

Història d'una revista: *Cahiers du cinéma*, a través d'un programa a la Cinémathèque Française. 1981. Entrevista amb Jean Narboni

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

Fernando Ganzo

RESUM

Jean Narboni reflexiona sobre la programació d'un cicle de pel·lícules commemoratiu dels 30 anys de la revista *Cahiers du Cinéma*, de la qual fou redactor en cap, celebrat a la Cinémathèque Française el 1981. El cicle li permet traçar la història de la revista: la creació de la política dels autors, les etapes de progressiva radicalització política en els 60 i 70, i la progressiva fi d'aquell cicle que representa aquesta programació, posada en relació amb el context polític i social a França. En l'elecció de les pel·lícules, Narboni descobreix les línies ideològiques i les apreciacions crítiques de la revista, mostrant els canvis de valoració i interpretació. D'aquesta manera, comenta la interpretació crítica d'Antonioni, Eisenstein o Chaplin, i la confluència que es va donar en els 60 entre els nous cinemes, la politització del cinema, i les últimes pel·lícules dels cineastes clàssics. Per a Narboni, que va ser editor dels escrits de Langlois, a la Cinémathèque Française els crítics de la revista van aprendre que la programació és una forma de muntatge mitjançant la relació entre pel·lícules per fils o associacions conceptuals o formals.

PARAULES CLAU

Cahiers du Cinéma, revista de crítica, política dels autors, programació, muntatge, Langlois, cinema polític, Jean-Luc Godard, nous cinemes, 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.

El 1964, Jean Narboni entra, juntament amb Jean-Louis Comolli i Jean-André Fieschi a la redacció de *Cahiers du Cinéma*, on Jacques Rivette tenia el comandament editorial. Més endavant, passa, juntament amb Comolli, a ser redactor en cap de la revista. La radicalització política de la revista porta al que s'ha conegut com «els anys Mao», a principis de la dècada dels 70. En aquesta època s'eliminen les fotografies, abunden les crítiques de pel·lícules invisibles i la quantitat de teoria i compromís polític es multiplica al llarg de les pàgines de cada exemplar. La presència de Narboni a la revista es correspon amb el període més agitat i canviant, d'una evolució més marcada, des de la seva creació el 1951. Posteriorment, va tenir una gran importància dins de la història de la revista a través de l'edició de llibres. Molts d'ells recopilaven textos d'antics membres de la redacció (des d'André Bazin fins a Jean-Claude Biette, passant per Éric Rohmer). Entre aquests llibres, dirigits per ell, pot trobar-se una recopilació d'escrits de Henri Langlois, *Trois cent ans de cinéma*. Sobre aquesta evolució, i sobre la figura de Langlois i la seva importància per a la progressió de la revista, Narboni traça un precís recorregut a les pàgines que segueixen, prenent com a punt de partida una programació que va tenir lloc, precisament, a la Cinémathèque Française, de la qual va ser el principal responsable.

El 1981, sense signar, va organitzar el cicle «30 ans d'une revue : les Cahiers du Cinéma». Ens interessa molt el fet que es tracti d'una programació col·lectiva, encara que hi hagi una sola persona al darrere. Sorpren, per exemple, que la primera part del programa, la del mes d'abril de 1981, no només es centri gairebé en exclusiva en els anys 50, sinó en pel·lícules, en la seva majoria, bastant desesperades, apassionades i amargues... No en va, el cicle comença amb *La saga de Anataban (Anataban, Josef von Sternberg, 1953)*.

Vaig a tornar a traçar la gènesi del projecte. *Cahiers du Cinéma* va néixer el 1951. El 1981 va ser, per tant, el seu trentè aniversari. Vaig escollir

les pel·lícules d'aquest cicle totalment sol, i vaig proposar aquest programa a la Cinémathèque Française com a representant de la revista. Diversos factors van tenir un paper essencial en l'elecció de les pel·lícules. El primer i més important era el gust de *Cahiers*. Fos quina fos la successió de redaccions, els canvis d'adreça, les orientacions polítiques, sempre ha existit un fil *Cahiers* que romanía i s'imposava. Així que no podia permetre'm no incloure una pel·lícula de Jean Renoir, de Roberto Rossellini, de Howard Hawks, de Fritz Lang, d'Alfred Hitchcock... Parlo dels cineastes antics. El primer aspecte, per dir-ho d'alguna manera, té a veure amb la política dels autors. Aquest és el fil dels gustos de la revista. D'altra banda, el segon factor consistia a guiar-me per la idea d'escollir pel·lícules que no fossin necessàriament les més conegudes, cèlebres o vistes dels seus autors. Per exemple *El cuarto mandamiento (The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942)* en comptes de *Ciudadano Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)*, encara que també podria haver escollit *La dama de Shanghai (The Lady from Shanghai, Orson Welles, 1947)*. El tercer factor té a veure amb el meu component personal. Vaig seleccionar les pel·lícules per les quals sentia una debilitat particular.

El cas de Michelangelo Antonioni és molt singular. És un cineasta que mai ha estat inclòs en la política dels autors de *Cahiers*, i que fins i tot ha estat detestat per gent amb un nom i una importància molt gran a la revista, com Jean Douchet o Luc Moullet. Amb molta freqüència, els articles sobre Antonioni estaven escrits per redactors que no marcaven la línia principal de la revista. Abans de l'arribada de Rivette —perquè jo vaig arribar a *Cahiers* amb Rivette—, Antonioni no estava en aquell quartet d'asos. Eren André S. Labarthe i alguns altres com ell els qui solien escriure sobre Antonioni. Quan Rivette va començar a dirigir la revista va haver-hi un gir, un canvi de rumb pel que fa a Antonioni; se li va dedicar un lloc més important. Godard deia que detestava Antonioni, però de sobte va sentir una revelació semblant a la viscuda per Paul Claudel a la Catedral de Notre Dame

