



# OUROBOROS

## EN PARÍS:

### de la Querrela de los Bufones a la *Nouvelle Vague*

Anacleto Ferrer

Después de que la *Querelle des Anciens et des Modernes* –en la que los *modernos* esgrimían como principal argumento contra los *antiguos* las ideas de perfección y progreso, que empezaban a abrirse paso como estandartes de un siglo que reclamaba para sí la empresa de imponer las Luces donde habitaban las sombras– y la más localista y especializada *Querelle d'Homère* hubiesen caldeado los espíritus de la elite de la cultura francesa desde las postrimerías del siglo XVII hasta la segunda década de la centuria siguiente, una nueva disputa, ésta musical, conocida como la de los *Bufones*, adquirió dimensión nacional y desencadenó pasiones inesperadas, demostrando fehacientemente que la música no siempre calma a las bestias y menos aún si éstas son humanas.

**I**n todas las naciones hay dos cosas que hay que respetar: la religión y el gobierno; se podría añadir que en Francia hay una tercera: "la música del país" (...). En las materias más serias a nuestros escritores les está permitido hacer sátira de la nación; está bien visto que probemos que, sobre el comercio, sobre el derecho público, sobre los grandes principios de la legislación, no somos más que niños; pero es un crimen decirnos que no hacemos más que balbucear en música, escribe D'Alembert en 1759, en un opúsculo publicado siete años después de que arrancara el debate al que titula *De la liberté de la musique*, donde pasa revista a las principales cuestiones suscitadas por la estrepitosa querrela musical de los años precedentes. A través de esta serie de acontecimientos acababa de fundarse una tradición polémica francesa, de raíz ilustrada, sobre las cuestiones del gusto. Si bien los protagonistas y las alianzas cambian, la figura epistemológica de la "Querelle" se produce como algo casi preceptivo a medida que entran en escena los ismos modernos y continuará actuando como un ritual en el actual régimen de competencias artísticas, explica Simón Marchán en *Las "querellas" modernas y la extensión del arte*, discurso leído en el acto de su recepción pública como académico de Bellas Artes de San Fernando el 25 de noviembre de 2007. Con la *Des Anciens et des Modernes*, primero, y la *Des Bouffons*, después, se abría una larga tradición de querelles cada cual más inflamada que la anterior: desde la "batalla de *Hernani*", que enfrentó en 1830 -tras el estreno de la pieza teatral de Victor Hugo- a los últimos contestatarios de un clasicismo arcaico y *demodé* con los jóvenes propulsores de la nueva y popular tendencia conocida como *romanticismo*, a los escándalos provocados por el estreno en 1913, en el teatro de *Les Champs Elysées*, de *La consagración de la primavera*, de Stravinski; en 1917, en el mismo teatro, de *Parade*, el ballet con música de Satie, montaje de Cocteau y accesorios y trajes de Picasso (en el estreno, Apollinaire, vestido con uniforme de guerra, debió cubrir la huida de los autores) y en 1929, en la sala de la Ursulinas, del filme de Buñuel y Dalí *Un perro andaluz*; así como por la irrupción, a mediados del pasado siglo, de la *Nouvelle Critique*, del *Nouveau Roman* o de la *Nouvelle Vague*.



