

# Historia de una revista: *Cahiers du cinéma*, a través de un programa en la Cinémathèque Française. 1981. Entrevista con Jean Narboni

History of a Journal: the *Cahiers du cinéma* in 1981  
Through a Programme at the Cinémathèque. Interview with  
Jean Narboni

---

Fernando Ganzo

## RESUMEN

Jean Narboni reflexiona sobre la programación de un ciclo de películas conmemorativo de los 30 años de la revista *Cahiers du cinéma*, de la que fuera redactor jefe, celebrado en la Cinémathèque Française en 1981. El ciclo le permite trazar la historia de la revista: la creación de la política de los autores, las etapas de progresiva radicalización política en los 60 y 70, y el progresivo fin de aquel ciclo que representa esta programación, puesta en relación con el contexto político y social en Francia. En la elección de las películas, Narboni descubre las líneas ideológicas y las apreciaciones críticas de la revista, mostrando los cambios de valoración e interpretación. De este modo, comenta la interpretación crítica de Antonioni, Eisenstein o Chaplin, y la confluencia que se dio en los 60 entre los nuevos cines, la politización del cine, y las últimas películas de los cineastas clásicos. Para Narboni, que fue editor de los escritos de Langlois, en la Cinémathèque Française los críticos de la revista aprendieron que la programación es una forma de montaje mediante la relación entre películas por hilos o asociaciones conceptuales o formales.

## PALABRAS CLAVE

*Cahiers du cinéma*, revista de crítica, política de los autores, programación, montaje, Langlois, cine político, Jean-Luc Godard, nuevos cines, Cinémathèque Française.

## ABSTRACT

Jean Narboni considers a film programme that took place at the Cinémathèque Française in 1981 and which commemorated the 30th anniversary of the film journal *Cahiers du cinéma*, of which he was editor-in-chief from 1964 to 1972. The programme enables him to trace the history of the journal in relation to the social and political context in France: the creation of the Auteur theory, the increasing political radicalisation of the 1960s and 70s, and the progressive end of this era, marked by the film programme here discussed. In the programme, Narboni identifies the main ideological and critical tendencies that characterised the journal and the changes in critical value and interpretation throughout this period. The author discusses the critical interpretation of Antonioni, Eisenstein or Chaplin in the programme, as well as the confluence of new cinemas, the politicisation of cinema, and the late films by classical directors. According to Narboni, who was also the editor of Langlois's writings, thanks to this project the film critics associated with the journal discovered that programming is a form of montage based on these conceptual or formal associations established between films.

## KEYWORDS

*Cahiers du cinéma*, film criticism, Auteur theory, programming, montage, Henri Langlois, political cinema, Jean-Luc Godard, new cinemas, Cinémathèque Française.

En 1964, Jean Narboni entra, junto con Jean-Louis Comolli y Jean-André Fieschi en la redacción de *Cahiers du cinéma*, donde Jacques Rivette estaba al mando editorial. Más adelante, pasa, junto a Comolli, a ser redactor-jefe de la revista. La radicalización política de la revista lleva a lo que se ha conocido como «los años Mao», a principios de la década de los 70. En esta época se eliminan las fotografías, abundan las críticas de películas invisibles y la cantidad de teoría y compromiso político se multiplica a lo largo de las páginas de cada ejemplar. La presencia de Narboni en la revista se corresponde con el periodo más agitado y cambiante, de una evolución más marcada, desde que ésta se creara en 1951. Posteriormente, éste tuvo una gran importancia dentro de la historia de la revista a través de la edición de libros. Muchos de ellos recopilaban textos de antiguos miembros de la redacción (desde André Bazin hasta Jean-Claude Biette, pasando por Éric Rohmer). Entre esos libros, dirigidos por él, puede encontrarse una recopilación de escritos de Henri Langlois, *Trois cent ans de cinéma*. Sobre esa evolución, y sobre la figura de Langlois y su importancia para la progresión de la revista, Narboni traza un preciso recorrido en las páginas que siguen, tomando como punto de partida una programación que tuvo lugar, precisamente, en la Cinémathèque Française, de la cuál fue el principal responsable.

**En 1981, sin firmar, organizó el ciclo «30 ans d'une revue : les Cahiers du Cinéma». Nos interesa mucho el hecho de que se trate de una programación colectiva, aunque haya una sola persona detrás. Sorprende, por ejemplo, que la primera parte del programa, la del mes de abril de 1981, no sólo se concentre casi en exclusiva en los años 50, sino en películas, en su mayoría, bastante desesperadas, apasionadas y amargas... No en vano, el ciclo comienza con *La saga de Anataban* (*Anataban*, Josef von Sternberg, 1953).**

Voy a volver a trazar la génesis del proyecto. *Cahiers du cinéma* nació en 1951. En 1981 fue, por lo tanto, su trigésimo aniversario. Escogí las

películas de este ciclo totalmente solo, y propuse este programa a la Cinémathèque Française en tanto que representante de la revista. Varios factores tuvieron un papel esencial en la elección de las películas. El primero y más importante era el gusto de *Cahiers*. Sea cual fuera la sucesión de redacciones, los cambios de dirección, las orientaciones políticas, siempre ha existido un hilo *Cahiers* que permanecía y se imponía. Así que no podía permitirme no incluir una película de Jean Renoir, de Roberto Rossellini, de Howard Hawks, de Fritz Lang, de Alfred Hitchcock... Hablo de los cineastas antiguos. El primer aspecto, por así decirlo, tiene que ver con la política de los autores. Ese es el hilo de los gustos de la revista. Por otra parte, el segundo factor consistía en guiarme por la idea de escoger películas que no fueran necesariamente las más conocidas, célebres o vistas de sus autores. Por ejemplo *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942) en vez de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), aunque también podría haber escogido *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947). El tercer factor tiene que ver con mi componente personal. Seleccioné las películas por las que sentía una debilidad particular.

El caso de Michelangelo Antonioni es muy singular. Es un cineasta que nunca ha sido incluido en la política de los autores de *Cahiers*, y que incluso ha sido detestado por gente con un nombre y una importancia muy grande en la revista, como Jean Douchet o Luc Moullet. Con mucha frecuencia, los artículos sobre Antonioni estaban escritos por redactores que no marcaban la línea principal de la revista. Antes de la llegada de Rivette —pues yo llegué a *Cahiers* con Rivette—, Antonioni no estaba en aquel cuarteto de ases. Eran André S. Labarthe y algunos otros como él quienes solían escribir sobre Antonioni. Cuando Rivette comenzó a dirigir la revista hubo un giro, un cambio de rumbo en lo relacionado con Antonioni; se le dedicó un lugar más importante. Godard decía que detestaba a Antonioni, pero de repente sintió una revelación parecida a la vivida por Paul Claudel en la Catedral de Notre Dame de París: vio *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, Michelangelo Antonioni,

1964) en Venecia y entró en *shock*. Incluso llegó a entrevistar a Antonioni. Así que pasó de tener muy poco interés por él a sentir una verdadera fascinación —diría que también admiraba a la persona—. La postura de la revista hacia Antonioni es por lo tanto muy fluctuante, pero quise incluir una película suya porque, en todo caso, pienso en él como un cineasta importante, también para *Cahiers*. Sin embargo, en lugar de elegir *La aventura* (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960) o *La noche* (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961), escogí *El grito* (*Il grido*, Michelangelo Antonioni, 1957), puesto que es una película que siempre me gustó mucho. Fue una de las primeras películas que vi de Antonioni, así que en este caso entra en juego el componente personal. Creo que es un filme magnífico. Además, el actor, Steve Cochran, era extraordinario. Siempre se decía de Antonioni que sólo hacía películas sobre grandes damas burguesas ociosas que no sabían escoger entre sus amantes, pero *El grito* es una película sobre un proletario, lo cual le confiere un aspecto muy interesante sobre los lugares donde la rodó, con ese lado tan gris y brumoso. Por otra parte, este filme había recibido ataques muy sectarios basados en cuestiones de clase social. La crítica italiana de izquierdas, de tendencia comunista, había decidido que la película era mala porque, a grandes rasgos, un proletario no podía tener una depresión nerviosa por amor, eso no era políticamente correcto. No obstante, a mí me parecía muy hermoso que Antonioni mostrase a un hombre abandonado por su mujer, el cual recorre diferentes zonas de Italia sin saber dónde fijarse. Así, conoce a varias mujeres y cree establecerse con cada una, pero nunca lo consigue. Finalmente, termina volviendo al lugar en el que conoció a la primera para encontrarla con otro tipo y con un niño. Parece no quedarle otra salida que dejarse caer desde lo alto de la fábrica donde trabajaba al comienzo del filme. Para mí, es alguien melancólico incapaz de asumir el duelo. Por eso me aterrorizaban esas críticas tan sectarias que llegaban desde Italia, reprochando que la depresión nerviosa estaba relacionada con el mundo burgués, como si un obrero debiera ser capaz de superar algo así. Estas son las razones que me llevaron a elegir *El grito*.

