

‘Le Trafic du cinéma’. Relació entre escriptura crítica i programació col·lectiva a través d’una publicació: el cas de *Trafic* i el Jeu de Paume

‘Le Trafic du cinéma’: On the Relationship between Criticism and Collective Programming Through a Publication; the Case of *Trafic* and the Jeu de Paume

Fernando Ganzo

RESUM

Estudi de la relació entre el treball crític d’una publicació (*Trafic*) i la seva transposició en un determinat programa de pel·lícules (el cicle organitzat per la revista en el Jeu de Paume de París el 1998). El text es planteja la possibilitat que els diàlegs entre les pel·lícules escollides permetin avançar el discurs crític i la línia editorial de la publicació. Dins de l’esmentat cicle, serà la selecció del crític, cineasta i cofundador de la revista (al costat de Serge Daney), Jean-Claude Biette la que s’observarà amb particular deteniment, basant-se en l’estil crític desenvolupat pel francès tant a *Cahiers du cinéma* com a *Trafic*, sovint caracteritzat per un acostament indiferenciat a obres recents o antigues, sovint de forma comparativa. Tal pensament es tradueix en la concepció d’un cicle en el qual la presència de l’obra d’Adolpho Arrietta genera una relació amb Jacques Tourneur que travessa la resta de les pel·lícules seleccionades (obres de Manoel de Oliveira, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet i Jacques Davila).

PARAULES CLAU

Crítica, programació, museu, revista, muntatge, *Cahiers du cinéma*, *Trafic*, Jean-Claude Biette, Adolpho Arrietta, Jacques Tourneur.

ABSTRACT

This essay studies the relationship between the critical task of a publication (*Trafic*) and its transposition into a film programme (the season organised by the journal for the Jeu de Paume in Paris in 1998). The author suggests that the dialogue established between the films included in the programme enabled both the critical discourse and the editorial line of the publication to move forward. The essay focuses on the films selected by Jean-Claude Biette (co-founder of the journal, together with Serge Daney) for this programme, and in particular on Biette’s capacity to bring together recent and historical works, at times in a comparative manner. In this programme in particular, Biette sets the films of Adolpho Arrietta in relation to the work of Jacques Tourneur, an association which extends across the rest of the films selected (and which included works by Manoel de Oliveira, Jean-Marie Straub and Danièle Huillet and Jacques Davila).

KEYWORDS

Film criticism, programming, museum, film journal, montage, *Cahiers du cinéma*, *Trafic*, Jean-Claude Biette, Adolpho Arrietta, Jacques Tourneur.

«La nostra política és la política dels autors». Aquesta frase, potser mai llegida, potser mai pronunciada, sempre va estar present, malgrat tot, entre els lectors que intentaven fer-se una idea de l'emplaçament ideològic dels *Cahiers du cinéma* de la dècada dels cinquanta. Primera conclusió crítica de tal afirmació: la veritable reivindicació autoral que s'estava efectuant no era tant la del *metteur-en-scène* de la pel·lícula en qüestió com la del propi crític, ja que s'atorgava a si mateix la capacitat d'establir jerarquies i relacions entre obres¹. Segona conclusió: un projecte col·lectiu, un projecte de revista, podia definir-se per les pel·lícules defensades en aquesta mateixa revista² i per la decisió de transmetre-les en forma de programació, com un impuls de traslladar l'escriptura a la difusió. El traç d'aquest gest pot seguir-se fins al naixement d'una nova publicació, molts anys després, el 1992, fundada per dos antics crítics de *Cahiers*, Serge Daney i Jean-Claude Biette: *Trafic*. Amb la seva arribada, es trencava amb diversos principis *cahieristes*, adaptant-se, també, a una publicació trimestral: absència d'imatges, textos preferiblement llargs, independència total respecte a l'agenda cinematogràfica d'estrenes. Però, sobretot, *Trafic* va implicar un gest fort: la crítica ja no estava en les revistes mensuals, en el comentari cinèfil, sinó refugiada en un altre exercici, el de l'escriptura i el retorn nu, atemporal, a les obres. Aquest doble gest estava marcat pels textos d'obertura i tancament dels primers exemplars: el «Journal de l'an présent», en què Daney prenia altura, allunyant-se del cinema fins

a on fos necessari, i «À pied d'oeuvre», on Biette tornava a la superfície de les pel·lícules, ja fossin recents o antigues.

Una crítica més íntima, menys urgent, més reflexiva, més aïllada, implicava que de nou fossin les pel·lícules tractades i les relacions que entre elles es podien crear en el si d'un mateix exemplar de la revista les encarregades de definir un projecte col·lectiu. *Trafic* continuava doncs el model dels antics *Cahiers*, definint-se, de la mateixa manera, per l'elecció estricta d'una sèrie de cineastes o d'un determinat tipus de cinema, però s'havia despulat de la necessitat de passar per la política dels autors o de qualsevol altre utensili teòric per aconseguir-ho. Pel camí, va ser necessari el trànsit pel diari *Libération*, en el cas de Daney, i un silenci crític en el de Biette³. L'escriptura quotidiana sotmet Daney a l'exercici crític en un moment en què, per a ell, el cinema ja ha obtingut el seu certificat de defunció, segellat amb l'inici de les *Historia(s) del cine (Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988), empreses per Godard amb prou feines tres anys abans del naixement de *Trafic*, en gairebé perfecta comunió amb el pensament de Daney. Seguir caminant en terreny incert comporta una obertura a la reflexió, la necessitat encara no satisfeta de nodrir-se d'imatges, de fer-les parlar. L'evolució que es va dibuixant pot apreciar-se materialment comparant dos moments històrics: en primer lloc, la llista de les millors pel·lícules de la dècada dels setanta per als membres dels