Como señala Todorov en *El espíritu de la Ilustración*, este fue más un periodo de debate que de consenso, cuyo primer rasgo constitutivo consiste en privilegiar las elecciones y las decisiones personales en detrimento de lo que nos llega impuesto por una autoridad ajena a nosotros. Esta es una de las ideas fundamentales sobre las se asienta el proyecto ilustrado: la *autonomía* (las otras dos son la *finalidad humana de nuestros actos* y la *universalidad*). Para poder asumir un compromiso debe disponerse de total libertad para analizar, cuestionar, criticar y poner en duda. Se acabaron los dogmas y las instituciones sagradas. También los vinculados al mundo del arte. Pintores y músicos, escritores y actores dejarán de ser meros sirvientes de Dios, del rey o de un amo y pasarán a convertirse en encarnación ejemplar de una actividad apreciada. Es el acta de nacimiento del artista creador moderno, que decide por sí mismo sobre sus composiciones y las destina al goce puramente humano. El momento seminal de este proceso está unido a la *Querelle des Bouffons*, una disputa que enfrenta a los partidarios de la tragedia musical francesa con los defensores de la ópera bufa italiana en una época de poder absoluto, según apunta Starobinski, en *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera*, en que a la soberanía le gusta autoafirmarse mediante la ofrenda de una fiesta, es decir, de un acontecimiento que se grabara en todas las memorias. Muy resumidamente, estos son los hechos: entre los meses de agosto de 1752 y febrero de 1754, una pequeña compañía llegada de Italia presenta en París una docena de óperas bufas. El éxito fue inmediato y sorprendente: había venido para un par de meses y, durante año y medio, fue viendo prorrogado su contrato por la Academia real de música. Desde las primeras representaciones de los entremeses, se formaron dos grupos bajo los palcos reales: en el "rincón del rey" se dejó ver la mayoría de los adeptos a la música francesa, un grupo bastante heterogéneo formado por profesionales y aficionados esclarecidos como Rameau, el padre Castel y madame de Pompadour, amante oficial de Luis XV, mientras que en el "rincón de la reina" lo hicieron los defensores de la música

italiana, entre los que se encontraban los enciclopedistas D'Holbach, Grimm, Rousseau, Diderot y D'Alembert. Ambos "rincones" llegarían a cruzarse más de doscientos panfletos en una *guerre de coins* cuya virulencia asombraría a Europa entera. *Nuestro patio de butacas dividido presentaba la imagen de dos ejércitos presentes*, dispuestos a llegar a las manos, escribe D'Alembert. Del lado del rey, los amantes de las obras de Jean-Baptiste Lully, llenas de fastos mitológicos a los que daba vida una compleja maquinaria teatral, que habían llegado a sintetizar la nostalgia por la época del Rey Sol y, por tanto, por la estructura autoritaria de gobierno y sociedad cuestionada por los *philosophes*. Del de la reina, los seguidores de la ópera cómica italiana, con situaciones bufonescas a las que convenía a la perfección un recitativo casi hablado, enmarcado por algunas arias. Una ópera sin divinidades ni héroes de Ariosto, en la que se representan el encanto de la vida campestre, la alegría doméstica y las pasiones nobles de la gente corriente: La emoción, se piensa, puede provenir de las verdades más sencillas. Y lo sencillo debe contarse con sencillez. Una oculta simetría de paisaje y paisanaje, de programas y de acciones une esta *Querelle* con la *Nouvelle Vague*, que fue una laboriosa operación de asalto al poder cinematográfico francés y de cambio de todos sus resortes en un momento de relevo generacional que implicaba, entre otras cosas, nuevos referentes culturales, vitales y políticos, y también nuevos gustos. En las páginas que siguen exploraremos la apelación recíproca que une ambas querellas. La primera y la última estrictamente modernas, previas a la eclosión de las barricadas de julio de 1789 y mayo de 1968, sobre dos espectáculos públicos que habían forjado su identidad artística reelaborando modelos narrativos y de representación plástica precedentes. La ópera era resultado de la unión de la literatura y de todas las otras artes, musicales y plásticas; el cine, espectacular como el teatro, utilizó las convenciones narrativas de la novela y la música y, cuando adquirió el sonido, de la expresión acústica de la radionovela.

El probufonismo parisino de mediados del XVIII y la *Nouvelle Vague* de dos siglos después no son, ni mucho menos, escuelas de pensamiento estético, sino más bien actitudes críticas de una juventud emergente que reclama para sí un protagonismo intelectual y artístico desde la periferia del poder, formas de entender el espectáculo operístico o la cinefilia en tiempos de crisis (sea del Antiguo Régimen durante el reinado de Luis XV, sea del mandato del general De Gaulle en la V República). No obstante, existen algunos parámetros que permiten amalgamar la variedad de elementos que dan entidad a ambos momentos: la existencia de una mínima doctrina crítica compartida; un programa estético que implica una estrategia de relevo institucional; la publicación de un manifiesto que dé a conocer dicha doctrina y, ocasionalmente –este es la caso–, la presencia de una figura emblemática con la que popularmente se identifica el movimiento. Pasemos a ver cómo todos estos elementos se dan, cual si se tratara de un devenir serializado, separado por dos siglos, en la *Querelle des Bouffons* y en la *Nouvelle Vague*.