En cuanto a la otra cuestión, insisto en que asumo la responsabilidad de todas las elecciones del programa, puesto que lo concebí por completo yo solo. Pero decidimos no firmarlo —al igual que el texto de presentación, que también escribí yo— porque en esa época aún estábamos saliendo del periodo político de la revista. En ese momento de transición continuaba permaneciendo la idea del colectivo, del “nosotros”. Nos encontrábamos a finales de los años 70. Los nombres debían ser borrados.

**Este ciclo tuvo lugar en la Cinémathèque Française, allí donde nació su motivación tantos años antes, viendo y deseando mostrar películas. También es donde percibieron una serie de ideas que influirían posteriormente a la revista. Todo esto se podría resumir en un solo hecho: Langlois generaba, con sus programas, pensamiento cinematográfico.**

Sí. De ahí que posteriormente se editase el libro, del cual me ocupé en estrecha colaboración con Bernard Eisenschitz y Catherine Ficat, *Trois cents ans de cinéma*. Para mí, Langlois no sólo era un programador con un gran ingenio, un gran conservador o un pionero, como siempre se repite, sino también un excelente crítico. Los textos que producía —o que pronunciaba—, a menudo muy breves pero siempre corpulentos, eran a menudo textos críticos admirables. Me dije que con los textos que estaban ya inmediatamente disponibles se podía hacer un libro. En la Cinémathèque todo el mundo me decía que debíamos esperar, pues seguro que aparecerían muchos otros escritos más adelante. No diría que hubiera una oposición respecto a mi proyecto, pero no despertó un gran entusiasmo. Siempre me decían que había que esperar, pero en mi opinión no necesitábamos dejar pasar 20 años: ya disponíamos de suficientes textos como para editar un libro. Pues bien, desde que se publicó el libro, no han sido muy numerosas las recopilaciones de artículos de Langlois que se hayan descubierto posteriormente. Era consciente de que este libro se estaba editando en un estado provisional respecto a sus escritos, pero Bernard y yo preferimos hacerlo mejor que esperar a que

nos tentasen con poemas de juventud, novelas, notas de la lavandería en forma de poesía firmada con su mano sublime...

**La fluidez de su programa hace pensar en Langlois. Y, en cierto modo, incluso podríamos creer que este ciclo se habría podido concebir –al menos parcialmente– en otros periodos de *Cahiers*.**

El cuarto factor fundamental, aunque no lo mencioné antes, es el movimiento de la propia revista. Ese movimiento provocaba que no todo el programa pudiera corresponderse con cada una de las épocas de la revista. Si tomamos las diez primeras películas del programa, estas encuentran una perfecta equivalencia con la cronología de los años 50 en *Cahiers*, es decir, con el establecimiento de la política de los autores. Lo cual es válido tanto para André Bazin como para Éric Rohmer, por ejemplo. *Stromboli, tierra de Dios* (*Stromboli, Terra di Dio*, Roberto Rossellini, 1950) es una película de la que habla Rohmer en la entrevista que hizo conmigo en *Le Goût de la beauté* (ROHMER, 1984: 15). La presencia de Hitchcock no es necesario justificarla, estuvo siempre presente, al igual que Renoir. Orson Welles también fue un autor del que se escribió mucho en tiempos de Rohmer. El caso de Marcel Pagnol es diferente, pues durante mucho tiempo, del mismo modo que Sacha Guitry, fue considerado un mal cineasta. A mediados de los años 60, trabajando con la redacción comandada por Jean-Louis Comolli y yo, concebimos un número especial «Sacha Guitry et Marcel Pagnol» (*Cahiers du cinéma*, n° 173, diciembre 1965), que devolvió a Pagnol al orden y al gusto del día. Es decir, que ahí ya estaríamos contradiciendo la suposición de que la primera parte del programa podía haber sido realizada por los miembros de *Cahiers* de los años 50. *Río de sangre* (*The Big Sky*, Howard Hawks, 1952), obviamente, hace referencia al “hitchcock-hawksismo” de Rohmer y otros. Del mismo modo, la película de Otto Preminger, *Cara de ángel* (*Angel Face*, 1952), está relacionada con Rivette, y *Lola Montes* (Max Ophüls, 1955), sobre todo, con François Truffaut. El caso de Lubitsch es también

particular, puesto que fue en los años 60 cuando se realizó un número especial «Ernst Lubitsch» (*Cahiers du cinéma*, n° 198, febrero 1968), que retomé y completé con Bernard Eisenschitz en 1985. Pero si Lubitsch podría ser visto como algo normal en relación con Truffaut, por ejemplo, es también una inclusión del equipo de *Cahiers* de mi generación. En cuanto a *Amarga victoria* (*Bitter Victory*, Nicholas Ray, 1957), forma parte del fondo común de la revista: Godard y yo la tenemos entre nuestras películas favoritas.

*Candilejas* (*Limelight*, Charles Chaplin, 1952) no es una elección evidente. Podría responder al criterio de Bazin, el gran *chapliniano*, pero he de recordar que Rohmer –al contrario que Godard– no apreciaba sus largometrajes, salvo *La condesa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*, Charles Chaplin, 1962). En cambio, sí le gustaba Charlot, pero sus preferencias se encaminaban más bien hacia Buster Keaton. Si decidí incluir a Chaplin en lugar de a Keaton –que en mi opinión es un cineasta también genial–, esto se debe a que no es tan conocido como se cree. Lo confirmé hace dos años, cuando decidí escribir un libro sobre *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940). Aun así, hay una continuidad en el programa en relación con las diferentes líneas editoriales. Incluso en el periodo en que Comolli y yo dirigíamos *Cahiers*, entre 1964 y 1973, sea cual fuera la opción política tomada, incluyendo el vértigo maoísta de los últimos años, Lang, Renoir o Hitchcock fueron siempre para nosotros autores “intocables”. Jamás hubo un ataque contra ellos en nombre de una película militante.

**Lo emocionante del programa consiste en ver cómo de la confluencia de esa continuidad, con fricciones incluidas, pueden brotar de las películas del primer mes, casi como si de una eyaculación se tratase, los filmes de la Nouvelle Vague, proyectados durante el segundo mes.**

Sí, es evidente que la programación del primer mes traza la historia de *Cahiers*, pero si observamos su final, nos encontramos con *La evasión* (*Le*

*Trou*, 1960), de Jacques Becker, que era como un hermano mayor para la Nouvelle Vague, y con *El testamento de Orfeo* (*Le Testament d'Orphée*, 1959), de Jean Cocteau, un padre o un ángel de la guarda para ellos. De ahí, pasamos directamente a *La Pointe Courte* (1955), de Agnès Varda, de la cual escribió Bazin (BAZIN, 1955: 36), de manera que en el segundo mes podemos comenzar, de forma seguida, con los filmes de Pierre Kast, Rivette o Doniol-Valcroze.