1. A la llarga, aquesta autoritat forma part del mateix gest que portaria aquests crítics a ser cineastes. Jean-Luc Godard seria el que millor hauria comprès tal iniciativa crítica, ja que la va continuar literalment amb la seva obra cinematogràfica (SKORECKI, 2001: 18-19).

2. En aquest punt, em permeto fer una referència personal, i és que qualsevol que hagi participat en un projecte d'aquestes característiques pot entendre perfectament la idea, i en el meu cas, així va ser durant la fundació de la revista *Lumière*, en el primer editorial de la qual es reflectia de forma similar: el nostre manifest fundacional no era sinó les pel·lícules sobre les quals escrivíem (ALGARÍN, Francisco, GANZO, Fernando,

GRANDA, Moisés (Abril de 2009). *El sonido y la furia*. Consultat el novembre de 2012. Asociación Lumière. Recuperada de <www.elumiere.net/numero1/num01_issuu.php>).

3. Per al primer, la situació és més determinant que per al segon; al cap i a la fi, Biette ja era cineasta abans de ser crític, així que un breu lapse de temps concentrat en la realització de pel·lícules no suposa un canvi massa dràstic en la seva evolució.

4. Es pot consultar la llista completa de la redacció de *Cahiers du cinéma* al final de l'entrevista a Narboni en aquest mateix número. (Publicada originalment a *Cahiers du cinéma*, nº 308, febrer 1980).

*Cahiers du cinéma*⁴, a l’època en què Daney i Biette formaven part de la redacció; i en segon lloc, el cicle «Le Cinéma de *Trafic*», organitzat en el Jeu de Paume de París entre el 17 de març i el 12 d’abril de 1998⁵.

Si bé la majoria de noms del cicle de *Trafic* de 1998 segueixen perfectament la línia oberta per la llista de la dècada dels 70 als *Cahiers*, la irrupció de dos noms, Bruce Baillie i Jonas Mekas⁶, suposa un violent xoc. El 1977 Serge Daney va programar una «*Cahiers Week*» al Bleecker St. Cinema de Nova York, regit per Jackie Raynal, i quan fou entrevistat per Bill Krohn, va argumentar l’absència d’escrits sobre pel·lícules d’avantguarda (posant com a exemple a Stephen Dwoskin o Jackie Raynal) amb el següent raonament: «Probablement, la posició del crític no estigui ja en absolut justificada en el cas d’aquestes pel·lícules, perquè aquestes pel·lícules ja no necessiten mediació, ja que la majoria d’elles actuen directament sobre processos primaris. Es tracta d’una gran diferència entre elles i la nova avantguarda europea (aquella que ens interessa més: Godard, Straub), on qualsevol intervenció sobre els processos primaris (sobre la percepció) només té un veritable impacte en nosaltres si implica també l’acció d’elements del pensament, del significat»⁷. Per això resulta particularment significatiu que la pel·lícula de Jonas Mekas projectada dins del cicle sigui precisament *Birth of a Nation* (1997), que és gairebé una forma de reconciliació amb tots els llaços estètics que la presència material d’aquest cinema pot generar en un discurs crític. Baillie o Mekas, que en els

setanta formaven part d’aquest cinema respecte al qual no era possible, per a Daney, cap posició crítica interessant, s’assenten en el discurs crític i la línia editorial de la revista ajudats també per la relació amb un centre d’art, el Jeu de Paume, amb el qual Mekas sempre ha tingut una relació de proximitat, fins al punt que pràcticament pot afirmar-se que és aquesta institució la que li permet obtenir una visibilitat rellevant en el panorama filmic francès, amb la retrospectiva celebrada el 1992. Va acabar donant-se la raó al lituà quan deia: «Som invisibles, però constituïm una nació essencial del cinema. Nosaltres som el cinema»⁸.

Dins d’aquesta evolució, el fet de traslladar les idees de l’escriptura a la programació suposa, en el cas de *Trafic*, un pas necessari perquè aquest treball més íntim no quedi confinat a la incomunicació, i perquè pugui seguir desenvolupant-se conceptualment. El cas de Jean-Claude Biette, atesa la seva mecànica crítica consistent, com veurem, a parlar de pel·lícules antigues com si fossin estrenes, i de les estrenes com si fossin clàssics, és especialment eficaç i interessant. Perquè el seu arsenal crític es transformi en una eina útil a l’hora de desenvolupar un exercici de posada en relació de pel·lícules en el marc d’aquest mateix cicle, «Le Cinéma de *Trafic*», Biette opta per dos criteris: la proximitat i la cohesió. Tots els cineastes triats (a saber: Adolpho Arrietta, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, Manoel de Oliveira i Jacques Davila) compten amb una relació més o menys directa amb Biette: Arrietta, cineasta a qui el crític

5. Podríem considerar com un tercer pas el recent número 80 (acompanyat d’un cicle de projeccions), celebració del vintè aniversari de *Trafic*. És també significatiu que tal cicle també tingués lloc en un centre artístic, el parisenc Georges Pompidou.