### La doctrina

Una consecuencia de la idea ilustrada de *autonomía* en el ámbito estético es, como hemos visto que decía Todorov, que el artista *decide por sí mismo sobre sus composiciones y las destina al goce humano*. Novelas, poemas, obras de teatro y melodramas dan cuenta de un mundo exclusivamente humano. Frente a la ópera sería francesa, de estilo grandioso y heroico, los entremeses de los bufos italianos ponen en escena a un número muy reducido de personajes entresacados de los ambientes burgueses y populares. El preludio de la incruenta contienda de los Bufones tiene lugar tres meses después de la primera representación de *La Serva padrona*, de Giovanni Battista Pergolesi, en noviembre de 1752, cuando aparece anónimamente el opúsculo titulado *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra*. Su autor, el barón d'Holbach, fingía, con mordacidad, escandalizarse del éxito de los *ultra-*

*montanos*: *Los tiempos que predijisteis han llegado*, escribía a la imaginaria dama de cierta edad a la que remitía su carta: *Hemos visto, para vergüenza de la nación y de nuestro siglo, profanado el "augusto" Teatro de la Ópera por indignos saltimbanquis. Sí, señora, ese espectáculo tan grave, tan venerable, del cual el inmortal Lully, su fundador, parecía haber tenido el cuidado de alejar las risas insensatas y la alegría indecente, ha sido abandonado a unos histriones ultramontanos: su "dignidad" acaba de ser avalada por las representaciones más burlescas y por la música más juguetona. [...] ¡Oh tiempos! ¡Oh costumbres!* Después pasaba a enumerar los argumentos esgrimidos por esos *modernos entusiastas* en defensa de los italianos, *tan opuestos a nuestra pomposa y letárgica armonía, que han venido a arrancarnos la venda y a enseñarnos que la música es susceptible de variedad, de carácter, de expresión y de jovialidad*.

En los años cuarenta del siglo XX, el cine francés también presentaba dos tipos de cineastas y de obras, según los jóvenes cinéfilos de *Cahiers du cinéma*: los directores del cine de *qualité* y los que hacían un cine más personal y hasta cierto punto marginal, al que los cahieristas respetaban. Al segundo grupo pertenecían cineastas como Renoir, Melville, Tati, Ophüls, Becker o Bresson; al primero, Carné, Delannoy, Duvivier, Labro o Ciampi, a los que acusaban de hacer un cine pusilánime, complaciente con el poder y ajeno a los conflictos contemporáneos. Un cine que –como recuerda José Luis Sánchez Noriega, en su *Historia del cine*, citando a Jean-Pierre Jeancolas– *privilegió el trabajo de los artesanos en detrimento de los artistas, no tuvo concesiones para los pioneros o para los experimentadores, o muy poco, y siguió amando, como durante la ocupación, las películas conjugadas en pasado, las adaptaciones de novelas (...) y las biografías heroicas de artistas o médicos*. Los jóvenes directores del heterogéneo movimiento de la *Nouvelle Vague*, nacido entre 1958 y 1962, que ejercían la crítica en *Cahiers*, considerada la revista de cine más prestigiosa del mundo –como los probufonistas lo hacían en la *Encyclopédie*, la empresa editorial más importante de su tiem-

po-, mientras aprendían su oficio en las pantallas de la *Cinémathèque*, rastreaban la realidad en busca de historias que contar y trabajan con premura y escasos recursos, en gran medida al margen de los procesos industriales establecidos.