**Me gustaría que hablara de las excepciones en este segundo mes. A mi modo de ver, si bien la radicalización de *Cahiers* permitió la entrada de un cine más vanguardista, tengo la impresión de que, desde entonces, se hizo más difícil escribir en profundidad de los cineastas clásicos.**

Luis Buñuel no era apreciado por ciertas personas en *Cahiers*, como por ejemplo Rohmer o Douchet, pero cambiaron totalmente de opinión años después, hasta el punto de que Rohmer (ROHMER, 1984: 157-158) escribió sobre *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955). Era un poco como Antonioni: le defendían los redactores que no formaban parte de la línea principal de la revista, en este caso Labarthe y, sobre todo, Moullet, quien escribió un artículo (MOULLET, 1961: 55-58) sobre *La joven* (*The Young One*, Luis Buñuel, 1960), película que encontramos en el programa en medio de los filmes de la Nouvelle Vague.

En cuanto a Jerry Lewis, de quien programé *El terror de las chicas* (*The Ladies Man*, 1961), fue un cineasta muy importante para nuestro periodo. También le dedicamos un número especial (*Cahiers du Cinéma*, n° 197, Navidad 1967/enero 1968), en plena Nouvelle Vague. Por eso era importante introducirlo entre estas películas. Pero la elección más interesante del programa quizá sea la del filme de John Ford, *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939). Durante mucho tiempo, en absoluto formaba parte del “panteón” de *Cahiers*. Roger Leenhardt, maestro de Bazin, lanzó la misiva: «¡Abajo Ford,

arriba Wyler!». Bazin, en un célebre artículo, situaba a Wyler al mismo nivel que a Welles, pero se equivocaba con Wyler. Tenía una cierta idea sobre su cine, sobre el plano secuencia o la profundidad de campo, pero ahora sabemos que en su lugar debería estar Kenji Mizoguchi, por ejemplo. Labarthe, Moullet o Louis Marcorelles, una vez más, no formando parte de la línea principal de la revista, le defendían. Truffaut tuvo una opinión muy reservada sobre Ford durante mucho tiempo. El cambio de rumbo llegó cuando Rivette tomó el control de *Cahiers*. Durante una retrospectiva dedicada a John Ford en la Cinémathèque nos dimos cuenta de que era extraordinario, mientras que hasta entonces, en la redacción, se prefería a Howard Hawks. Pero a diferencia de Buñuel, decidí no emplazarlo entre las películas de la Nouvelle Vague. Lo situé más adelante, tanto en el programa como en la cronología. En pleno periodo marxista e “hiperteórico” de la revista, escribimos un texto colectivo muy largo sobre *El joven Lincoln*, sin firmar (*Cahiers du cinéma*, n°223, agosto 1970). Por eso está situada entre *La cosecha estéril* (*La commare secca*, Bernardo Bertolucci, 1962) y *Sotto il segno dello scorpione* (Paolo Taviani y Vittorio Taviani, 1969).

Las cosas se entremezclan. Hacia mediados y finales de los años 60 vivimos un momento único en la historia del cine. Jamás volverá algo así. No pretendo decir que el pasado sea mejor, pero estamos aquí ante una cuestión puramente histórica. Durante esos años, si pudiera hacerse un corte en el tiempo, como se hace en geología, encontraríamos diversas capas temporales. Fue entonces cuando se estrenaron los últimos filmes de los grandes autores clásicos, a menudo maravillosos: *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1965), *Una trompeta lejana* (*A Distant Trumpet*, Raoul Walsh, 1964) o *Siete mujeres* (*Seven Women*, John Ford, 1966), la cual sólo fue defendida por *Cahiers*, a pesar de ser una de las películas más hermosas de todos los tiempos. Se publicaron dos artículos, uno de Comolli (COMOLLI, 1966: 16-20) y otro mío (NARBONI, 1966: 20-25). Ni siquiera la apoyaron los fanáticos de Ford.

En estas mismas fechas, como puede verse en el llamado “consejo de los diez”<sup>1</sup> –es decir, las votaciones de la época en *Cahiers*–, solemos encontrar las terceras o cuartas películas de los cineastas de la Nouvelle Vague. Por ejemplo *Los carabineros* (*Les Carabiniers*, Jean-Luc Godard, 1963), o *L'Amour fou* (Jacques Rivette, 1969). También están presentes las óperas primas de los cineastas de los “Nuevos Cines” –los filmes de Jerzy Skolimowski, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci– o las obras tardías de los cineastas *postclásicos*, como Luis Buñuel o Michelangelo Antonioni. En un mismo mes, uno podía ver una película de Skolimowski, de Pasolini, de Bertolucci, de Godard y el último Ford. Eso nunca volverá a suceder, porque la primera de las capas, la de los grandes clásicos, se acabó, ya fallecieron. Y, por un azar histórico, nos encontrábamos en un lugar en el que había que mantener las cuatro dimensiones al mismo tiempo. En un mismo número debíamos ser capaces de defender *Siete mujeres*, *Pajaritos y pajarracos* (*Uccellacci e uccellini*, Pier Paolo Pasolini, 1966), *Walkover* (Jerzy Skolimowski, 1965) o *Los carabineros*... Por eso no se puede establecer una sucesión lineal. Sucedió como en la música, pues teníamos que buscar un contrapunto o una fuga en la que entraran dos voces, luego tres, más adelante cuatro... Nosotros tuvimos la suerte de vivir una época en la que esa fuga contaba con cinco voces.

**Se puede afirmar que aquella generación encontró un “montaje” entre las diferentes películas en las propias salas. Esos choques parecen conservarse en este programa, por ejemplo cuando pasamos de *La Concentration* (Philippe Garrel, 1968) a *Playtime* (Jacques Tati, 1967), y luego al filme de Jerry Lewis.**

Exacto. Y, al mismo tiempo, conservamos la correspondencia cronológica. Cuando estábamos descubriendo los primeros filmes de Garrel, pudimos ver de repente *Playtime*, una película que fue un impacto para nosotros. Recuerdo

que Jean-André Fieschi y yo llamamos a Jacques Tati. Nos invitó a su casa –vivía en las afueras de París– y concertamos una larga entrevista con él (FIESCHI y NARBONI, 1968: 6-21). Dedicamos gran parte de aquel número a *Playtime* (*Cahiers du cinéma*, n.º 199, marzo, 1968). Fue una película muy mal recibida. Incluso le arruinó, pues nunca pudo volver a hacer películas como antes. Pero para nosotros era evidente, como lo fue la llegada de *Siete mujeres* de Ford o de *Gertrud* de Dreyer. Al verla, no tuvimos la más mínima duda: había que entrevistarle y dedicarle varios textos.

Si analizamos la situación de nuevo musicalmente, notamos algo muy contemporáneo entre esa película y *La Concentration*. No había ningún problema en pasar de *Walkover* a *L'Amour fou* o *Playtime*, era como un pentagrama. La comparación musical me parece la más adecuada para hablar de estos diferentes estratos. Los motivos se siguen y, entre ellos, se crean vínculos o iluminaciones. Es como la idea de Godard recogida en su conferencia sobre las cinematecas (GODARD, 1979: 286-29).