de París: va veure *El desierto rojo (Il deserto rosso)*, Michelangelo Antonioni, 1964) a Venècia i va entrar en *xoc*. Fins i tot va arribar a entrevistar Antonioni. Així que va passar de tenir molt poc interès per ell a sentir una veritable fascinació –diria que també admirava la persona–. La postura de la revista cap a Antonioni és per tant molt fluctuant, però vaig voler incloure una pel·lícula seva perquè, en tot cas, penso en ell com un cineasta important, també per a *Cahiers*. No obstant això, en lloc de triar *La aventura (L'avventura)*, Michelangelo Antonioni, 1960) o *La noche (La notte)*, Michelangelo Antonioni, 1961), vaig escollir *El grito (Il grido)*, Michelangelo Antonioni, 1957), ja que és una pel·lícula que sempre em va agradar molt. Va ser una de les primeres pel·lícules que vaig veure d'Antonioni, així que en aquest cas entra en joc el component personal. Crec que és un film magnífic. A més, l'actor, Steve Cochran, era extraordinari. Sempre es deia d'Antonioni que només feia pel·lícules sobre grans dames burgeses ocioses que no sabien escollir entre els seus amants, però *El grito* és una pel·lícula sobre un proletari, la qual cosa li confereix un aspecte molt interessant sobre els llocs on la va rodar, amb aquest costat tan gris i boirós. D'altra banda, aquest film havia rebut atacs molt sectaris basats en qüestions de classe social. La crítica italiana d'esquerres, de tendència comunista, havia decidit que la pel·lícula era dolenta perquè, a grans trets, un proletari no podia tenir una depressió nerviosa per amor, això no era políticament correcte. No obstant això, a mi em semblava molt bell que Antonioni mostrés a un home abandonat per la seva dona, el qual recorre diferents zones d'Itàlia sense saber on fixar-se. Així, coneix diverses dones i creu establir-se amb cadascuna, però mai ho aconsegueix. Finalment, acaba tornant al lloc en què va conèixer la primera per a trobar-la amb un altre tipus i amb un nen. Sembla no quedar-li una altra sortida que deixar-se caure des de dalt de la fàbrica on treballava al començament del film. Per a mi, és algú malenconiós incapaç d'assumir el duel. Per això m'atemorien aquestes crítiques tan sectàries que arribaven des d'Itàlia, retraient que la depressió nerviosa estava relacionada amb

el món burgès, com si un obrer hagués de ser capaç de superar una cosa així. Aquestes són les raons que em van portar a triar *El grito*.

Quant a l'altra qüestió, insisteixo que assumeixo la responsabilitat de totes les eleccions del programa, ja que ho vaig concebre per complet jo sol. Però decidírem no signar-ho –igual que el text de presentació, que també vaig escriure jo– perquè en aquesta època encara estàvem sortint del període polític de la revista. En aquest moment de transició continuava romanent la idea del col·lectiu, del “nosaltres”. Ens trobàvem a la fi dels anys 70. Els noms havien de ser esborrats.

Aquest cicle va tenir lloc a la Cinémathèque Française, allí on va néixer la seva motivació tants anys abans, veient i desitjant mostrar pel·lícules. També és on van percebre una sèrie d'idees que influïrien posteriorment a la revista. Tot això es podria resumir en un sol fet: Langlois generava, amb els seus programes, pensament cinematogràfic.

Sí. Per això posteriorment s'edità el llibre, del qual em vaig ocupar en estreta col·laboració amb Bernard Eisenschitz i Catherine Ficat, *Trois cents ans de cinéma*. Per a mi, Langlois no només era un programador amb un gran enginy, un gran conservador o un pioner, com sempre es repeteix, sinó també un excel·lent crític. Els textos que produïa –o que pronunciava–, sovint molt breus però sempre corpulents, eren sovint textos crítics admirables. Em vaig dir que amb els textos que estaven ja immediatament disponibles es podia fer un llibre. A la Cinémathèque tothom em deia que havíem d'esperar, perquè segur que apareixerien molts altres escrits més endavant. No diria que hi hagués una oposició respecte al meu projecte, però no va despertar un gran entusiasme. Sempre em deien que calia esperar, però al meu entendre no necessitàvem deixar passar 20 anys: ja disposàvem de suficients textos com per a editar un llibre. Doncs bé, des que es va publicar el llibre, no han estat gaire nombroses les recopilacions d'articles de

Langlois que s'han descobert posteriorment. Era conscient que aquest llibre s'estava editant en un estat provisional respecte als seus escrits, però Bernard i jo preferíem fer-ho abans que esperar que ens temptessin amb poemes de joventut, novel·les, notes de la bugaderia en forma de poesia signada amb la seva mà sublim...

La fluïdesa del seu programa fa pensar en Langlois. I, en certa manera, fins i tot podríem creure que aquest cicle s'hauria pogut concebre –almenys parcialment– en altres períodes de *Cahiers*.

El quart factor fonamental, encara que no ho vaig esmentar abans, és el moviment de la pròpia revista. Aquest moviment provocava que no tot el programa pogués correspondre's amb cadascuna de les èpoques de la revista. Si prenem les deu primeres pel·lícules del programa, aquestes troben una perfecta equivalència amb la cronologia dels anys 50 a *Cahiers*, és a dir, amb l'establiment de la política dels autors. La qual cosa és vàlida tant per a André Bazin com per a Éric Rohmer, per exemple. *Stromboli, tierra de Dios* (*Stromboli, Terra di Dio*, Roberto Rossellini, 1950) és una pel·lícula de què parla Rohmer en l'entrevista que va fer amb mi a *Le Goût de la beauté* (ROHMER, 1984: 15). La presència de Hitchcock no és necessari justificar-la, va estar sempre present, igual que Renoir. Orson Welles també va ser un autor del que es va escriure molt en temps de Rohmer. El cas de Marcel Pagnol és diferent, ja que durant molt de temps, de la mateixa manera que Sacha Guitry, va ser considerat un mal cineasta. A mitjans dels anys 60, treballant amb la redacció comandada per Jean-Louis Comolli i jo, vam concebre un número especial «Sacha Guitry et Marcel Pagnol» (*Cahiers du Cinéma*, n° 173, desembre 1965), que va retornar Pagnol a l'ordre i al gust del dia. És a dir, que aquí ja estariem contradient la suposició que la primera part del programa podia haver estat realitzada pels membres de *Cahiers* dels anys 50. *Río de sangre* (*The Big Sky*, Howard Hawks, 1952), òbviament, fa referència al “Hitchcock-hawksisme” de Rohmer i uns altres. De la mateixa manera, la

pel·lícula d'Otto Preminger, *Cara de àngel* (*Angel Face*, 1952), està relacionada amb Rivette, i *Lola Montes* (Max Ophüls, 1955), sobretot, amb François Truffaut. El cas de Lubitsch és també particular, ja que va ser en els anys 60 quan es va realitzar un número especial «Ernst Lubitsch» (*Cahiers du Cinéma*, n° 198, febrer 1968), que vaig reprendre i completar amb Bernard Eisenschitz el 1985. Però si Lubitsch podria ser vist com quelcom normal en relació amb Truffaut, per exemple, és també una inclusió de l'equip de *Cahiers* de la meua generació. Quant a *Amarga victòria* (*Bitter Victory*, Nicholas Ray, 1957), forma part del fons comú de la revista: Godard i jo la tenim entre les nostres pel·lícules preferides.