6. Una dada numèrica: Jonas Mekas només és esmentat en una ocasió en el total dels tres volums que componen *La maison cinéma et le monde*, recopilació dels escrits de Daney tant en el seu període de *Cahiers du cinéma* com al diari *Libération*. DANEY, Serge (2001, 2002, 2012). *La maison cinéma et le monde*. Vol. I, II i III. París. P.O.L. Éditeurs.

7. Aquesta entrevista va ser publicada a *The Thousand*

Eyes, revista editada pel propi Bleecker St. Cinema, el 1977, i posteriorment es va recuperar de forma parcial a: KROHN, Bill (Data de publicació desconeguda). *Les Cahiers du cinéma. 1968-1977*. Consultat el novembre de 2012. Earthlink. Recuperada de <home.earthlink.net/~steevee/Daney_1977.html>.

8. Aquestes paraules de Jonas Mekas, de procedència incerta, encara que suposadament transcrits en el *pressbook* del film, s’han publicat, entre d’altres llocs, al programa de mà del cicle «Was ist Film» de Peter Kubelka («Filmprogramm Zyklus ‘Was ist Film’», Österreichisches Filmmuseum, Viena, 1995).

francès convida en l'única sessió presentada⁹, no només estava en l'òrbita de Biette des de feia anys, sinó que fins i tot va arribar a filmar ni més ni menys que la seva orella a *Le Château de Pointilly* (Adolpho Arrietta, 1972). Jacques Davila, igual que Biette, va participar a la pel·lícula col·lectiva de la productora Diagonale¹⁰, segell on, sota la tutela de Paul Vecchiali, es va realitzar *Le Théâtre des matières*, primera obra de Biette, el 1977¹¹. Jean-Marie Straub es va servir de Biette com a actor a *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), i finalment, *Party*, de Manoel de Oliveira (1998), està produïda per Paulo Branco, igual que *Loin de Manbattan* (1982), *Trois ponts sur la rivière* (1999) y *Saltimbank* (2003), de Jean-Claude Biette. Fins i tot més enllà d'aquesta dada, la figura d'Oliveira, i fins i tot la de Portugal, resulten decisives en l'evolució estètica de Biette, que culminaria amb la filmació a Lisboa i Porto de *Trois ponts sur la rivière*. El descobriment del cinema portuguès (que va tenir el seu major valedor en els *Cahiers* en la figura de Serge Daney, i que va adquirir en realitat molta més importància a *Trafic*) suposa per a Biette la possibilitat d'una relació encara més lúdica amb la paraula, un paisatge urbà més equívoc, laberíntic, decadent i misteriós, i una via per a portar encara més lluny el seu estil interpretatiu i la relació que aquest té amb el teatre (l'única obra de teatre de Biette, *Barbe bleue*, seria posada en escena a Portugal, i interpretada per Luis Miguel Cintra). Portugal i Oliveira són, per dir-ho d'alguna manera, un viatge personal de Biette, un redescobriments intern que afecta el seu cinema i la seva escriptura. I si mostrar pel·lícules és en certa manera mostrar-se a un mateix, en aquest cas això és així més que mai.

9. Es tracta de *Merlin* – Adolfo Arrietta, 1998.

10. *L'Archipel des Amours* (Jean-Claude Biette, Cécile Clairval, Jacques Davila, Michel Delahaye, Jacques Frenais, Gérard Frot-Coutaz, Jean-Claude Guiguet, Marie-Claude Treilhout i Paul Vecchiali, 1983).

11. El propi Vecchiali és el muntador de la pel·lícula de Davila mostrada en el cicle de *Trafic*.

Primer criteri, doncs, el de, si es vol, una família. Criteri reforçat per l'espai en què el cicle té lloc. La sala de projeccions del Jeu de Paume no només comença a funcionar de forma coetània al naixement de *Trafic* (que es va celebrar amb una taula rodona precisament en aquesta sala), sinó que els criteris de selecció duts a terme per la directora de programació, Danièle Hibon, avancen en molts moments de la mà dels criteris editorials de la revista¹². Cal tenir també en compte que, pocs mesos abans, *Trafic* havia programat ja un cicle més breu, en el qual Jean-Claude Biette seleccionà, justament, dues pel·lícules de Manoel de Oliveira¹³. Entenguï's doncs aquesta noció de "projecte col·lectiu" en el seu sentit més literal, el de la construcció d'un espai físic (a les pàgines d'una revista, entre els murs d'una sala de projeccions) en el qual les pel·lícules poguessin cohabitar. No oblidem que el Jeu de Paume, dins dels seus signes d'identitat, es caracteritza per una gran proximitat amb els cineastes (siguin aquests d'avantguarda o no), als quals constantment es convida a presentar les seves noves obres, o fins i tot a mostrar-les en ple procés de desenvolupament. Al mateix temps que la programació habitual del Jeu de Paume ajuda a acotar i definir un territori en el qual la revista pot sentir-se còmoda programant, aquesta també permet a la institució seguir definint l'extensió dels seus murs, la riquesa de la seva posició com a proveïdor de cinema per a un cert públic. Tornar, en un espai així, a l'obra d'una sèrie de cineastes referencials per a una publicació, com succeeix en aquest cas amb Oliveira, permet captar tot el que de permeable té una pel·lícula, la seva evolució en el temps, la seva pròpia vitalitat. En definitiva, veure el cinema com un cos viu, i no com un objecte inert en el si d'una societat audiovisual on només ella tingués el privilegi del canvi.