**Ya que menciona a Godard, la sucesión de *Viento del este* (*Vent d'Est*, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, Grupo Dziga Vertov, 1970) y *Entusiasmo. Sinfonía del Donbass* (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*, Dziga Vertov, 1931) puede parecer obvia, pero que la película de Serguei M. Eisenstein que prosiga en el programa sea *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroye i novoye*, Serguei M. Eisenstein y Grigori Aleksandrov, 1929) no lo es tanto.**

A partir de *La comare secca*, el programa se corresponde claramente con el periodo político de *Cahiers*. Nos habían gustado mucho las primeras películas de los Taviani, que no he vuelto a ver desde entonces. En ese momento comenzamos a ver el cine de Robert Kramer. *Ice* (Robert Kramer, 1970) era la película de la izquierda, de la guerrilla urbana, del terrorismo. Es el gran cineasta de ese

1. Tradicionalmente, los ejemplares de *Cahiers du cinéma* se cerraban con una página en la que, bajo esa dominación,

«Consejo de los diez», diez de sus críticos votaban con estrellas las películas que podían verse en las salas.

momento. De ahí pasamos a la película del Grupo Dziga Vertov, *Viento del este*, así que, evidentemente, la programé junto a una película de Vertov. Pero en aquella época habíamos preparado dos grandes números en *Cahiers*, con la gran colaboración de Bernard Eisenschitz, sobre todo, en torno al cine soviético. Uno de ellos se centraba en la Rusia de los años 20 (*Cahiers du cinéma*, n° 220-221, mayo-junio, 1970); el otro, dividido en realidad en varios números, estaba dedicado enteramente a Eisenstein (*Cahiers du cinéma*, n° 208-226/227, enero, 1969-enero/febrero, 1971). Por lo tanto, todo iba de la mano para nosotros. En cuanto a la elección de *Lo viejo y lo nuevo*, fue personal. A lo largo de los años 70 esta película volvió a proyectarse, así que escribí un texto sobre ella (NARBONI, 1976: 14-21). Pascal Bonitzer hizo lo propio (BONITZER, 1976: 22-25), aunque en absoluto desarrollábamos la misma posición sobre la película. François Albera, marxista y especialista en las vanguardias, había escrito una réplica a modo de carta a la revista (ALBERA, 1978: 10-16), en la que discutía nuestras posiciones. Fue una película que contó mucho, por lo tanto. Bonitzer desarrollaba la idea del artista contra el poder, pero esa no era mi posición: *Lo viejo y lo nuevo* me parecía interesante por su ultra revolucionarismo, y creo que precisamente por eso daba miedo al poder, por ir de una forma demasiado “loca” en esa dirección, con una especie de erotismo político —ahí está la aspersión de leche—, mientras que ellos eran “kolkozoes” a los que simplemente les gustaba su tractor. Se trataba de Deleuze/Guattari *avant la lettre*.

**Ya que menciona a Deleuze, estamos hablando de casi la misma época en la que éste preparaba sus libros sobre cine, *L'image-mouvement* y *L'image-temps*. Poco antes le habían invitado a escribir en *Cahiers*, con el artículo «Trois questions sur *Six fois deux*» (*Cahiers du cinéma*, n° 271, noviembre, 1976). Según tenemos entendido, eran ustedes quienes le enviaban las películas, y en cierto modo esto puede ser visto como una programación, personal, para un filósofo.**

Sí, escribió sobre *Six fois deux / Sur et sous la communication* (Jean-Luc Godard y Anne Marie Miéville, 1976), con una falsa y apasionante entrevista consigo mismo (DELEUZE, 1976: 5-12). Ambos trabajábamos en la facultad de Vincennes y charlábamos a menudo. Posteriormente, Carmelo Bene nos unió mucho —también podríamos hablar de los ausentes de este programa, como Bene u Otar Iosseliani—. Cuando tuvo en mente el proyecto, en lo relacionado con la visión de las películas o a las indicaciones de los textos, colaboré con él, pero contaba con mucha gente alrededor que le aconsejaba, como Claire Parnet, alguien muy próximo a Caroline Champetier. En realidad, no tenía que esperarme a la hora de hacerle llegar películas, pero sí que formé parte de ese grupo de personas que durante un par de años habló mucho con él sobre cine.

**Aún así, es interesante esa necesidad de hacerle llegar películas. En cierto modo, particularmente en el caso de *Cahiers*, está claro que la selección de películas era ya una forma de crítica, incluso una forma de hacer cine, de crear un pensamiento a partir de la agrupación o la confrontación, que es en lo que se basaba, por otro lado, la política de los autores. Esto fue así hasta el punto de que ese siguió siendo el proceso creativo de Godard como cineasta. ¿No desempeñó Langlois un papel fundamental en esta mecánica crítica?**

Yo empecé a ver las películas de forma muy salvaje. No vivía en París cuando era adolescente; crecí en Argelia, de modo que sólo venía a París de vez en cuando. La Cinémathèque Française, posteriormente, despertó mi apetito voraz a la hora de descubrir el cine. Por ejemplo, todo aquello de lo que había oído hablar en los cine-clubs de Argel. En todo caso, tuvimos claro muy pronto que Langlois era un gran montador, como lo fue después Godard. La idea de montaje es similar en ambos casos: colocar juntas dos o más películas que aparentemente no tienen ninguna relación, esperando que del choque surja algo nuevo. Esta idea fue tomada un poco al pie de la letra, y es algo que puede discutirse, a partir

de Eisenstein, o lo que es lo mismo: suponer que del choque entre dos imágenes nacerá una tercera en la cabeza del espectador. Esa noción de montaje forma parte del “hilo dorado” de todos los que se acercaron a Langlois. Sus sesiones podían *jugar* en todos los sentidos, ya se tratara de una cinematografía nacional o de un vínculo cronológico. En ocasiones, incluso establecía aproximaciones basadas, simplemente, en una palabra del título. Otras veces el vínculo era mucho más sutil, funcionaba por medio de una serie de vías secretas. El principio del montaje era muy cambiante para Langlois, pero la idea estaba ahí, en todo caso. Así fue como Godard la retomó: el montaje nunca dejó de ser su *beau souci*<sup>2</sup>. Basta con ver *Film Socialisme* (Jean-Luc Godard, 2010). Y esto no sólo afecta a las imágenes, sino también a los textos, hasta el punto de que lleva años sin apenas escribir una palabra en sus películas. En *Film Socialisme* “monta” los textos de Hölderlin con otros de Rilke o Marx. Algunas personas como Dominique Païni han retomado y desarrollado esta teoría a través de la idea del «cine expuesto». Pero todos los que recibieron sus primeras “clases de armas” en la Cinémathèque se sintieron influidos por la idea de Langlois en torno al montaje. El heredero puro es Godard.

### ¿Cómo se vivió en la revista el periodo próximo al 68 en la Cinémathèque, que llevó a la destitución momentánea de Langlois por parte de André Malraux?

Sin ninguna modestia, creo que ese periodo ha sido uno de los más ricos de toda la historia de *Cahiers*. De 1966 a 1968 no sólo logramos mantener esas temporalidades de las que hablábamos —pues hay que reconocer que no dejamos pasar a Skolimowski, Bellocchio, Glauber Rocha o Gilles Groulx—. Allí estaban todos los cines nacionales. Estaban Garrel y Eustache... En mi opinión, en ese sentido, hicimos un buen trabajo. Aun perdiéndonos ciertas cosas, cumplimos con la misión. Pero también tuvieron

lugar otros episodios en los que estuvimos en primera línea, de forma *concreta*. El primero fue la prohibición de *La religiosa* (*La Religieuse*, Jacques Rivette, 1966), que desencadenó un combate muy agudo. Después llegó el «caso Langlois», con el que las oficinas de *Cahiers* se convirtieron en el cuartel general donde se encontraba todo el mundo, fuera o no de la revista, para tratar la cuestión. Después llegaron los États Généraux du Cinéma, impulsados por *Cahiers*, en Mayo del 68. Y sobre todo, se suprimió el «Conseil des dix». En ese momento, veíamos en lugares muy diversos ciertas películas que no se estrenaban en París. El «Conseil des dix» sólo consideraba los estrenos parisinos, de modo que nos parecía que no bastaba, así que lo reemplazamos por la rúbrica «A voir absolument (si possible)». En ella, valorábamos cualquier película que nos pareciese interesante, ya se estrenase en París o no. Con ello, intentábamos decirle al lector que era él quien debía tratar de ver y de hacer ver las películas. Había que volver ese «possible» real.