Candilejas (*Limelight*, Charles Chaplin, 1952) no és una elecció evident. Podria respondre al criteri de Bazin, el gran *chaplínià*, però he de recordar que Rohmer –al contrari que Godard– no apreciava els seus llargmetratges, excepte *La condessa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*, Charles Chaplin, 1962). En canvi, sí que li agradava Charlot, però les seves preferències s'encaminaven més aviat cap a Buster Keaton. Si vaig decidir incloure Chaplin en lloc de Keaton –que al meu entendre és un cineasta també genial–, això es deu al fet que no és tan conegut com es creu. Ho vaig confirmar fa dos anys, quan vaig decidir escriure un llibre sobre *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940). Així i tot, hi ha una continuïtat al programa en relació amb les diferents línies editorials. Fins i tot en el període en què Comolli i jo dirigíem *Cahiers*, entre 1964 i 1973, fos quina fos l'opció política presa, incloent el vertigen maoïsta dels últims anys, Lang, Renoir o Hitchcock van ser sempre per a nosaltres autors “intocables”. Mai va haver-hi un atac contra ells en nom d'una pel·lícula militant.

L'emocionant del programa consisteix a veure com de la confluència d'aquesta continuïtat, amb friccions incloses, poden brollar de les pel·lícules del primer mes, gairebé com si d'una ejaculació es tractés, els films de la Nouvelle Vague, projectats durant el segon mes.

Sí, és evident que la programació del primer mes traça la història de *Cahiers*, però si observem el seu final, ens trobem amb *La evasión* (*Le Trou*, 1960), de Jacques Becker, que era com un germà gran per a la Nouvelle Vague, i amb *El testamento de Orfeo* (*Le Testament d'Orphée*, 1959), de Jean Cocteau, un pare o un àngel de la guarda per a ells. D'aquí, passem directament a *La Pointe Courte* (1955), d'Agnès Varda, de la qual va escriure Bazin (BAZIN, 1955: 36), de manera que en el segon mes podem començar, de forma seguida, amb els films de Pierre Kast, Rivette o Doniol-Valcroze.

M'agradaria que parlés de les excepcions en aquest segon mes. En la meua opinió, si bé la radicalització de *Cahiers* va permetre l'entrada d'un cinema més avantguardista, tinc la impressió que, des de llavors, es va fer més difícil escriure en profunditat dels cineastes clàssics.

Luis Buñuel no era apreciat per certes persones a *Cahiers*, com per exemple Rohmer o Douchet, però van canviar totalment d'opinió anys després, fins al punt que Rohmer (ROHMER, 1984: 157-158) va escriure sobre *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955). Era una mica com Antonioni: el defensaven els redactors que no formaven part de la línia principal de la revista, en aquest cas Labarthe i, sobretot, Moulet, que va escriure un article (MOULLET, 1961: 55-58) sobre *La joven* (*The Young One*, Luis Buñuel, 1960), pel l'ícula que trobem al programa enmig dels films de la Nouvelle Vague.

Quant a Jerry Lewis, de qui vaig programar *El terror de les chicas* (*The Ladies Man*, 1961), fou un cineasta molt important per al nostre període. També li dedicarem un número especial (*Cahiers du Cinéma*, nº 197, Nadal 1967/gener 1968), en plena Nouvelle Vague. Per això era important introduir-lo entre aquestes pel·lícules. Però l'elecció més interessant del programa potser sigui la del film de John Ford, *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939). Durant molt de temps, en absolut formava part del "panteó"

de *Cahiers*. Roger Leenhardt, mestre de Bazin, va llançar la missiva: «Avall Ford, amunt Wyler!». Bazin, en un cèlebre article, situava Wyler al mateix nivell que Welles, però s'equivocava amb Wyler. Tenia una certa idea sobre el seu cinema, sobre el pla seqüència o la profunditat de camp, però ara sabem que en el seu lloc hauria d'estar Kenji Mizoguchi, per exemple. Labarthe, Moulet o Louis Marcorelles, un cop més, no formant part de la línia principal de la revista, el defensaven. Truffaut va tenir una opinió molt reservada sobre Ford durant molt de temps. El canvi de rumb va arribar quan Rivette va prendre el control de *Cahiers*. Durant una retrospectiva dedicada a John Ford a la Cinémathèque ens vam adonar que era extraordinari, mentre que fins llavors, a la redacció, es preferia Howard Hawks. Però a diferència de Buñuel, vaig decidir no emplaçar-lo entre les pel·lícules de la Nouvelle Vague. El vaig situar més endavant, tant en el programa com en la cronologia. En ple període marxista i "hiperteòric" de la revista, vam escriure un text col·lectiu molt llarg sobre *El joven Lincoln*, sense signar (*Cahiers du Cinéma*, nº223, agost 1970). Per això està situada entre *La cosecha estéril* (*La commare secca*, Bernardo Bertolucci, 1962) i *Sotto il segno dello scorpione* (Paolo Taviani i Vittorio Taviani, 1969).