12. Altres publicacions franceses convidades a programar o col·laborar en cicles del Jeu de Paume són *Vertigo*, revista també trimestral, per a una integral de James Benning, o l'extinta *Cinéma*. Igual que *Trafic*, la pròpia institució semblava constatar que la crítica està cada vegada més lluny de les revistes mensuals.

13. *Acto de primavera* (*Acto de Primavera*, Manoel de Oliveira, 1963) i *La caja* (*A Caixa*, Manoel de Oliveira, 1994).

Segon criteri, o segon detall que crida l'atenció en aquesta selecció: essent una programació no limitada pels espais geogràfics o temporals (trobem en ella des d'*El moderno Sherlock Holmes* [*Sherlock Junior*, Buster Keaton, 1924], fins a *La Vallée Close* [Jean-Claude Rousseau, 1996], passant per *Uirá, Um Índio em Busca de Deus* [Gustavo Dahl, 1973]), Biette tria mostrar, durant sis dies, pel·lícules d'un reduït origen geogràfic (Portugal, França i Alemanya), i un lapse de temps relativament breu (1956-1990, si bé la pel·lícula de 1956 marca una notable excepció, ja que la següent més antiga és de 1966). Pot argumentar-se que aquest lapse de temps no és, en realitat, tan breu. Però si per alguna cosa va destacar precisament el bagatge crític de Jean-Claude Biette en els *Cahiers du cinéma* (recuperat en el llibre *Poétique des auteurs*), va ser per l'abundància de textos sobre cineastes clàssics americans, en particular Fritz Lang, Jacques Tourneur, Samuel Fuller, Allan Dwan, Frank Borzage... És més, la veritable aposta de la seva rúbrica «Les fantômes du permanent» (dedicada a les pel·lícules que es programaven per televisió, i que pot trobar-se en els exemplars de finals dels 70 i principis dels 80) era, justament, la de servir-se d'aquest mitjà com una eina que permetés apropar-se realment a les pel·lícules, sense deixar-se portar per tot aquest mantell que les recobreix en el moment de la seva estrena (mantell teixit amb una mica de tot i encara més: publicitat, recepció crítica, context social, reputació momentània i efímera de les persones involucrades en la seva realització...; mantell, en definitiva, que poc abriga). Eren anys de regeneració a la revista: el període maoista es percebia com un buit insalvable, i pocs podien

creure en aquest moment que es pogués seguir parlant de cinema de la mateixa manera (Skorecki és el més precís en parlar de la mort del cinema «tal com ho coneixíem»: va ser amb *Río Bravo* [Howard Hawks, 1959]¹⁴). Es tractava de salvar aquest buit i de poder conservar una relació directa amb la pel·lícula, doncs, tenint-la, era tot un món el que podia ser invocat, el que podia ser tingut en compte, el que podia ser viscut.

És cert que després de fundar amb Serge Daney la revista *Trafic*, el 1991, la presència dels cineastes clàssics comença a disminuir en els textos de Biette, però mai desapareix. Podem intuir, això sí, una tendència lleugerament major cap a la teoria (de forma totalment lúdica), si bé fins i tot aquesta ve a il·lustrar el seu recorregut en els *Cahiers*: per exemple, les referències a la “retòrica” (terme que ell emprà per a referir-se a un codi que, en ser seguit, impediria que una obra fes “soroll” en el seu propi context) en l'article «Qu'est-ce qu'un cinéaste» (BIETTE: 1996: 5-15), permeten comprendre la iniciativa crítica esmentada més amunt respecte a «Les fantômes du permanent». Tals referències poden resumir-se (amb inexactitud) així: no ha de ser considerat cineasta aquell realitzador que, en les seves pel·lícules, accepti la retòrica de la seva pròpia obra, el seu codi discursiu, com a part d'alguna cosa ja donada de forma universal i natural, i l'anàlisi de la qual estigués prohibit. És a dir, on la percepció de la realitat d'una pel·lícula provingui de «la sensibilitat de l'època i no d'un home sol», essent l'exemple emprat *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948)¹⁵. Aquesta idea

14. Idea formulada en multitud de textos i ocasions. Serveixi, per a no multiplicar referències, aquesta: «*Río Bravo* clausura, com és sabut, simbòlica i materialment, l'era clàssica del gran cinema de la decepció monocroma; el cinema, vaja.» (SKORECKI, 2001: 10).