Durante un tiempo, la articulación teórica y práctica fue muy directa en *Cahiers*. La prohibición de *La religiosa* supuso un verdadero combate en la realidad, no en la escritura. El «caso Langlois» también fue una lucha real. Y, del mismo modo, conseguir que los lectores “actuaran” para poder ver *La Concentration*, o cualquier película canadiense o checa, también. Esos dos años, a mi modo de ver, fueron el periodo más activo en la historia de la revista en cuanto a la articulación entre los combates reales y los combates estéticos. Y no se trataba de que fuéramos los mejores, sino que la destitución de Langlois o Mayo del 68 llegaron en ese momento. No lo inventamos nosotros. Lo mismo sucedió con la prohibición de la película de Rivette.

En el plano estético, era evidente que en aquel tiempo algo estaba ocurriendo. Y todo ello estaba relacionado con los movimientos políticos de los años 60 y 70, habiendo revueltas en todo

2. Se refiere al célebre texto «Montage, mon beau souci», de Jean-Luc Godard, publicado en *Cahiers du cinéma*, n° 65,

diciembre, 1956.

el mundo. Todo ese levantamiento, que ponía al orden del día la idea de la revolución, estaba para nosotros relacionado con la cuestión «qué podría ser un cine libre», independiente de lo que Godard llamaba la pareja Hollywood/Mosfilm. ¿Qué permitiría ese cine independiente? El hecho de crear sus propias condiciones de producción y difusión, escapando de la influencia de las instituciones del momento, mayores y monumentales. Sabíamos perfectamente que aquello era el final de un cierto cine de Hollywood: *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) había hecho sonar las alarmas por sí misma (si bien una parte del cine americano renació en los 70). Todo ello formaba parte de una época en la que, con esos nuevos cines “nacionales” ligados a los movimientos revolucionarios y contestatarios en todo el mundo, llegó la esperanza de una difusión tenue y capilar del cine, unida por una serie de vínculos subterráneos: el Festival de Cine Joven de Pesaro era muy importante, pues en él podías ver las películas de Eustache, de Garrel, de Straub y Huillet, Moullet... El eje Italia/Brasil/Francia contaba también con un gran peso... Era algo que estaba totalmente en el aire: el viento del este se lleva al viento del oeste<sup>3</sup>. La articulación estética/política marcó mucho los editoriales de *Cahiers* en esa época.

En esa misma época se creó la «Semana de los *Cahiers du cinéma*». Antes no existía nada parecido. Lo recuerdo porque está presente en la película que he hecho con Jean-Louis Comolli y Ginette Lavigne, *À voir absolument (si possible). Dix ans aux Cahiers du cinéma, 1963-1973* (Jean-Louis Comolli, Ginette Lavigne y Jean Narboni, 2011). La primera «Semana» no estuvo nada mal: en ese ciclo se pudo ver *Le Chat dans le sac*, de Gilles Groulx (1964), *No reconciliados (Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht)*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, (1965), *Brigitte et Brigitte* (Luc Moullet, 1966), *Marcas identificatorias: Ninguna*, la primera película de Skolimowski (*Rysopis*, 1965), *Antes*

3. Jean Narboni establece aquí un juego de palabras en torno al filme *Viento del este*, manifiesto fundacional del Grupo Dziga Vertov. Además de contar con la colaboración del

*de la revolución (Prima della rivoluzione)*, Bernardo Bertolucci, (1964), *La fallecida (A falecida)*, Leon Hirszman, (1965) y *Las manos en los bolsillos (I pugni in tasca)*, Marco Bellocchio, (1965). La encuentro muy adecuada como primera «Semana de los *Cahiers*», e incluso como primera semana para cualquier ciclo.

### ¿Cómo funcionaban? ¿En cada ocasión se encargaba de ella un redactor diferente? ¿Se relacionaban unas «Semanas...» con las otras?

No, estábamos en contacto al concebirlas. Pero sí que teníamos presente la noción de buscar una continuidad y de ligar unas «Semanas...» con las otras. Por eso teníamos contacto con ciertas cinematografías nacionales. Me acuerdo bien de la Office National du Film del Quebec; Pierre Perrault, por ejemplo, se sentía muy próximo de *Cahiers*, del mismo modo que Jean-Pierre Lefebvre, Michel Brault, Groulx... Las «Semanas...» estaban vinculadas con el trabajo que desarrollábamos *Cahiers*, eran eventos *activos*, el objetivo consistía en mostrar películas inéditas. Como en los otros casos, era un trabajo efectuado “en la realidad”, no sólo en el marco de la revista —no diré que no tuviera que ver con la escritura, puesto que la escritura forma parte de la realidad—. Se trataba realmente de una militancia, no tanto política como estética. Luchábamos para que se vieran las películas que eran difíciles de ver.

### ¿De dónde cree que viene esa motivación de “pasar a la acción”?

No lo sé. Antes, en *Cahiers*, existían otras formas de militancia: la política de los autores era militancia. Pero no sé de dónde vino realmente la idea de hacer una «Semana de los *Cahiers*». Queríamos mostrar, simplemente, una serie de películas sin distribución. Contactamos con exhibidores, conseguimos copias y las mostramos.

cinesta brasileño Glauber Rocha, buena parte del equipo técnico y artístico de la película era italiano.

Langlois también ayudó a los jóvenes cineastas. Podía programar una película de los Lumière y luego un filme de Garrel o de un cineasta de cualquier otro país que llegara con sus bobinas bajo el brazo. A su modo, él hacía todos los años «El año de la Cinémathèque». Pero nunca se encerró en el pasado, Garrel habla muy bien de eso. De todos modos, no nos esperábamos su destitución, nos sorprendió mucho. Quizás lo sabían las personas que estaban más vinculadas con la institución. Él siempre decía que el hecho de estar “solo contra todos” conllevaba una cierta idea de peligro, de amenaza, de fortaleza asediada. Y nos acostumbramos a eso, de manera que cuando llegó su destitución nos sorprendimos realmente. Aun así, la reacción fue inmediata.

**Muy poco antes de este ciclo, se publicaron las listas de mejores películas de los 70 para la redacción de *Cahiers*. Nos interesa mucho ver la evolución en ese giro de una década a otra entre ambas agrupaciones de películas, pues creemos que anticipa una idea de bisagra.**

En esa lista, la posición tan destacada de Godard o de Kramer es evidente. *Carretera asfaltada en dos direcciones* (*Two-Lane Blacktop*, Monte Hellman, 1971), que aparece en cuarta posición, la descubrimos con algo de retraso. A Marguerite Duras, que está en el sexto lugar, ya la habíamos entrevistado Rivette y yo (NARBONI y RIVETTE, 1969: 45-57) en la época de *La Música* (Marguerite Duras y Paul Sabin, 1967). Sin embargo, Rainer Werner Fassbinder, aunque esté en la lista –y lo admito totalmente–, fue un cineasta que se nos escapó. Le ignoramos durante demasiado tiempo. En cuanto a Adolpho Arrietta o Garrel, son cineastas que fueron defendidos en *Cahiers* antes que en ningún otro lugar.

Respecto a la idea de bisagra, para mí este programa de 1981 marcaba el final de un ciclo. En la época no lo sabía, pero esta programación supone la clausura de algo. Cuando empieza el programa, aún gobernaba en Francia Giscard d'Estaing, y cuando termina, la izquierda y François Mitterrand llegan al poder. Los treinta años de

*Cahiers* clausuran una época. Los años 80 traen una izquierda institucional, una izquierda de partido, de gobierno, que nada tiene que ver con Mayo del 68 y su continuación. En cambio, esta programación contaba con todas las épocas *Cahiers*, incluyendo Mayo del 68. Así es como comienza una década que odio. En el cine, vivimos el gran movimiento de la restauración y el intento de enterrar a la Nouvelle Vague. También la reaparición del cine de los estudios, de la bella imagen. No tengo nada contra él, ni personal ni humanamente, pero es lo que simboliza Luc Besson. Por lo tanto, nos sentíamos como el ángel de la historia de Walter Benjamin: mirábamos hacia atrás. No sabíamos lo que sucedería políticamente, pero estábamos asistiendo al final de la izquierda, al final de las ideas revolucionarias, de los grandes discursos de identificación, así como a la llegada de otra izquierda (todo el mundo estaba, evidentemente, contento). Se trataba, como digo, de una izquierda de partido, que trajo dos años de apertura para que después, de nuevo, todo se cerrase. Con ello llegó también el dinero. Llegó la socialdemocracia y desapareció esa izquierda, que quizás ya llevase muerta desde mediados de los 70, en todo caso.