Les coses s'entremesclen. Cap a mitjans i finals dels anys 60 vivim un moment únic en la història del cinema. Mai tornarà una cosa així. No pretenc dir que el passat sigui millor, però estem aquí davant una qüestió purament històrica. Durant aquests anys, si pogués fer-se un tall en el temps, com es fa en geologia, trobaríem diverses capes temporals. Va ser llavors quan es van estrenar els últims films dels grans autors clàssics, sovint meravellosos: *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1965), *Una trompeta lejana* (*A Distant Trumpet*, Raoul Walsh, 1964) o *Siete mujeres* (*Seven Women*, John Ford, 1966), que només va ser defensada per *Cahiers*, malgrat ser una de les pel·lícules més belles de tots els temps. Es van publicar dos articles, un de Comolli (COMOLLI, 1966: 16-20) i un altre meu (NARBONI, 1966: 20-25). Ni tan sols la van recolzar els fanàtics de Ford.

En aquestes mateixes dates, com pot veure's en l'anomenat "consell dels deu"¹—és a dir, les votacions de l'època a *Cahiers*—, solem trobar les terceres o quartes pel·lícules dels cineastes de la Nouvelle Vague. Per exemple *Los carabineros* (*Les Carabiniers*, Jean-Luc Godard, 1963), o *L'Amour fou* (Jacques Rivette, 1969). També estan presents les òperes primeres dels cineastes dels "Nous Cinemas" —els films de Jerzy Skolimowski, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci— o les obres tardanes dels cineastes postclàssics, com Luis Buñuel o Michelangelo Antonioni. En un mateix mes, es podia veure una pel·lícula de Skolimowski, de Pasolini, de Bertolucci, de Godard i l'últim Ford. Això mai tornarà a succeir, perquè la primera de les capes, la dels grans clàssics, es va acabar, ja van morir. I, per un atzar històric, ens trobàvem en un lloc en què calia mantenir les quatre dimensions al mateix temps. En un mateix número havíem de ser capaços de defensar *Siete mujeres*, *Pajaritos y pajarracos* (*Uccellacci e uccellini*, Pier Paolo Pasolini, 1966), *Walkover* (Jerzy Skolimowski, 1965) o *Los carabineros* ... Per això no es pot establir una successió lineal. Succeïa com en la música, perquè havíem de buscar un contrapunt o una fugida en què entressin dues veus, després tres, més endavant quatre... Nosaltres vam tenir la sort de viure una època en la qual aquesta fugida comptava amb cinc veus.

Es pot afirmar que aquella generació va trobar un "muntatge" entre les diferents pel·lícules a les pròpies sales. Aquests xocs semblen conservar-se en aquest programa, per exemple quan passem de *La Concentration* (Philippe Garrel, 1968) a *Playtime* (Jacques Tati, 1967), i després al film de Jerry Lewis.

Exacte. I, al mateix temps, conservem la correspondència cronològica. Quan estàvem descobrint els primers films de Garrel, vam poder veure de sobte *Playtime*, una pel·lícula que fou un impacte per a nosaltres. Recordo que

Jean-André Fieschi i jo trucàrem a Jacques Tati. Ens va convidar a casa seva —vivia als afores de París— i concertàrem una llarga entrevista amb ell (FIESCHI i NARBONI, 1968: 6-21). Dedicàrem bona part d'aquell número a *Playtime* (*Cahiers du Cinéma*, n.º 199, març 1968). Va ser una pel·lícula molt mal rebuda. Fins i tot el va arruïnar, ja que mai va poder tornar a fer pel·lícules com abans. Però per a nosaltres era evident, com ho fou l'arribada de *Siete mujeres* de Ford o de *Gertrud* de Dreyer. En veure-la, no vam tenir el més mínim dubte: calia entrevistar-lo i dedicar-li diversos textos.

Si analitzem la situació de nou musicalment, notem quelcom molt contemporani entre aquesta pel·lícula i *La Concentration*. No hi havia cap problema a passar de *Walkover* a *L'Amour fou* o *Playtime*, era com un pentagrama. La comparació musical em sembla la més adequada per a parlar d'aquests diferents estrats. Els motius se segueixen i, entre ells, es creen vincles o il·luminacions. És com la idea de Godard recollida en la seva conferència sobre les cinemateques (GODARD, 1979: 286-29¹).

Ja que esmenta a Godard, la successió de *Viento del este* (*Vent d'Est*, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, Grup Dziga Vertov, 1970) i *Entusiasmo. Sinfonía del Donbass* (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*, Dziga Vertov, 1931) pot semblar òbvia, però que la pel·lícula de Serguei M. Eisenstein que prossegueixi en el programa sigui *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroye i novoye*, Serguei M. Eisenstein i Grigori Aleksandrov, 1929) no ho és tant.

A partir de *La comare secca*, el programa es correspon clarament amb el període polític de *Cahiers*. Ens havien agradat molt les primeres pel·lícules dels Taviani, que no he tornat a veure des de llavors. En aquest moment comencem a veure el cinema de Robert Kramer. *Ice* (Robert Kramer, 1970) era

1. Tradicionalment, els exemplars de *Cahiers du Cinéma* es tancaven amb una pàgina en què, sota aquesta dominació,

«Consell dels deu», deu dels seus crítics votaven amb estrelles les pel·lícules que podien veure's a les sales.

la pel·lícula de l'esquerra, de la guerrilla urbana, del terrorisme. És el gran cineasta d'aquest moment. D'aquí passem a la pel·lícula del Grup Dziga Vertov, *Viento del este*, així que, evidentment, la vaig programar al costat d'una pel·lícula de Vertov. Però en aquella època havíem preparat dos grans números a *Cahiers*, amb la gran col·laboració de Bernard Eisenschitz, sobretot, al voltant del cinema soviètic. Un d'ells se centrava en la Rússia dels anys 20 (*Cahiers du Cinéma*, n° 220-221, maig-juny, 1970); l'altre, dividit en realitat en diversos números, estava dedicat completament a Eisenstein (*Cahiers du Cinéma*, n° 208-226/227, gener, 1969-gener/febrer, 1971). Per tant, tot anava de la mà per a nosaltres. Quant a l'elecció de *Lo viejo y lo nuevo*, va ser personal. Al llarg dels anys 70 aquesta pel·lícula va tornar a projectar-se, així que vaig escriure un text sobre ella (NARBONI, 1976: 14-21). Pascal Bonitzer va fer el mateix (BONITZER, 1976: 22-25), encara que en absolut desenvolupàvem la mateixa posició sobre la pel·lícula. François Albera, marxista i especialista en les avantguardes, havia escrit una rèplica en forma de carta a la revista (ALBERA, 1978: 10-16), en la qual discutia les nostres posicions. Fou una pel·lícula que va comptar molt, per tant. Bonitzer desenvolupava la idea de l'artista contra el poder, però aquesta no era la meua posició: *Lo viejo y lo nuevo* em semblava interessant pel seu ultrarrevolucionarisme, i crec que precisament per això feia por al poder, per anar d'una forma massa "boja" en aquesta direcció, amb una mena d'erotisme polític –heus aquí l'aspersió de llet–, mentre que ells eren "kolkozos" als quals simplement els agradava el seu tractor. Es tractava de Deleuze/Guattari *avant la lettre*.