15. La definició concreta de cineasta és formulada per Biette de la següent manera: «És cineasta aquell que expressa un punt de vista sobre el món i sobre el cinema, i que en el mateix acte de fer una pel·lícula, compleix la doble operació de vetllar al mateix temps per mantenir la percepció particular d'una realitat (a través d'un determinat relat, d'uns actors determinats, d'un espai i un temps

determinats) i a expressar-la partint d'una concepció general de la fabricació d'una pel·lícula, que és, ella també, única i singular, que resulta d'una percepció i d'una assimilació de les pel·lícules que la precedeixen, i que li permet, a través d'una llarga successió de maniobres subterrànies que el cineasta pot perfectament ignorar o deixar complir-se en un ensenyament de la consciència, o pensar de cap a peus, trobar solucions personals i singulars a què han de ser en tal pel·lícula, en el moment sempre canviant en què es fabrica, el seu relat, els seus actors, el seu espai, el seu temps, amb sempre una mica més, per poc que sigui, de món que de cinema» (BIETTE, 1996: 5-15).

que aquí serveix per a distingir un cineasta (ser capaç de qüestionar la retòrica del seu temps), pot aplicar-se a la seva pròpia iniciativa crítica anterior, intentant apropar-se a les pel·lícules clàssiques més enllà de la retòrica comuna a totes elles, i que pot desprendre's com fullaraca en apropar-nos a aquestes pel·lícules com si ho féssim per primera vegada.

L'altre gran text teòric publicat per Biette a *Trafic*, «Le Gouvernement des Films» (BIETTE, 1998: 5-14), defineix un mètode segons el qual en tota pel·lícula hi ha una batalla entre tres elements: dramaturgia, relat i projecte formal¹⁶, de manera que, resolent aquesta regla de tres, pot extreure's la realitat que opera en un film. Aquest mètode, diguem-ne teòric, s'aplica indistintament en textos posteriors respecte a un cineasta clàssic, Raoul Walsh, predilecció de Biette ja des dels temps de *Cahiers*¹⁷, i a un cineasta posterior, Stanley Kubrick, centrant-se particularment en una pel·lícula contemporània, *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999). El procés crític del Biette dels *Cahiers* roman, doncs, inalterable.

En resum, no pot atribuir-se aquesta selecció a una presumpta i violenta evolució crítica, sinó a una altra raó ben diferent: la programació dins d'un projecte col·lectiu, com dèiem abans, implica, per a Biette, la necessitat d'una idea col·lectiva del cinema, de sentir-se partícip (com a crític, com a cineasta) d'una certa visió del cinema i del món. Del cinema com un univers variable, misteriós, en el qual capbussar-se una vegada i una altra sense que el seu sentit s'esgoti; o, parafrasejant

Oliveira, es tractaria d'acceptar el cinema com «una saturació de signes magnífics banyats en la llum de la seva absència d'explicació» (GODARD i OLIVEIRA, 1993). Col·lectiu, o família, molt més ferma perquè és provinent dels marges socials i geogràfics del cinema. Amb l'excepció de la pel·lícula de Davila (encara que aquest va néixer a Algèria i com a cineasta respon perfectament a una idea de marginalitat o excepció), tots els llargmetratges escollits són obres marcades per la idea de l'estranger: a *Flammes* (Adolpho Arrietta, 1978), Arrietta, cineasta espanyol, filma una jove que fantasia amb la idea de ser salvada per un bomber espanyol (Xavier Grandès, amb el seu indissimulat accent) del castell on viu aïllada amb el seu pare; a *Party* (Manoel de Oliveira, 1996), el portuguès Oliveira reuneix a les Açores un actor francès i una actriu grega (Michel Piccoli i Irene Papas) per a conversar en francès amb Leonor Silveira i Rogério Samora; i, finalment, a *Lecciones de historia* (*Geschichtsunterricht*, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, 1972), els francesos Straub i Huillet roden a Itàlia amb actors alemanys que interpreten el text de Bertolt Brecht *Die geschäfte donis herrn Julius Caesar*. De tal trobada: la idea d'eliminar del cinema qualsevol acostament patriota, orgullós de la llengua¹⁸. Enriquir la paraula (ja que, en els quatre llargmetratges projectats, es tracta l'efecte de la paraula en la imatge) d'una sonoritat alienada. La paraula pronunciada per una ànima estrangera es converteix immediatament en matèria, és *interpretada* en el sentit purament musical del terme, s'adhereix violentament a la matèria mateixa de la pel·lícula, la modifica, la retorça, l'obliga a perdre's i permet així evocar

16. Si bé per projecte i formal i relat (entengui's escriptura), és senzill comprendre a què es refereix Biette, el sentit de «dramaturgia» és més particular i complex. Es refereix a aquest quelcom que sorgeix en filmar un actor donant vida a un personatge, quelcom immediatament dramàtic, en tant que acció instantània d'ells mateixos, un material brut del qual tota pel·lícula se serveix sense poder arribar a controlar-lo realment.

17. En una exhibició de dialèctica, un altre text, «La barbe de Kubrick», aplicarà aquest mètode a un cineasta, en aquesta ocasió, lluny de ser una predilecció personal

de Biette. Cert és que aquest mètode té poc de realment teòric, i que és més aviat una reflexió de cineasta, que busca introduir-se en el mecanisme que mou una pel·lícula en el curs de la seva realització i del que ell resulta, però els textos esmentats de Biette proven el seu interès, així com el fet que altres crítics posteriors, com Serge Bozon o jo mateix, hàgim sentit la temptació d'aplicar aquest mètode a d'altres pel·lícules.