Esta programación es un final de fiesta. Quizás venga de ahí ese carácter oscuro que usted mencionaba al comienzo. *Le Pont du nord* (Jacques Rivette, 1981) muestra muy bien ese momento. La película se filmó poco antes de la llegada de Mitterrand al poder. La relación entre la madre y la hija en la vida real, entre Bulle y Pascale Ogier, determina la escisión entre el final de los 70 y la apertura de los 80.

Mi programa tomaba en consideración cada etapa de *Cahiers*, desde los años 50 hasta el presente, pero sobre todo la parte más *activa* para nosotros, el final de los años 60. Incluso si en la revista habían existido diferencias y cambios políticos, el “hilo rojo” del gusto, como muestra el ciclo, seguía siendo el mismo, e incluso nos hacíamos insultar por izquierdistas de base porque defendíamos *Othon*, *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour* (Jean-Marie Straub y

Danièle Huillet, 1970), o *Viento del este*. Para ellos, lo que contaba eran las películas “de fábrica”, las películas “de luchas”, mientras que para nosotros el cine materialista/revolucionario era *Othon*, por no mencionar *El joven Lincoln...* El movimiento izquierdista era estéticamente hostil o extranjero a los gustos de *Cahiers*. Si en algún momento hubo un acercamiento al Partido Comunista, fue a través de la revista *La Nouvelle Critique*, creada por ellos, donde participaban dos miembros de la redacción de *Cahiers*: Fieschi y Eisenschitz. Aquella revista era un poco como *Les Lettres Françaises* cuando estaba dirigida por Louis Aragon, pues les gustaba Godard. Las únicas revistas en las que podía leerse algo positivo sobre *Othon* eran *Cahiers* y *La Nouvelle Critique*. En ese momento, en el plano cultural, hubo un acercamiento. Pero por lo demás, todos los movimientos de izquierdas, en el plano estético, eran populistas. No se interesaban para nada por el cine de Straub y Huillet.

**La suya es una programación sobre cómo *Cahiers* ve el cine y sobre la propia *Cahiers*.**

**Para lograrlo, una programación de cine se nos antoja, en realidad, como algo más ilustrador, fértil, generoso y vinculante que la escritura.**

Por supuesto, porque los gustos permanecen. Aunque, respecto a las listas de los años 70, hay que diferenciar las reivindicaciones presentes con las “repechadas” más tarde. *Número dos* (*Numéro deux*, Jean-Luc Godard, 1975) se defendió “en presente”, pero no *El mercader de las cuatro estaciones* (*Händler der vier Jahreszeiten*, Rainer Werner Fassbinder, 1971): es una “reconstrucción” posterior, se alcanzó la película después, no en su momento. De hecho, aparecieron artículos de Daney muy mitigados en la época. En la lista se pueden ver películas que fueron defendidas de forma contemporánea, pero junto a ellas hay embellecimientos posteriores, de modo que el caso Fassbinder salta a la vista. Sin embargo, en mi programación de 1981, sólo encontramos las películas con las que *Cahiers* fue puntual y llegó a la hora. ●

*Declaraciones recogidas en París, el 4 de diciembre de 2012.  
Transcritas y traducidas por Fernando Ganzó.*

**«30 ans d’une revue : les Cahiers du Cinéma». Abril-mayo, 1981. Cinémathèque Française.**

**Abril, 1981**

7 de abril. *La saga de Anataban* (*Anataban*, Josef von Sternberg, 1953)  
8 de abril. *Stromboli, tierra de Dios* (*Stromboli, Terra di Dio*, Roberto Rossellini, 1950)  
9 de abril. *Falso culpable* (*The Wrong Man*, Alfred Hitchcock, 1956)  
10 de abril. *Una mujer en la playa* (*The Woman on The Beach*, Jean Renoir, 1947)  
10 de abril. *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942)  
11 de abril. *Manon del manantial* (*Manon des sources*, Marcel Pagnol, 1952)  
12 de abril. *El grito* (*Il grido*, Michelangelo Antonioni, 1957)  
13 de abril. *Río de sangre* (*The Big Sky*, Howard Hawks, 1952)  
14 de abril. *Cara de ángel* (*Angel Face*, Otto Preminger, 1952)

15 de abril. *Lola Montes* (Max Ophuls, 1955)  
16 de abril. *Una mujer para dos* (*Design for Living*, Ernst Lubitsch, 1933)  
17 de abril. *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps*, Fritz Lang, 1956)  
17 de abril. *Amarga victoria* (*Bitter Victory*, Nicholas Ray, 1957)  
18 de abril. *Candilejas* (*Limelight*, Charles Chaplin, 1952)  
19 de abril. *Utamaro y las cinco mujeres* (*Utamaro o meguru gonin no onna*, Kenji Mizoguchi, 1946)  
19 de abril. *Hacia la felicidad* (*Till Gladje*, Ingmar Bergman, 1950)  
20 de abril. *El americano tranquilo* (*The Quiet American*, Joseph L. Mankiewicz, 1958)  
22 de abril. *El luchador y el payaso* (*Borets i kloun*, Boris Barnet, 1957)  
23 de abril. *Un tiempo para morir* (*A Time For Dying*, Budd Boetticher, 1969)  
23 de abril. *Manos peligrosas* (*Pickup on South Street*, Samuel Fuller, 1953)  
25 de abril. *Yo, un negro* (*Moi, un noir*, Jean Rouch, 1958)

- 26 de abril. *La cabeza contra la pared* (*La Tête contre les murs*, Georges Franju, 1959)  
 26 de abril. *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Th. Dreyer, 1928)  
 28 de abril. *La evasión* (*Le Trou*, Jacques Becker, 1960)  
 29 de abril. *El testamento de Orfeo* (*Le Testament d'Orphée*, Jean Cocteau, 1960)  
 30 de abril. *La Pointe-courte* (Agnès Varda, 1955)

### Mayo, 1981

- 1 de mayo. *Le Bel age* (Pierre Kast, 1960)  
 2 de mayo. *París nos pertenece* (*Paris nous appartient*, Jacques Rivette, 1961)  
 2 de mayo. *L'Eau à la bouche* (Jacques Doniol-Valcroze, 1960)  
 3 de mayo. *Tirad sobre el pianista* (*Tirez sur le pianiste*, François Truffaut, 1960)  
 3 de mayo. *El signo de Leo* (*Le signe du lion*, Eric Rohmer, 1959)  
 4 de mayo. *Ophelia* (*Ophélie*, Claude Chabrol, 1963)  
 5 de mayo. *Muriel* (*Muriel ou le temps d'un retour*, Alain Resnais, 1963)  
 6 de mayo. *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962)  
 7 de mayo. *Lola* (Jacques Demy, 1961)  
 8 de mayo. *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard, 1961)  
 9 de mayo. *No reconciliados* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1965)  
 9 de mayo. *Le père Noël a les yeux bleus* (Jean Eustache, 1969)  
 10 de mayo. *La joven* (*The Young one*, Luis Buñuel, 1960)  
 10 de mayo. *La barrera* (*Bariera*, Jerzy Skolimowski, 1966)  
 11 de mayo. *Pajaritos y pajaricos* (*Uccellacci e ucellini*, Pier Paolo Pasolini, 1966)  
 12 de mayo. *La Concentration* (Philippe Garrel, 1968)  
 13 de mayo. *Playtime* (Jacques Tati, 1967)  
 14 de mayo. *El terror de las chicas* (*The Ladies Man*, Jerry Lewis, 1961)  
 15 de mayo. *La cosecha estéril* (*La commare secca*, Bernardo Bertolucci, 1961)  
 16 de mayo. *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939)  
 16. *Sotto il segno dello scorpione* (Vittorio Taviani y Paolo Taviani, 1969)  
 17 de mayo. *Ice* (Robert Kramer, 1970)  
 17 de mayo. *El viento del este* (*Vent d'Est*, Jean-Luc Godard, 1970)  
 18 de mayo. *Entusiasmo. Sinfonía del Donbass* (*Entuzjazm: Simfoniya Donbassa*, Dziga Vertov, 1930)  
 18 de mayo. *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroye i novoye*, Sergei M. Eisenstein, 1929)  
 19 de mayo. *Safrana ou Le Droit à la parole* (Sydney Sokhona, 1978)  
 19 de mayo. *Anatomie d'un rapport* (Luc Mollet, 1975)  
 20 de mayo. *Détruire, dit elle* (Marguerite Duras, 1969)  
 20 de mayo. *La hipótesis del cuadro robado & Diálogo de perros* (*L'Hypothèse du tableau volé & Dialogue de chiens*, Raoul Ruiz, 1979 & 1977)