Ja que esmenta a Deleuze, estem parlant de gairebé la mateixa època en què aquest preparava els seus llibres sobre cinema, *L'image-mouvement* i *L'image-temps*. Poc abans l'havien convidat a escriure a *Cahiers*, amb l'article «Trois questions sur *Six fois deux*» (*Cahiers du Cinéma*, n° 271, novembre, 1976). Segons tenim entès, eren vostès els que li enviaven les pel·lícules, i en certa manera això pot ser vist com una programació, personal, per a un filòsof.

Sí, va escriure sobre *Six fois deux / Sur et sous la communication* (Jean-Luc Godard i Anne Marie Miéville, 1976), amb una falsa i apassionant entrevista amb si mateix (DELEUZE, 1976: 5-12). Tots dos treballàvem a la facultat de Vincennes i xerràvem sovint. Posteriorment, Carmelo Bene ens va unir molt –també podríem parlar dels absents d'aquest programa, com Bene o Otar Iosseliani–. Quan va tenir en ment el projecte, en allò relacionat amb la visió de les pel·lícules o a les indicacions dels textos, vaig col·laborar amb ell, però comptava amb molta gent al voltant que l'aconsellava, com Claire Parnet, algú molt proper a Caroline Champetier. En realitat, no havia d'esperar-me a l'hora de fer-li arribar pel·lícules, però sí que vaig formar part d'aquest grup de persones que durant un parell d'anys va parlar molt amb ell sobre cinema.

Tot i així, és interessant aquesta necessitat de fer-li arribar pel·lícules. En certa manera, particularment en el cas de *Cahiers*, és clar que la selecció de pel·lícules era ja una forma de crítica, fins i tot una forma de fer cinema, de crear un pensament a partir de l'agrupació o la confrontació, que és en el que es basava, d'altra banda, la política dels autors. Això va ser així fins al punt que aquest va seguir sent el procés creatiu de Godard com a cineasta. No va exercir Langlois un paper fonamental en aquesta mecànica crítica?

Jo vaig començar a veure les pel·lícules de forma molt salvatge. No vivia a París quan era adolescent; vaig créixer a Algèria, de manera que només venia a París de tant en tant. La Cinémathèque Française, posteriorment, va despertar la meua gana voraç a l'hora de descobrir el cinema. Per exemple, tot allò del que havia sentit a parlar als cineclubs d'Alger. En tot cas, vam tenir clar molt ràpid que Langlois era un gran muntador, com ho va ser després Godard. La idea de muntatge és similar en tots dos casos: col·locar juntes dues o més pel·lícules que aparentment no tenen cap relació, esperant que del xoc sorgeixi alguna cosa nova. Aquesta idea va ser presa una mica al peu de la lletra, i és una cosa que pot discutir-

se, a partir d'Eisenstein, o el que és el mateix: suposar que del xoc entre dues imatges naixerà una tercera en el cap de l'espectador. Aquesta noció de muntatge forma part del "fil daurat" de tots els que es van apropar a Langlois. Les seves sessions podien *jugar* en tots els sentits, ja es tractés d'una cinematografia nacional o d'un vincle cronològic. De vegades, fins i tot establia aproximacions basades, simplement, en una paraula del títol. En altres ocasions el vincle era molt més subtil, funcionava per mitjà d'una sèrie de vies secretes. El principi del muntatge era molt canviant per a Langlois, però la idea estava allà, en qualsevol cas. Així va ser com Godard la va reprendre: el muntatge mai va deixar de ser el seu *beau souci*². N'hi ha prou amb veure *Film Socialisme* (Jean-Luc Godard, 2010). I això no només afecta les imatges, sinó també els textos, fins al punt que porta anys gairebé sense escriure una paraula en les seves pel·lícules. A *Film Socialisme* "munta" els textos de Hölderlin amb uns altres de Rilke o Marx. Algunes persones com Dominique Païni han reprès i desenvolupat aquesta teoria a través de la idea del «cinema exposat». Però tots els que van rebre les seves primeres "classes d'armes" a la Cinémathèque es van sentir influïts per la idea de Langlois al voltant del muntatge. L'hereu pur és Godard.

Com es va viure a la revista el període proper al 68 a la Cinémathèque, que va portar a la destitució momentània de Langlois per part d'André Malraux?

Sense cap modèstia, crec que aquest període ha estat un dels més rics de tota la història de *Cahiers*. De 1966 a 1968 no només aconseguírem mantenir aquelles temporalitats de què parlàvem –ja que cal reconèixer que no deixem passar Skolimowski, Bellocchio, Glauber Rocha o Gilles Groulx–. Allà estaven tots els cinemes nacionals. Estaven Garrel i Eustache... Al meu entendre, en aquest sentit, vam fer un bon treball. Fins i tot perdenos certes coses, complírem amb la missió. Però

també van tenir lloc altres episodis en què vam estar en primera línia, de forma *concreta*. El primer va ser la prohibició de *La religiosa* (*La Religieuse*, Jacques Rivette, 1966), que va desencadenar un combat molt agut. Després va arribar el «cas Langlois», amb el qual les oficines de *Cahiers* es van convertir en la caserna general on es trobava tothom, fos o no de la revista, per a tractar la qüestió. Després van arribar els États Généraux du Cinéma, impulsats per *Cahiers*, al maig del 68. I, sobretot, es va suprimir el «Conseil des dix». En aquell moment, vàiem en llocs molt diversos certes pel·lícules que no s'estrenaven a París. El «Conseil des dix» només considerava les estrenes parisenques, de manera que ens semblava que no n'hi havia prou, així que el reemplaçàrem per la rúbrica «A voir absolument (si possible)». En ella, valoràvem qualsevol pel·lícula que ens semblés interessant, tant si s'estrenava a París com si no. Amb això, intentàvem dir-li al lector que era ell qui havia de tractar de veure i de fer veure les pel·lícules. Calia tornar aquest «possible» real.