18. En aquest sentit, veure el breu text de Biette sobre la relació entre Josef von Sternberg, Robert Bresson i el propi Jean-Marie Straub (BIETTE, 2001: 115-117).

l'inefable (Biette va ser un gran cineasta de l'inefable, formulat aquest concepte en el seu cinema no només per l'esmentada idea de la paraula estrangera –també ocasionalment–, sinó pel poder màgic, gairebé de conjur, que en les seves obres adquireixen els jocs de paraules).

Així, *Flammes* es converteix en la pel·lícula més maleable del cicle, i la que més afecta la resta de les projeccions. La influència de Cocteau és notòria (l'altre llargmetratge d'Arrietta projectat, *Merlín*, és una adaptació directa de l'autor francès), però seria absurd voler negar l'aroma que la pel·lícula desprèn a Sèrie B americana (BOZON, 2012: 92), ja des del pla inicial (una lluna coberta per uns núvols que es tornen negres, en fum de foc) o el final (els "herois" solcant el cel en un tancat pla d'avió, sobre el qual tornen a passar núvols cada vegada més negres, amb el més econòmic dels artificis). Tampoc pot negar-se que del valor artesà propi de la inventiva *arriettiana* de l'escena, la pel·lícula es converteix gairebé en un *objet*, i sense dificultat podríem imaginar que aquesta pel·lícula, si canviéssim la seva naturalesa, eliminant simplement la seva banda de so, podria formar part de la instal·lació d'algun museu.

Aquesta maleabilitat és tan poderosa que, de fet, converteix Arrietta en el cineasta del que és més difícil escriure entre tots els escollits. No en va, malgrat la importància d'Arrietta per a la creació de Biette, aquest amb prou feines va escriure sobre el cineasta espanyol¹⁹ (BIETTE, 1978a: 53), i a la presentació de *Merlín* en el cicle (amb posterior col·loqui entre els dos cineastes), la idea bàsica formulada per Biette, lluny de declamacions acadèmiques, podria resumir-se com: «Vaig a mostrar-los l'obra d'un cineasta que fa venir ganes de fer pel·lícules». Cinema que no es presta a la paraula, doncs, però que s'obre a la programació com la més pregnant peça d'un muntatge, com el tall fonamental d'una pel·lícula. Perquè, després de visitar aquest espai

llunyà de tota realitat, com és el de la mansió familiar de *Flammes*, el jardí de *Party* es converteix també en un lloc proper al mite, als elements de la naturalesa. La mecanicitat dels gestos dels actors d'Arrietta (les partides de cartes i els jocs d'equilibris) inunden les cuixes de les dones d'Oliveira, accentuant la relació entre el gest i la paraula, i subratllant, en definitiva, la presència del desig i la senectut d'aquest en la pel·lícula. De la mateixa manera, en els diàlegs de Straub, precisament pel xoc entre l'estatisme de les altres dues pel·lícules i la mobilitat d'aquesta, l'actor es converteix en matèria pura. Però la relació és més poderosa encara en el cas de *Qui embrasse trop...*, la qual comença, a més, amb un pla gairebé idèntic al de *Flammes*. Entre els diàlegs absoluts dels personatges que es pensen i es modifiquen a si mateixos, com qui passa una sèrie de proves de *Party* i el territori fantàstic d'Arrietta, els silencis i distàncies provocades per l'evidència de la fugacitat del desig dins de la parella converteixen els enamorats de Davila en criatures marcades per un atavisme fatal, com si fossin personatges extrets de *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1941). En definitiva, es forma una idea de la monstruositat de la parella, mentre que els seus dos elements són incapaços d'escapar a una marca maligna que els impediria romandre junts o ser normals. No és casual que Biette estigués literalment obsessionat amb *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932) (BIETTE, 1978b: 23-26), ni que la seva pròpia pel·lícula *Trois ponts sur la rivière* canviï totalment a la llum d'aquesta programació, amb la parella formada per Jeanne Balibar i Mathieu Amalric sotmesa al signe d'una incomoditat malaltissa que comença a germinar des del seu retrobament. Recordem el mètode de treball de Tourneur, marcat per la discreció, el silenci, l'aproximació gairebé murmurada entre l'actor i l'espectador (SKORECKI, 1978: 39-43). La presència de l'invisible en la realitat, del món espiritual, només pot ser percebuda si ens apropem a ella de puntetes, de forma prudent.

19. En aquest article, Biette destaca precisament el caràcter inabastable del cinema d'Arrietta: «Aventura una multitud

d'ombres que encanten, però que s'escapen a qui vol apoderar-se d'elles com a objectes».