### El programa estético

La *Carta sobre la música francesa*, el texto más pugnaz de la disputa, puede considerarse el primer esbozo de la filosofía musical de Jean-Jacques Rousseau, consistente sobre todo en juzgar la lengua como la imagen fiel del carácter de un lugar. Un concepto este que será desarrollado con mayor amplitud y profundidad años después en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* y los textos que precedieron a su génesis. Las lenguas, decía su autor, no son todas igualmente apropiadas para la música, y procedía a demostrar la superioridad de la italiana sobre la francesa en ese aspecto: *Es posible imaginar lenguas que estén más cercanas a la música unas que otras. Es posible imaginar otras que no lo estén en absoluto. Acaso una lengua semejante podría consistir sólo de sonidos mixtos, de sílabas mudas, sordas o nasales, de pocas vocales sonoras, de muchas consonantes y articulaciones. Como una música nacida de una lengua semejante carecería de cualquier melodía agradable, se intentaría suplirla con bellezas artificiales y poco naturales. Se la cargaría de modulaciones frecuentes y regulares pero frías, sin gracia ni expresión. A los músicos franceses no les quedaba otro recurso que dirigir todos sus esfuerzos hacia la armonía -es decir, al plano de la conformidad de las voces superpuestas, a la sucesión vertical de los sonidos-, y a falta de bellezas reales, introducirían en ella bellezas de convención que apenas tendrían mayor mérito que la dificultad vencida. A los italianos, sin embargo, no les costaba salvaguardar la unidad de la melodía -esto es, la sucesión horizontal de los sonidos-, esa regla imprescindible y no menos importante en la música que la unidad de acción en una tragedia, ya que se basa en el mismo principio y va dirigida hacia la misma finalidad: que*

*todo el conjunto no lleve más que una melodía al oído y una idea al espíritu al mismo tiempo.* El ginebrino propone un programa estético para la música con el principio de la unidad de la melodía como concepto articular y con él arremete contra los compositores franceses, con Lully y Rameau a la cabeza, por hacer una música basada esa misma *pomposa y letárgica armonía* que ya vimos criticar a Holbach. *Un solfeo de espesuras / oculta a Euterpe*, escribe Cocteau en su *Oda a Picasso*; pues bien, contra dicha ocultación se solivianta Rousseau: el apólogo de la sencillez. La política de los autores es la máquina de guerra con la que, a mediados de los años cincuenta de la pasada centuria Truffaut, Rohmer, Chabrol, Godard y Rivette dan a conocer su idea del cine y sus gustos antes de ponerse "detrás de la cámara". Con esa expresión los jóvenes turcos de *Cahiers du Cinéma* reivindicaron la autoría artística de directores europeos con un mundo completamente personal, como Renoir y Rossellini, y americanos, como Hawks y Hitchcock, hasta entonces tenidos por meros artesanos. Rehabilitaron el cine americano, aprendieron del neorealismo italiano que se podían hacer películas hermosas de la manera más sencilla y observaron con curiosidad teórica el cine soviético. Provistos de ese bagaje reprocharon su academicismo al cine francés de *qualité* -volcado en la realización de "adaptaciones literarias", de gestualidad grandilocuente y actores que parecían salidos del teatro- y provistos de algunos metros de *travelling*, un carro, una cámara de 35 y unos pocos reflectores se lanzaron a hacer cine, como Rousseau se había lanzado en su día, con más voluntad que recursos al principio, a componer música, óperas incluso. Su famosa "política" no es sino la culminación de un proceso emprendido hacía tiempo: el reconocimiento del cine como un arte y del cineasta como un artista, según la concepción ilustrado-romántica del autor creador y propietario de su obra.