Durant un temps, l'articulació teòrica i pràctica va ser molt directa a *Cahiers*. La prohibició de *La religiosa* va suposar un veritable combat en la realitat, no en l'escriptura. El «cas Langlois» també va ser una lluita real. I, de la mateixa manera, aconseguir que els lectors "actuessin" per a poder veure *La Concentration*, o qualsevol pel·lícula canadenca o txeca, també. Aquests dos anys, al meu entendre, foren el període més actiu en la història de la revista quant a l'articulació entre els combats reals i els combats estètics. I no es tractava de que fóssim els millors, sinó que la destitució de Langlois o Maig del 68 van arribar en aquell moment. No ho vam inventar nosaltres. El mateix va succeir amb la prohibició de la pel·lícula de Rivette.

En el pla estètic, era evident que en aquell moment alguna cosa estava passant. I tot això estava relacionat amb els moviments polítics dels anys 60 i 70, amb revoltes a tot el món. Tot aquest

2. Es refereix al cèlebre text «Montage, mon beau souci», de Jean-Luc Godard, publicat a *Cahiers du cinéma*, n° 65,

desembre, 1956.

aixecament, que posava a l'ordre del dia la idea de la revolució, estava per a nosaltres relacionat amb la qüestió «què podria ser un cinema lliure», independent del que Godard anomenava la parella Hollywood/Mosfilm. Què permetria aquest cinema independent? El fet de crear les seves pròpies condicions de producció i difusió, escapant de la influència de les institucions del moment, més grans i monumentals. Sabíem perfectament que allò era el final d'un cert cinema de Hollywood: *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) havia fet sonar les alarmes per si mateixa (si bé una part del cinema americà va renéixer en els 70). Tot això formava part d'una època en què, amb aquests nous cinemes “nacionals” lligats als moviments revolucionaris i contestataris a tot el món, va arribar l'esperança d'una difusió tènue i capil·lar del cinema, unida per una sèrie de vincles subterranis: el Festival de Cinema Jove de Pesaro era molt important, ja que hi podies veure les pel·lícules d'Eustache, de Garrel, de Straub i Huillet, Mouillet... L'eix Itàlia/Brasil/França comptava també amb un gran pes... Era una cosa que estava totalment a l'aire: el vent de l'est s'endú el vent de l'oest³. L'articulació estètica/política va marcar molt els editorials de *Cahiers* en aquesta època.

En aquesta mateixa època es va crear la «Setmana dels *Cahiers du Cinéma*». Abans no existia res de semblant. Ho recordo perquè està present a la pel·lícula que he fet amb Jean-Louis Comolli i Ginette Lavigne, *À voir absolument (si possible). Dix ans aux Cahiers du Cinéma, 1963-1973* (Jean-Louis Comolli, Ginette Lavigne i Jean Narboni, 2011). La primera «Setmana» no va estar gens malament: en aquest cicle es van poder veure *Le Chat dans le sac*, de Gilles Groulx (1964), *No reconciliados (Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht)*, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, (1965), *Brigitte et Brigitte* (Luc Mouillet, 1966), *Marcas identificatorias: Ninguna*, la primera pel·lícula de Skolimowski (*Rysopis*, 1965), *Antes de la revolución (Prima della*

rivoluzione, Bernardo Bertolucci, 1964), *La falcida (A falcida*, Leon Hirszman, 1965) i *Las manos en los bolsillos (I pugni in tasca*, Marco Bellocchio, 1965). La trobo molt adequada com a primera «Setmana dels *Cahiers*», i fins i tot com a primera setmana per a qualsevol cicle.

Com funcionaven? En cada ocasió s'encarregava d'ella un redactor diferent? Es relacionaven unes «Setmanes...» amb les altres?

No, estàvem en contacte en concebre-les. Però si que teníem present la noció de buscar una continuïtat i de lligar unes «Setmanes...» amb les altres. Per això teníem contacte amb certes cinematografies nacionals. Me'n recordo bé de l'Office National du Film del Quebec; Pierre Perrault, per exemple, se sentia molt proper de *Cahiers*, de la mateixa manera que Jean-Pierre Lefebvre, Michel Brault, Groulx... Les «Setmanes...» estaven vinculades amb el treball que desenvolupàvem *Cahiers*, eren esdeveniments actius, l'objectiu consistia a mostrar pel·lícules inèdites. Com en els altres casos, era un treball efectuat “en la realitat”, no només en el marc de la revista –no diré que no tingués a veure amb l'escriptura, ja que l'escriptura forma part de la realitat–. Es tractava realment d'una militància, no tant política com estètica. Lluitàvem perquè es veiessin les pel·lícules que eren difícils de veure.

D'on creu que ve aquesta motivació de “passar a l'acció”?

No ho sé. Abans, a *Cahiers*, existien altres formes de militantisme: la política dels autors era militància. Però no sé d'on va venir realment la idea de fer una «Setmana dels *Cahiers*». Volíem mostrar, simplement, una sèrie de pel·lícules sense distribució. Vam contactar amb exhibidors, vam aconseguir còpies i les vam mostrar.

cinesta brasiler Glauber Rocha, bona part de l'equip tècnic i artístic de la pel·lícula era italià.

3. Jean Narboni estableix aquí un joc de paraules al voltant del filmi *Viento del este*, manifest fundacional del Grup Dziga Vertov. A més de comptar amb la col·laboració del

Langlois també va ajudar els joves cineastes. Podia programar una pel·lícula dels Lumière i després un film de Garrel o d'un cineasta de qualsevol altre país que arribés amb les seves bobines sota el braç. A la seva manera, ell feia tots els anys «L'any de la Cinémathèque». Però mai es va tancar en el passat, Garrel parla molt bé d'això. De tota manera, no ens esperàvem la seva destitució, ens va sorprendre molt. Potser ho sabien les persones que estaven més vinculades amb la institució. Ell sempre deia que el fet d'estar “sol contra tots” comportava una certa idea de perill, d'amenaça, de fortlesa assetjada. I ens hi acostumàrem, de manera que quan va arribar la seva destitució ens vam sorprendre realment. Així i tot, la reacció va ser immediata.