Cineasta de muntatge discret, però omnipresent, dialèctic i obert a l'entrada d'elements discordants, íntims, tímids i lúdics (el cèlebre pla de l'esquirol a *Le complexe de Toulon* [1996]), Biette obté de la unió d'elements similars, però diferents, un temps, una llum, una veu que il·lumina cadascuna de les pel·lícules triades i, al mateix temps, com en una pel·lícula de Tourneur, permet que convisqui la realitat amb el seu encantament: les obres dels grans cineastes solen caracteritzar-se per permetre il·lustrar l'obra d'altres cineastes, comprendre-la, per llunyans o diversos que siguin. Arrietta, cineasta *mostrat*, però d'obra inefable (no podria ser precisament aquest caràcter inefable el que féu que Biette veiés a Arrietta com un cineasta «que fa venir ganes de fer pel·lícules», és a dir, un cineasta capaç de fer emergir en la seva obra el secret, en aquest cas, una vinculació amb Tourneur; i que precisament la seva obra, en el marc d'un cicle, revelés justament aquesta naturalesa encantada?), actua en aquest programa gairebé com els personatges principals de Shakespeare, que tenen més influència en l'obra

quan no estan presents en l'escena que quan hi són²⁰. Les seves pel·lícules es converteixen en les fetilleres del cicle en invocar a Tourneur sense necessitat d'anomenar-lo i convertir-lo en un murmuri subterrani que ressona també a la pel·lícula dels Straub. En la tènue llum *tourneriana* invocada a les mansions d'Arrietta i Oliveira, es potencia el caràcter espiritual i místic del cinema de la parella, i als carrers recorreguts pel cotxe del protagonista, com en el violent zoom final sobre la font, no només és el pes de la història el que percebem, sinó la seva mirada materialitzada en un miler d'ulls invisibles²¹.

Aquestes trobades silencioses i secretes, íntimes, ajuden a avançar el discórrer de *Trafic* a través de la programació²², a incorporar en ell evolucions violentes i generoses; un possible redescobriments del cinema que doni entrada a obres cada vegada més diverses. El cinema contemplat com un cos en moviment, sotmès a les forces del muntatge i del temps que operen en la concepció d'un cicle de pel·lícules. ●

20. Amb el que, de pas, Biette faria una valoració crítica de l'obra d'Arrietta, malgrat amb prou feines haver escrit sobre ell, en vista de la seva pregnància en el si de la programació, ja que la seva obra permetria interpretar i valorar la dels altres, característica pròpia, com ja he dit més amunt, a tot gran cineasta.

21. «Ningú que hagi filmat els paisatges, en immobilitzar-se, no els ha semblat d'ulls. Exactament com si es tractés de personatges» (BREWSTER, 1983: 3).

22. L'esmentat nombre especial del vintè aniversari de la revista, i el cicle en el Centre Georges Pompidou, tots dos de finals de 2011, testimonien i continuen aquest treball invisible del fora de camp crític. Vint crítics de la revista havien d'escollir una pel·lícula realitzada des de la creació de la publicació. Posada al dia d'una revista per a passar comptes amb el seu temps, però també collita recollida: l'avantguarda

abans *incomentable* s'introdueix en el diàleg de la revista amb el treball d'autors com Tacita Dean o el mateix Mekas, però el camí es completa en la direcció contrària, incloent-se pel·lícules d'autors com Steven Spielberg o Woody Allen, mentre que el cinema americà "oficial" havia estat justament ignorat en l'esmentada llista dels *Cahiers* dels 70, amb la discreta excepció de Martin Scorsese, Francis Ford Coppola i George Lucas. N'hi ha prou amb imaginar la càrrega poètica que *Craneway Event* (Tacita Dean, 2009) pot aportar a l'univers futurista d'*A.I. Inteligencia Artificial* (*Artificial Intelligence: A.I.*, Steven Spielberg, 2001) i la buida malenconia que aquesta pot retornar-li, o com el discurs sobre l'idealisme de *Vaselina roja* (*Palombella rossa*, Nanni Moretti, 1989) pot insuflar de contingut polític els protagonistes de *Crash* (David Cronenberg, 1996), per fer-se una idea del punt en què es troba l'evolució del projecte *Trafic*.

Cicle «Le cinéma de Trafic», auditori del museu del Jeu de Paume, 17 de març-12 d’abril de 1998.

Pel lícules escollides por Jean-Claude Biette:

- El crimen de la pirindola (Le Crime de la toupie*, Adolpho Arrietta, 1966)
Flammes (Adolpho Arrietta, 1978)
La imitación del ángel (L’Imitation de l’ange, Adolpho Arrietta, 1967)
Merlín (Adolpho Arrietta, 1990)
Qui trop embrasse... (Jacques Davila, 1986)
Party (Manoel de Oliveira, 1996)
O Pintor e a Cidade (Manoel de Oliveira, 1956)
Lecciones de historia (Geschichtsunterricht, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, 1972)

Pel lícules escollides per Patrice Rollet:

- In the Street* (James Agee, Helen Levitt i Janice Loeb, 1952)
All my Life (Bruce Baillie, 1966)
Castro Street (Bruce Baillie, 1966)
Little Girl (Bruce Baillie, 1994-1995)
Quixote (Bruce Baillie, 1964-1965)
Roslyn Romance (Is it really true?) (Bruce Baillie, 1977)
Valentin de las Sierras (Bruce Baillie, 1968)
Gallos de pelea (Cockfighter, Monte Hellman, 1974)
Birth of a Nation (Jonas Mekas, 1996)
El color de las granadas (Sayat Nova, Serguei Paradjanov, 1968-1969)
La Vallée close (Jean-Claude Rousseau, 1995)
Leave me Alone (Gehrrard Theuring, 1975)

Pel lícules escollides per Raymond Bellour:

- Saute ma ville* (Chantal Akerman, 1963)
Charlotte et son Jules (Jean-Luc Godard, 1959)
El moderno Sherlock Holmes (Sherlock Jr., Buster Keaton, 1924)
Time Indefinite (Ross Mc Elwee, 1992)
How I Learned to Overcome my Fear and Love Arik Sharon (Avi Mograbi, 1997)
Le Bassin de J.W. (João Cesar Monteiro, 1997)
Rock Hudson’s Home Movies (Mark Rappaport, 1992)
Archives de performances (Roman Signer, 1982-1997)
El niño salvaje (L’Enfant sauvage, François Truffaut, 1970)

Pel lícules escollides per Sylvie Pierre:

- Maïcol* (Mario Brenta, 1988-1989)

- Uirá, Um Índio em Busca de Deus* (Gustavo Dahl, 1973)
Song of the Exil (Ke tu qiu ben, Ann Hui, 1989)
A Ilba de Moraes (Paulo Rocha, 1984)
Rentrée des classes (Jacques Rozier, 1955)
Les Sacrifiés (Okacha Touita, 1982)

Pel lícules seleccionades per al vintè aniversari de la revista *Trafic*:

- A.I. Inteligencia Artificial (A.I. Artificial Intelligence*, Steven Spielberg, 2001), presentada per Jonathan Rosenbaum
Le Bassin de J.W. (João César Monteiro, 1997), presentada per Marcos Uzal
La Belle Journée (Ginette Lavigne, 2010), presentada per Jean-Louis Comolli
Café Lumière (Hou Hsiao-Hsien, 2003), presentada per Frédéric Sabouraud
Cranevay Event (Tacita Dean, 2009), presentada per Hervé Gauville
Crash (David Cronenberg, 1996), presentada per Mark Rappaport
Encontros (Pierre-Marie Goulet, 2006), presentada per Bernard Eisenschitz
Film Socialisme (Jean-Luc Godard, 2010), presentada per Jean Narboni
Un hombre sin pasado (Mies vailla menneisyttä, Aki Kaurismäki), presentada per Leslie Kaplan
Inland (Gabbia, Tariq Teguaia, 2008), presentada per Jacques Rancière
Lejos (Loin, André Téchiné, 2001), presentada per Jacques Bontemps
Misterios de Lisboa (Mistérios de Lisboa, Raoul Ruiz), presentada per Jean Louis Schefer
Vaselina roja (Palombella rossa, Nanni Moretti, 1989), presentada per Fabrice Revault
El sueño de Casandra (Cassandra’s Dream, Woody Allen, 2007), presentada per Marie Anne Guerin
Saraband (Ingmar Bergman, 2003), presentada per Raymond Bellour
Soy Cuba, el mamut siberiano (Soy Cuba, O Mamute Siberiano, Vicente Ferraz, 2005), presentada per Sylvie Pierre
El último verano (36 vues du pic Saint-Loup, Jacques Rivette, 2009), presentada per Pierre Léon
El valle de Abraham (Vale Abraão, Manoel de Oliveira), presentada per Youssef Ishaghpour
Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen? (Gerhard Benedikt Friedl, 2004), presentada per Christa Blümlinger
Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas (Fluxus) (Jonas Mekas, 1992), presentada per Patrice Rollet

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALGARÍN, FRANCISCO, GANZO, FERNANDO, GRANDA, MOISÉS (2009). *El sonido y la furia. Lumière*, n° 1, abril, p. 3.
- BIETTE, JEAN-CLAUDE (2001). *Cinmanuel*. París. P.O.L. Éditions.
- BIETTE, JEAN-CLAUDE (1978). *Freaks. Cahiers du cinéma*, n° 288, maig, pp. 23-26.
- BIETTE, JEAN-CLAUDE (1978a). *Le cinéma phénixo-logique d'Adolfo Arrieta. Cahiers du cinéma*, n° 290/291, juliol-agost, p. 53.
- BIETTE, JEAN-CLAUDE (1998). *Le Gouvernement des Films. Trafic*, n° 25, primavera, pp. 5-14.
- BIETTE, JEAN-CLAUDE (1998). *Poétique des auteurs*. París. Editions de l'Étoile.
- BIETTE, JEAN-CLAUDE (1996). *Qu'est-ce qu'un cinéaste. Trafic*, n° 18, primavera, pp. 5-15.
- BIETTE, JEAN-CLAUDE (1998). *Le Gouvernement des Films. Trafic*, n° 25, primavera, pp. 5-14.
- BOZON, SERGE (2012). *Flammes. Cahiers du cinéma*, n° 682, octubre, p. 92
- BREWSTER, BEN (1983). *Too Early/Too Late: Interview with Huillet and Straub. Undercut*, n° 7/8, primavera, p. 3.
- GODARD, JEAN-LUC i OLIVEIRA, MANOEL DE (1993). "Godard et Oliveira sortent ensemble", a *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Volum 2. París. Cahiers du Cinéma, p. 270.
- SKORECKI, LOUIS (1978). *Anexe sur Jacques Tourneur. Cahiers du cinéma*, n° 293, octubre, pp. 39-43.
- SKORECKI, LOUIS (2001). *Raoul Walsh et moi*. París. Presses Universitaires de France.

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