### La publicación del manifiesto

La *Carta sobre la música francesa*, de Rousseau, concluía de modo intencio-

nadamamente escandaloso: *Creo haber demostrado que no hay ni compás ni melodía en la música francesa, porque la lengua no es capaz de ello; que el canto francés no es más que un ladrido continuo, insoportable para cualquier oído no prevenido; que su armonía es tosca, carente de expresión y con un relleno propio de estudiante; que los aires franceses no son aires; que el recitativo francés no es recitativo, de donde concluyo que los franceses no tienen música y no pueden tenerla; o, que de tenerla algún día, tanto peor será para ellos. ¿Cómo no iban a enfurecerse los seguidores de la música francesa, ante una invectiva como esta? En París se creó un enorme escándalo. La avalancha de libelos fue tremenda. La corte, indignada, quería echar de Francia al inductor de la algarada. Los músicos de la Ópera quemaron su efigie y le retiraron las entradas a las que como autor tenía derecho, tras el éxito obtenido allí con *Le Devin du village* hacía apenas unos meses. A propósito de las reacciones suscitadas por la publicación de este texto, el más polémico y, también, el de mayor calado teórico de toda la *Querelle*, escribirá Rousseau en *Las confesiones*, levantó contra mí a toda la nación, que se creyó ofendida en su música. La descripción del increíble efecto de este folleto sería digna de la pluma de Tácito. Era la época de la gran disputa entre el parlamento y el clero. El parlamento acababa de ser exiliado; la efervescencia estaba en su auge; todo amenazaba una sublevación cercana. Apareció el folleto; al instante, todas las demás disputas fueron olvidadas; no se pensó más que en el peligro para la música francesa, y no hubo más sublevación que contra mí. [...] Cuando se lea que este folleto ha impedido tal vez una revolución en el Estado, se creará estar soñando. Tres años antes el ginebrino ganado el premio que convocaba la Academia de Dijon para responder a la pregunta sobre si el restablecimiento de las ciencias y las artes ha contribuido a depurar las costumbres. Con un "no" categórico por respuesta, su *Discurso sobre las Ciencias y las Artes* le había granjeado fama y enemigos a partes iguales.*

Truffaut -relata Miguel Rubio en un texto titulado *Mi amigo François Truffaut-*

*se hizo famoso del día a la mañana por un artículo en Cahiers -aunque ya escribía en el semanario Arts, Lettres et Spéctacles- y que es como el primer manifiesto de la Nouvelle Vague. Se titula "Une certaine tendance du cinéma français". El artículo se publica en enero de 1954 y Truffaut tenía veintidós años. El revuelo fue enorme y se organizó una gran polémica, que pasó a todos los medios de comunicación, poniendo en órbita a Cahiers entre los aficionados y la profesión. Se trata de una violenta requisitoria contra "la tradición de calidad", en la que Truffaut ataca a los guionistas más reputados del momento, Jean Aurenche y Pierre Bost, a quienes recrimina por su sentimiento de superioridad respecto a los personajes, en una línea argumentativa que prefigura la idea básica de la "política de los autores": El talento no está en función de la fidelidad, pero yo no concibo una adaptación valiosa que no haya sido escrita por un hombre de cine. Aurenche y Bost son esencialmente literatos, y yo les reprocharía aquí el despreciar el cine subestimándolo. Se comportan frente al guión como se cree reeducar a un delincuente buscándole trabajo; creen haber "hecho el máximo" por él adornándolo con sutilezas, en esa ciencia de matices que forma el tenue mérito de las novelas modernas. Su amor por la controversia le granjea enemistades. En 1958 -prosigue Rubio- pese a ser el crítico de cine más influyente de Francia, el director de Cannes le declara persona non grata y le retira la invitación. En sus crónicas de Arts escribía como "el único enviado especial no reconocido por el festival". Pero, al año siguiente no tienen más remedio que concederle el premio al mejor director por su primer film, Los cuatrocientos golpes.*

### La figura emblemática

*La Querelle des Bouffons* nunca habría pasado de ser una mera disputa entre partidarios del estilo de composición y de ejecución italiano frente al francés y alcanzado el rango de un conflicto ideológico entre los defensores del cambio social y los valedores de la estructura autoritaria del poder, que los