Molt poc abans d'aquest cicle, es van publicar les llistes de millors pel·lícules dels 70 segons la redacció de *Cahiers*. Ens interessa molt veure l'evolució en aquest gir d'una dècada a una altra entre ambdues agrupacions de pel·lícules, perquè creiem que anticipa una idea de frontissa.

En aquesta llista, la posició tan destacada de Godard o de Kramer és evident. *Carretera asfaltada en dos direccions* (*Two Lane Blacktop*, Monte Hellman, 1971), que apareix en quarta posició, la vam descobrir amb una mica de retard. A Marguerite Duras, que està en el sisè lloc, ja l'havíem entrevistada Rivette i jo (NARBONI i RIVETTE, 1969: 45-57) a l'època de *La Música* (Marguerite Duras i Paul Sabin, 1967). No obstant això, Rainer Werner Fassbinder, encara que estigui a la llista –i ho admeto totalment–, fou un cineasta que se'ns va escapar. El vam ignorar durant massa temps. Quant a Adolpho Arrietta o Garrel, són cineastes que van ser defensats a *Cahiers* abans que en cap altre lloc.

Respecte a la idea de frontissa, per a mi aquest programa de 1981 marcava el final d'un cicle. En l'època no ho sabia, però aquesta programació suposa la clausura d'alguna cosa. Quan comença el programa, encara governava a França Giscard d'Estaing, i quan acaba, l'esquerra i François

Mitterrand arriben al poder. Els trenta anys de *Cahiers* clausuren una època. Els anys 80 porten una esquerra institucional, una esquerra de partit, de govern, que no té res a veure amb Maig del 68 i la seva continuació. En canvi, aquesta programació comptava amb totes les èpoques *Cahiers*, incloent Maig del 68. Així és com comença una dècada que odio. Al cinema, vivim el gran moviment de la restauració i l'intent d'enterrar la Nouvelle Vague. També la reaparició del cinema dels estudis, de la bella imatge. No tinc res en contra d'ell, ni personal ni humanament, però és el que simbolitza Luc Besson. Per tant, ens sentíem com l'àngel de la història de Walter Benjamin: miràvem cap enrere. No sabíem el que succeiria políticament, però estàvem assistint al final de l'esquerra, al final de les idees revolucionàries, dels grans discursos d'identificació, així com a l'arribada d'una altra esquerra (tothom estava, evidentment, content). Es tractava, com dic, d'una esquerra de partit, que va portar dos anys d'obertura perquè després, de nou, tot es tanqués. Amb això van arribar també els diners. Va arribar la socialdemocràcia i va desaparèixer aquesta esquerra, que potser ja estava morta des de mitjans dels 70, en tot cas. Aquesta programació és un final de festa. Potser vingui d'aquí aquest caràcter fosc que vostè esmentava al començament. *Le Pont du nord* (Jacques Rivette, 1981) mostra molt bé aquest moment. La pel·lícula es va filmar poc abans de l'arribada de Mitterrand al poder. La relació entre la mare i la filla a la vida real, entre Bulle i Pascale Ogier, determina l'escissió entre el final dels 70 i l'obertura dels 80.

El meu programa prenia en consideració cada etapa de *Cahiers*, des dels anys 50 fins al present, però sobretot la part més activa per a nosaltres, el final dels anys 60. Fins i tot si en la revista havien existit diferències i canvis polítics, el “fil vermell” del gust, com mostra el cicle, seguia sent el mateix, i fins i tot ens fèiem insultar per esquerrans de base perquè defensàvem *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 i Danièle Huillet, 1970), o *Viento del este*. Per a ells, el que comptava eren

les pel·lícules “de fàbrica”, les pel·lícules “de lluites”, mentre que per a nosaltres el cinema materialista/revolucionari era *Othon*, per no esmentar *El joven Lincoln...* El moviment esquerrà era estèticament hostil o estranger als gustos de *Cahiers*. Si en algun moment va haver-hi un acostament al Partit Comunista, fou a través de la revista *La Nouvelle Critique*, creada per ells, on participaven dos membres de la redacció de *Cahiers*: Fieschi i Eisenschitz. Aquella revista era una mica com *Les Lettres Françaises* quan estava dirigida per Louis Aragon, ja que els agradava Godard. Les úniques revistes en què podia llegir-se alguna cosa positiva sobre *Othon* eren *Cahiers* i *La Nouvelle Critique*. En aquest moment, en el pla cultural, va haver-hi un acostament. Però d'altra banda, tots els moviments d'esquerres, en el pla estètic, eren populistes. No s'interessaven en absolut pel cinema de Straub i Huillet.

La seva és una programació sobre com *Cahiers* veu el cinema i sobre la pròpia *Cahiers*. Per a

aconseguir-ho, una programació de cinema ens sembla, en realitat, més il·lustradora, fèrtil, generosa i vinculant que l'escriptura.