### Listado de mejores películas de la década de los 70 según la revista *Cahiers du cinéma* (nº 308, febrero, 1980):

1. *Número dos* (*Numéro deux*, Jean-Luc Godard, 1975)
2. *Milestones* (Robert Kramer & John Douglas, 1975)
3. *Tristana* (Luis Buñuel, 1970)
4. *Carretera asfaltada en dos direcciones* (*Two-Lane Blacktop*, Monte Hellman, 1971)
5. *Nosotros no envejeceremos juntos* (*Nous ne vieillirons pas ensemble*, Maurice Pialat, 1972)
6. *Des journées entières dans les arbres* (Marguerite Duras, 1976)
7. *Salò o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975)
8. *El reportero* (*Professione: Reporter*, Michelangelo Antonioni, 1975)
9. *Hitler, una película sobre Alemania* (*Hitler - ein Film aus Deutschland*, Hans-Jürgen Syberberg, 1977)
10. *Deux fois* (Jackie Raynal, 1968)
11. *Dodeskaden* (Akira Kurosawa, 1970)
12. *Aquí y en otro lugar* ( *Ici et ailleurs*, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Anne-Marie Miéville, 1976)
13. *El efecto de los rayos gamma sobre las margaritas* (*The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds*, Paul Newman, 1972)
14. *Femmes femmes* (Paul Vecchiali, 1974)
15. *Trafic* (Jacques Tati, 1971)
16. *Film About a Woman Who...* (Yvonne Rainer, 1974)
17. *Anatomie d'un rapport* (Luc Moullet, Antonietta Pizzorno, 1976)
18. *De la nube a la resistencia* (*Dalla nube alla resistenza*, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1979)
19. *Lecciones de historia* (*Geschichtsunterricht*, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1972)
20. *Out 1: Spectre* (Jacques Rivette, 1974)
21. *Cuatro noches de un soñador* (*Quatre nuits d'un rêveur*, Robert Bresson, 1971)
22. *Amarcord* (Federico Fellini, 1973)
23. *La mamá y la puta* (*La Maman et la putain*, Jean Eustache, 1973)
24. *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, Luis Buñuel, 1977)
25. *Hindered* (Stephen Dwoskin, 1974)
26. *Parade* (Jacques Tati, 1974)
27. *La última mujer* (*L'ultima donna*, Marco Ferreri, 1976)
28. *Nationalité immigré* (Sidney Sokhona, 1975)
29. *El asesinato de un corredor de apuestas chino* (*The Killing of a Chinese Bookie*, John Cassavetes, 1976)
30. *El mercader de las cuatro estaciones* (*Händler der vier Jahreszeiten*, Rainer Werner Fassbinder, 1971)
31. *Le Théâtre des matières* (Jean-Claude Biette, 1977)
32. *Six fois deux/Sur et sous la communication* (Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, 1976)
33. *En el curso del tiempo* (*Im Lauf der Zeit*, Wim Wenders, 1976)
34. *El inocente* (*L'innocente*, Luchino Visconti, 1976)
35. *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (*Avanti!* Billy Wilder, 1972)
36. *Maridos* (*Husbands*, John Cassavetes, 1970)

37. *Introducción a 'Música de acompañamiento para una escena de película' de Arnold Schoenberg (Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1973)*
38. *Engénie de Framval (Louis Skorecki, 1974)*
39. *Nathalie Granger (Marguerite Duras, 1972)*
40. *Amor de Perdição (Manoel de Oliveira, 1979)*
41. *Cabaret (Bob Fosse, 1972)*
42. *Les Intrigues de Sylvia Couski (Adolfo Arrieta, 1974)*
43. *Poco a poco (Petit à petit, Jean Rouch, 1970)*
44. *Video 50 (Robert Wilson, 1978)*
45. *Chromaticité I (Patrice Kirchhofer, 1977)*
46. *Coatti (Stavros Tornes, 1977)*
47. *Déjeuner du matin (Patrick Bokanowski, 1974)*
48. *Yo, tú, él, ella (Je, tu, il, elle, Chantal Akerman, 1976)*
49. *Muerte en Venecia (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1971)*
50. *El hombre de mármol (Człowiek z marmuru, Andrzej Wajda, 1977)*
51. *La marquesa de O (La Marquise d'O, Éric Rohmer, 1976)*
52. *Perceval el galés (Perceval le Gallois, Éric Rohmer, 1978)*
53. *Malas calles (Mean Streets, Martin Scorsese, 1973)*
54. *El Diablo, probablemente (Le Diable, probablement, Robert Bresson, 1977)*
55. *Ludwig – Réquiem para un rey virgen (Ludwig - Requiem für einen jungfräulichen König, Hans-Jürgen Syberberg, 1972)*
56. *Moisés y Aarón (Moses und Aron, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1975)*
57. *Shonen (Nagisa Ôshima, 1969)*
58. *New York, New York (Martin Scorsese, 1977)*
59. *India Song (Marguerite Duras, 1975)*
60. *El imperio de los sentidos (Ai-no corrida, Nagisa Ôshima, 1976)*
61. *Confidencias (Gruppo di famiglia in un interno, Luchino Visconti, 1974)*
62. *La guerra de las galaxias (Star Wars, George Lucas, 1977)*
63. *Hipótesis del cuadro robado (L'Hypothèse du tableau volé, Raoul Ruiz, 1979)*
64. *La región central (La Région centrale, Michael Snow, 1971)*
65. *Alicia ya no vive aquí (Alice Doesn't Live Here Anymore, Martin Scorsese, 1974)*
66. *Fortini/Perro (Fortini/Canis, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1976)*
67. *Las aventuras de Pinocho (Le aventure di Pinocchio, Luigi Comencini, 1972)*
68. *Sinai Field Mission (Frederick Wiseman, 1978)*
69. *Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979)*
70. *Alicia en las ciudades (Alice in den Städten, Wim Wenders, 1974)*
71. *Lancelot du lac (Robert Bresson, 1974)*
72. *El otro señor Klein (Monsieur Klein, Joseph Losey, 1976)*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERA, FRANÇOIS (1978). *Eisenstein et la question graphique. Cahiers du cinéma*, n° 295, diciembre, pp. 10-16.
- AUMONT, JACQUES (1971). *S.M. Eisenstein : "Le mal voltairien". Cahiers du cinéma*, n° 226/227, enero-febrero, pp. 46-56.
- AUMONT, JACQUES (1970). *S. M. Eisenstein : sur la question d'une approche matérialiste de la forme. Cahiers du cinéma*, n° 220-221. *Numéro spécial, Russie, années vingt*, mayo-junio, pp. 32-37.
- AUMONT, JACQUES (1971). *Wie sag'ich's meinem Kind ?. Cahiers du cinéma*, n° 226/227, enero-febrero, p. 74.
- BADAL, JEAN (1968). *La cathédrale de verre. Cahiers du cinéma*, n° 199, marzo, pp. 28-29.
- BAZIN, ANDRÉ (1955). *Agnès et Roberto. Cahiers du cinéma*, n° 50, agosto-septiembre, p. 36.
- BAZIN, ANDRÉ (1984). *Le Cinéma français de l'occupation à la Nouvelle Vague. Paris. Cahiers du Cinéma/ Éditions de l'Étoile.*
- BONITZER, PASCAL (1976). *Les machines e(x)tatiques. Cahiers du cinéma*, n° 271, noviembre, pp. 22-25.
- BURCH, NOËL (1968). *Notes sur la forme chez Tati. Cahiers du cinéma*, n° 199, marzo, pp. 26-27.
- COMOLLI, JEAN-LOUIS (1966). *Dé-composition. Cahiers du cinéma*, n° 182, septiembre, pp. 16-20.
- DELEUZE, GILLES (1976). *Trois questions sur Six fois deux. Cahiers du cinéma*, n° 271, noviembre, pp. 5-12.
- DURAS, MARGUERITE (1965). *Les Eaux et Forêts-le Square-La Música. Paris, Gallimard.*
- EISENSCHITZ, BERNARD (1970). *Le Proletkult, Eisenstein. Cahiers du cinéma*, n° 220-221. *Numéro spécial, Russie, années vingt*, mayo-junio, pp. 38-45.
- EISENSCHITZ, BERNARD y NARBONI, JEAN (1985). *Ernst Lubitsch. Paris. Cahiers du Cinéma/Cinémathèque Française.*
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1969). *Ecrits d'Eisenstein (2) : "Eb !" De la pureté du langage cinématographique. Cahiers du cinéma*, n° 210, marzo, pp. 6-15.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1969). *Ecrits d'Eisenstein (3) : La non-indifférente nature (1) : de la structure des choses. Cahiers du cinéma*, n° 211, abril, pp. 12-17.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1969). *Ecrits d'Eisenstein (4) : La non-indifférente nature (2) : encore une fois de la nature des choses. Cahiers du cinéma*, n° 213, junio, pp. 36-43.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1969). *Ecrits d'Eisenstein (5) : La non-indifférente nature (3). Cahiers du cinéma*, n° 214, julio-agosto, pp. 14-21.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1969). *Ecrits d'Eisenstein (6). Cahiers du cinéma*, n° 215, septiembre, pp. 20-29.

- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1969). *Ecrits d'Eisenstein (7) : La non indifférente nature (3) : la musique du paysage et le devenir du contrepoint du mon.* *Cahiers du cinéma*, n° 216, octobre, pp. 16-23.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1969). *Ecrits d'Eisenstein (8) : La musique du paysage (suite) : la nouvelle étape du contrepoint du montage.* *Cahiers du cinéma*, n° 217, noviembre, pp. 14-23.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1970). *Ecrits d'Eisenstein (9) : La non-indifférente nature (suite et fin).* *Cahiers du cinéma*, n° 218, marzo, pp. 7-14.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1970). *Ecrits d'Eisenstein (10) : la non-indifférente nature.* *Cahiers du cinéma*, n° 219, abril, pp. 4-15.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1970). *Ecrits d'Eisenstein (12) : Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation.* *Cahiers du cinéma*, n° 222, julio, pp. 7-11.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1970). *Ecrits d'Eisenstein (13) : Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation (2).* *Cahiers du cinéma*, n° 223, agosto-septiembre, pp. 58-61.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1970). *Ecrits d'Eisenstein (14) : Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation (fin).* *Cahiers du cinéma*, n° 224, octubre, pp. 52-56.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1970). *Ecrits d'Eisenstein (15) : L'art de la mise en scène.* *Cahiers du cinéma*, n° 225, noviembre, pp. 28-42.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1969). *Pauvre Salieri (en guise d'envoi).* *Cahiers du cinéma*, n° 209, febrero, pp. 20-21.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1969). *Perspectives.* *Cahiers du cinéma*, n° 209, febrero, pp. 22-29.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1971). *Problèmes de la composition.* *Cahiers du cinéma*, n° 226/227, enero-febrero, p. 74.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1971). *Rejoindre et dépasser.* *Cahiers du cinéma*, n° 226/227, enero-febrero, p. 90-94.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1971). *S.M. Eisenstein : de la Révolution à l'art, de l'art à la Révolution.* *Cahiers du cinéma*, n° 226/227, enero-febrero, p. 18.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1971). *S.M. Eisenstein : la vision en gros plan.* *Cahiers du cinéma*, n° 226/227, enero-febrero, pp. 14-15.
- FIESCHI, JEAN-ANDRÉ (1968). *Le carrefour Tati.* *Cahiers du cinéma*, n° 199, marzo, pp. 24-26.
- FIESCHI, JEAN-ANDRÉ Y NARBONI, JEAN (1968). *Le champ large. Entretien avec Jacques Tati.* *Cahiers du cinéma*, n° 199, marzo, pp. 6-21.
- GODARD, JEAN-LUC (1979). *Les cinémathèques et l'histoire du cinéma.* BRENEZ, Nicole (Ed.), *Documents* (pp. 286-291), París: Éditions du Centre Georges Pompidou.
- IVANOV, VIATCHESLAV (1970). *Eisenstein et la linguistique structurale moderne.* *Cahiers du cinéma*, n° 220-221. *Numéro spécial, Russie, années vingt*, mayo-junio, pp. 47-50.
- LANGLOIS, HENRI (1986). *Trois cent ans de cinéma.* París. *Cahiers du cinéma/ Cinémathèque Française/ Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du son.*
- MOULLET, LUC (1961). *Que vaisselle soit faite.* *Cahiers du cinéma*, n° 123, septiembre, pp. 55-58.
- NARBONI, JEAN Y RIVETTE, JACQUES (1969). *La destruction, la parole. Entretien avec Marguerite Duras.* *Cahiers du cinéma*, n° 217, noviembre, pp. 45-57.
- NARBONI, JEAN (1966). *La preuve par huit.* *Cahiers du cinéma*, n° 182, septiembre, pp. 20-25.
- NARBONI, JEAN (1976). *Le hors-cadre décide de tout.* *Cahiers du cinéma*, n° 271, noviembre, pp. 14-21.
- ROHMER, ÉRIC (1984). *Le Goût de la beauté.* París. *Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile.*
- V.V.A.A. (1968). *Numéro spécial, Jerry Lewis.* París. *Cahiers du cinéma.*
- V.V.A.A. (1970). *Numéro spécial, Russie, années vingt.* París. *Cahiers du cinéma.*
- V.V.A.A. (1965). *Numéro spécial, Sacha Guitry et Marcel Pagnol.* París. *Cahiers du cinéma.*
- V.V.A.A. (1970). *Young Mr. Lincoln de John Ford.* *Cahiers du cinéma*, n° 223, agosto, 1970, pp. 29-47.

## FERNANDO GANZO

Doctorando en Ciencias Sociales y de la Información por la Universidad del País Vasco, donde ha impartido clases de cine dentro del departamento de Pintura de la facultad de Bellas Artes como parte de su programa de becas. Coeditor de la revista *Lumière* y colaborador de *Trafic*, ha participado en grupos de investigación externos a la facultad vasca, tales como Cine y Democracia, de la fundación

Bakeaz. También obtuvo un Máster en Historia y Estética del Cine por la Universidad de Valladolid. Ha programado sesiones de cine de vanguardia en la Filmoteca de Cantabria. Entre sus proyectos de investigación, Alain Resnais, Sam Peckinpah, o el aislamiento del personaje a través de la puesta en escena, entre otros.

fganzo@gmail.com