enciclopedistas rechazaban, si no hubiese tomado parte en ella una figura tan controversial y polimática como Rousseau: filósofo social y músico, pedagogo y novelista, antropólogo y botánico. Y en todos y cada uno de los caminos que holló, con independencia siempre y haciendo gala de su carácter rebelde, fue un adepto a las paradojas (*¡Quién sabe -comenta Ortega, en Miseria y esplendor de la traducción- si el intelectual, por prescripción inexorable y contra su gusto y voluntad, no ha sido comisionado para hacer constar en este mundo la paradoja! (...) Porque, al cabo, doxa significa la opinión pública, y no parece justificado que exista una especie de hombres cuyo oficio específico consiste en opinar si su opinión ha de coincidir con la pública*). Como Truffaut, el nombre al que se asocia de manera inmediata la *Nouvelle Vague*. Tanto el uno como el otro trataron de fundir su obra y su vida, e hicieron de la sinceridad su enseña. Como crítico el lema del director parisino era muy simple: *Este film está fracasado porque no es sincero*. *Mutatis mutandis* otro tanto podría haber dicho el ciudadano de Ginebra acerca de cualquier tragedia musical francesa representada en la Academia real de música doscientos años antes.

Explica Juan Eduardo Cirlot, en su ya clásico *Diccionario de símbolos*, que entre los gnósticos Ouroboros es un dragón o una serpiente que se muerde la cola. Simboliza el tiempo y la continuidad de la vida, pero también se refiere a la idea de una naturaleza capaz de renovarse a sí misma cíclicamente. Pues bien, a este mismo simbolismo que representa Ouroboros parecen ajustarse estas dos querellas con que se abre y se cierra la modernidad, y que en lo concerniente a sus respectivas artes reproducen versiones de la que Mario Praz, en *Mnemosyne*. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales, llama dialéctica de la curva y de la recta: Cuando se produjo la reacción frente al barroco, y volvió a insistirse en los principios de la belleza clásica, obviamente hubieron de invertirse las características dominantes a las que habían recurrido los artistas del siglo XVII para lograr aquellos efectos de novedad y sorpresa. Frente a la acumulación, la sencillez; frente al movimiento apasionado, la noble calma; frente al desorden (o a lo que se percibía como tal), el orden; frente a lo insólito y raro, la belleza perfecta; frente a la curva, la línea recta. Frente al amaneramiento armónico y "curvilíneo" de la ópera francesa o la grandilocuencia del cine de *qualité*, bautizado irónicamente como el "cine de papá", la sencillez melódica y "rectilínea" de las óperas bufas venidas de Italia o el cine despojado y sincero de la *Nouvelle Vague*, que hace suyo, a su manera, el adagio kantiano de *¡Sapere aude!*. De nuevo la serpiente Ouroboros se muerde la cola, con dos siglos de diferencia, en las adoquinadas calles de París: distintas maneras, en fin, de entender la ancestral batalla que libra la luz contra las muchas gradaciones de sombra.

© Anacleto Ferrer (Universitat de València)

**ourob**



# espais

## Ilustración y modernidad

Román de la Calle

**Introducción**

pág. 8

Jordi Claramonte

**Autonomía ilustrada**

pág. 13

Manuel Jiménez Redondo

**La Ilustración como concepto y destino**

pág. 25

Anacleto Ferrer

**Ouroboros en París:**

**de la Querella de los Bufones a la *Nouvelle Vague***

pág. 37

José Luis Molinuevo

**(Per)versiones de la Ilustración**

pág. 44

Faustino Oncina Covas

**La Ilustración y la ideología de la aceleración**

pág. 56

Román de la Calle

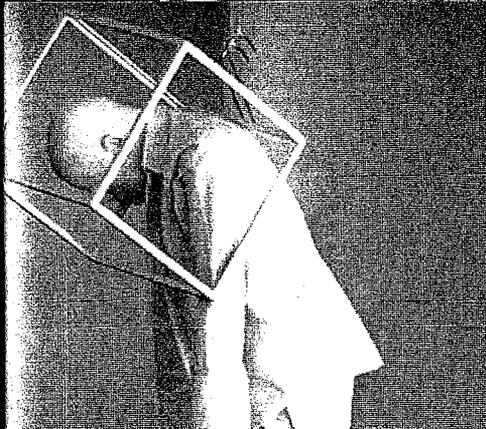
**Un filósofo en el museo. (Nuevas experiencias museísticas)**

pág. 63

# debats

Institució Alfons el Magnànim - 2009/3-4

105



**La Ilustración  
como reto del presente**