Per descomptat, perquè els gustos romanen. Encara que, respecte a les llistes dels anys 70, cal diferenciar les reivindicacions presents amb les “repscades” més tard. *Número dos* (*Numéro deux*, Jean-Luc Godard, 1975) es va defensar “en present”, però no *El mercader de las cuatro estaciones* (*Händler der vier Jahreszeiten*, Rainer Werner Fassbinder, 1971): és una “reconstrucció” posterior, es va arribar a la pel·lícula després, no en el seu moment. De fet, van aparèixer articles de Daney molt mitigats a l'època. A la llista es poden veure pel·lícules que van ser defensades de forma contemporània, però al costat d'elles hi ha embelliments posteriors, de manera que el cas Fassbinder salta a la vista. No obstant, a la meua programació de 1981, només trobem les pel·lícules amb què *Cahiers* fou puntual i va arribar a l'hora. ●

*Declaracions recollides a París, el 4 de desembre de 2012.
Transcrites i traduïdes per Fernando Ganzó.*

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

Abril, 1981

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

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

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

Maig, 1981

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

Llistat de millors pel·lícules de la dècada dels 70 segons la revista *Cahiers du cinéma* (nº 308, febrer, 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. *Eugénie de Frammal* (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 Cousski* (Adolfo Arrieta, 1974)
43. *Poco a poco* (*Petit à petit*, Jean Rouch, 1970)
44. *Video 50* (Robert Wilson, 1978)
45. *Chromaticité I* (Patrice Kirchner, 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. *Sbonen* (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/Canì*, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1976)
67. *Las aventuras de Pinocho* (*Le avventure 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)

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALBERA, FRANÇOIS (1978). *Eisenstein et la question graphique. Cahiers du cinéma*, n° 295, desembre, pp. 10-16.
- AUMONT, JACQUES (1971). *S.M. Eisenstein : "Le mal voltairien". Cahiers du cinéma*, n° 226/227, gener-febrer, 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*, maig-juny, pp. 32-37.
- AUMONT, JACQUES (1971). *Wie sag'ich's meinem Kind ? Cahiers du cinéma*, n° 226/227, gener-febrer, p. 74.
- BADAL, JEAN (1968). *La cathédrale de verre. Cahiers du cinéma*, n° 199, març, pp. 28-29.
- BAZIN, ANDRÉ (1955). *Agnès et Roberto. Cahiers du cinéma*, n° 50, agost-setembre, p. 36.
- BAZIN, ANDRÉ (1984). *Le Cinéma français de l'occupation à la Nouvelle Vague*. París. Cahiers du Cinéma/ Éditions de l'Étoile.
- BONITZER, PASCAL (1976). *Les machines e(x)tatiques. Cahiers du cinéma*, n° 271, novembre, pp. 22-25.
- BURCH, NOËL (1968). *Notes sur la forme chez Tati. Cahiers du cinéma*, n° 199, març, pp. 26-27.
- COMOLLI, JEAN-LOUIS (1966). *Dé-composition. Cahiers du cinéma*, n° 182, setembre, pp. 16-20.
- DELEUZE, GILLES (1976). *Trois questions sur Six fois deux. Cahiers du cinéma*, n° 271, novembre, pp. 5-12.
- DURAS, MARGUERITE (1965). *Les Eaux et Forêts-le Square-La Música*. París, Gallimard.
- EISENSCHITZ, BERNARD (1970). *Le Proletkult, Eisenstein. Cahiers du cinéma*, n° 220-221. *Numéro spécial, Russie, années vingt*, maig-juny, pp. 38-45.
- EISENSCHITZ, BERNARD y NARBONI, JEAN (1985). *Ernst Lubitsch*. París. Cahiers du Cinéma/Cinémathèque Française.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1969). *Ecrits d'Eisenstein (2) : "Eh !" De la pureté du langage cinématographique. Cahiers du cinéma*, n° 210, març, 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, juny, pp. 36-43.

- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1969). *Ecrits d'Eisenstein (5) : La non-indifférente nature (3)*. *Cahiers du cinéma*, n° 214, juliol-agost, pp. 14-21.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1969). *Ecrits d'Eisenstein (6)*. *Cahiers du cinéma*, n° 215, setembre, 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, octubre, 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, novembre, pp. 14-23.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1970). *Ecrits d'Eisenstein (9) : La non-indifférente nature (suite et fin)*. *Cahiers du cinéma*, n° 218, març, 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, juliol, 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, agost-setembre, 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, novembre, pp. 28-42.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1969), *Pauvre Salieri (en guise d'envoi)*. *Cahiers du cinéma*, n° 209, febrer, pp. 20-21.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1969), *Perspectives*. *Cahiers du cinéma*, n° 209, febrer, pp. 22-29.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1971). *Problèmes de la composition*. *Cahiers du cinéma*, n° 226/227, gener-febrer, p. 74.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1971). *Rejoindre et dépasser*. *Cahiers du cinéma*, n° 226/227, gener-febrer, 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, gener-febrer, p. 18.
- EISENSTEIN, SERGUEI M. (1971). *S.M. Eisenstein : la vision en gros plan*. *Cahiers du cinéma*, n° 226/227, gener-febrer, pp. 14-15.
- FIESCHI, JEAN-ANDRÉ (1968). *Le carrefour Tati*. *Cahiers du cinéma*, n° 199, març, pp. 24-26.
- FIESCHI, JEAN-ANDRÉ y NARBONI, JEAN (1968). *Le champ large. Entretien avec Jacques Tati*. *Cahiers du cinéma*, n° 199, març, 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*, maig-juny, 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, setembre, pp. 55-58.
- NARBONI, JEAN y RIVETTE, JACQUES (1969). *La destruction, la parole. Entretien avec Marguerite Duras*. *Cahiers du cinéma*, n° 217, novembre, pp. 45-57.
- NARBONI, JEAN (1966). *La preuve par huit*. *Cahiers du cinéma*, n° 182, setembre, pp. 20-25.
- NARBONI, JEAN (1976). *Le hors-cadre décide de tout*. *Cahiers du cinéma*, n° 271, novembre, 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, agost, 1970, pp. 29-47.

FERNANDO GANZO

Nascut a Santander el 1982. Llicenciat en Periodisme per la Universidad del País Vasco, doctorand en Ciències Socials i de la Informació per la mateixa institució, on ha impartit classes de cinema dins del departament de Pintura de la facultat de Belles Arts com a part del seu programa de beques. Coeditor de la revista *Lumière* i col·laborador de *Trafic*, ha participat en grups d'investigació externs a la facultat basca, tals com Cinema i Democràcia, de la fundació Bakeaz. També va obtenir un Màster en Història

i Estètica del Cinema per la Universitat de Valladolid. Ha programat sessions de cinema d'avantguarda a la Filmoteca de Cantàbria, on també ha promogut l'obra de joves cineastes i ha celebrat trobades per a apropar la crítica de cinema al públic. Entre els seus projectes d'investigació, Alain Resnais, Sam Peckinpah, o l'aïllament del personatge a través de la posada en escena, entre d'altres.

fganzo@gmail.com