). «Dmytryk ou les arêtes vives». *Cahiers du Cinéma* (núm. 1).
- Fecé, J. L.** (2001). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia* (pàg. 15). Barcelona: Paidós.
- Frappat, H.** (2001). «Jacques Rivette, secret compris». *Cahiers du Cinéma* (pàg. 74).
- Godard, J. L.** (2005). «El montaje, mi hermosa inquietud». A: Antoine de Baecque (ed.). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia* (pàg. 33). Barcelona: Paidós.
- Losilla, C.** (2001). *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano* (pàg. 19). Barcelona: Paidós.
- Rivette, J.** (1953, maig). «Génie de Howard Hawks». *Cahiers du Cinéma* (núm. 23, pàg. 16).
- Rivette, J.** (1955). «Notes sur une révolution». *Cahiers du Cinéma* (núm. 54, número especial Nadal, pàg. 17).
- Rivette, J.** (1955, desembre). «Après Agesilas». *Cahiers du Cinéma* (núm. 53, pàg. 41).
- Rivette, J.** (2005). «De la abyección». A: Antoine de Baecque (ed.). *Teoría y crítica del cine Avatares de una cinefilia* (núm. 120 pàg. 37-54). Barcelona: Paidós.
- Rohmer, E.** (2004). «Redescubrir América». A: Antoine de Baecque i Charles Tesson (ed.). *Una cinefilia a contracorriente La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano* (pàg. 157). Barcelona: Paidós.
- Rosenbaum, J.** (1977). *Rivette. Texts and Interviews* (pàg. 2). Londres: British Film Institute.
- Truffaut, F.** (1954). «Une certaine tendance du Cinéma français». *Cahiers du Cinéma* (núm. 31).
- Wilde, O.** (2001). *El crítico como artista* (pàg. 239). San Lorenzo del Escorial: Langre.

