

Els sorprenents 60. Un intercanvi d'e-mails entre Miguel Marías i Peter von Bagh

The amazing 60s. An e-mail conversation between Miguel Marías and Peter von Bagh

Miguel Marías i Peter von Bagh

RESUM

Miguel Marías i Peter von Bagh recorden, a partir de l'entrevista amb Jean Narboni, publicada en el nostre anterior número, com van viure cadascun d'ells la dècada dels 60, en què van conviure cinc generacions diferents de cineastes al mateix temps: des de les darreres pel·lícules dels cineastes del cinema mut fins a les primeres pel·lícules dels cineastes de les anomenades “noves onades”, a més de tot l'espectre que un podia trobar entre els uns i els altres. Junts analitzen també la trajectòria estètica de certs autors, la confluència del “cinema popular” i del “cinema d'autor” i aquests mateixos conceptes, i fins i tot proposen alguns suggerents programes dobles o analitzen alguns fets històrics relacionats amb els seus respectius països (Espanya i Finlàndia) o d'altres que afectaren el cinema a nivell mundial en general i a les seves cinefílies en particular.

PARAULES CLAU

1960, cinefilia, Godard, Hollywood, Nouvelle Vague, diferències generacionals, transmissió, “cinema popular”, “cinema d'autor”, “nous cinemes”.

ABSTRACT

Drawing from the interview with Jean Narboni published in our most recent issue, Miguel Marías and Peter von Bagh reminisce how they each lived the decade of the 1960s, when five different generations of film-makers coexisted: from the last film-makers of silent cinema to the first films of the film-makers of the 'Nouvelle Vague', as well as the broad spectrum between each of them. Together they also analyse the aesthetic trajectory of certain authors, the confluence of 'popular cinema' and 'auteur cinema' and the concepts themselves, and even suggest some double bills or analyse some historical facts associated to their own countries (Spain and Finland) or others that affect cinema at a global level and their cinephilia in particular.

KEYWORDS

1960, cinephilia, Godard, Hollywood, Nouvelle Vague, generational differences, transmission, 'popular cinema', 'auteur cinema', 'new cinemas'.

Benvolgut Peter,

Ja que ens suggereixen com a punt de partida per al nostre debat sobre la dècada tan especial dels 60 la següent reflexió realitzada per Jean Narboni en el primer número de la seva revista, en citaré una gran part:

«Cap a mitjans i finals dels anys 60 vam viure 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, 1965), 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" —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, 1968). També estan presents les òperes primes 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), *Walkower* (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 fuga en què entressin dues veus, després tres, més endavant quatre... Nosaltres vam tenir la sort de viure una època en la qual aquesta fuga comptava amb cinc veus».

Benvolgut Miguel,

Vaig començar a escriure't una carta ahir, amb la idea de confirmar la meua participació; he d'intentar redactar la primera resposta durant els propers dies. Serà més fàcil si mantenim el debat nosaltres mateixos, ja que les preguntes que m'has fet arribar són una mica massa teòriques per al meu enteniment, i a més, sens dubte, ells són molt més joves i els seus anys 60 són una cosa totalment diferent, un planeta estrany que per nosaltres és la casa on vam créixer (prenc les sàvies paraules que vas usar per descriure aquest període). L'espontaneïtat i la desimboltura que existeix entre nosaltres en qualsevol moment de la nostra correspondència de 25 anys (o han estat més?) no es pot mantenir d'una altra manera; i no sóc tan professional com per poder elaborar un text en què d'alguna manera estiguin ja implícites les qüestions... Així que potser hi ha una forma de fer que tot això funcioni de forma més despreocupada. No ho sé, ni tan sols sé si el que jo pugui dir aquí tindrà algun sentit... però es tractaria de les nostres experiències separades però gairebé similars, des de dos racons allunyats d'Europa, Finlàndia i Espanya.

Benvolgut Peter,

Avui he rebut *Muisteja - pieni elokuva 50-luvun Oulusta* (Peter von Bagh, 2013), que Mary Reyes i jo veurem aquesta nit... Se m'ha acudit que també pot ser un bon punt de partida, ja que ajudarà a una millor comprensió sobre

el que puguem dir fins ara sobre les nostres respectives cinefílies i per explicar que, per començar, els 60 van ser un moment crucial en la formació dels nostres gustos i de les nostres fòbies en el cinema. Per això, els esdeveniments dels 60 (amb les últimes obres mestres dels grans o fins i tot dels pioners, encara que no fóssim conscients que eren les últimes, les preíem com *les més recents*; més les pel·lícules de maduresa, i després tristament la diàspora i la dispersió, i en molts casos la decadència o el silenci prematur, de les generacions intermèdies; primeres, i en alguns casos les úniques realment grans o les millors pel·lícules dels joves cineastes —a més d'alguns fets com la Guerra de Vietnam, l'assassinat de JFK, Martin Luther King, Bobby Kennedy, o maig del 68) ens van colpejar d'una manera que els joves no poden comprendre plenament, són massa joves; poden haver llegit sobre això, suposo que versions contradictòries o llegendes bastant mítiques, però no ho van viure innocentment...

Benvolgut Miguel,

Bons comentaris —de totes maneres, sóc bastant entusiasta amb la concepció de Narboni d'una època extraordinària—. Per mi és una explicació sobre per què vaig sentir llavors aquest tipus de passió per les pel·lícules —noves i velles al mateix temps, totalment igual, com mai abans o després— que no he tornat a sentir mai més.

Benvolgut Peter,

Per descomptat, m'agrada molt el cinema des que tenia 5 anys i veia tantes com podia i molt aviat vaig començar a veure dues vegades seguides les sessions dobles dos cops per setmana, però em vaig convertir en un veritable cinèfil el 1962 (el meu any clau, també quan em vaig enamorar de Mary Reyes, quan vaig començar a llegir en anglès i vaig deixar de ser un al·lucinat dels avions) després de veure, amb molt de retard,

una de les sessions dobles més essencials: *De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) + *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959), repetint de nou *Vertigo*, arribant així tard a casa sense sopar i l'endemà vaig començar a comprar revistes de cinema, a buscar filmografies i a prendre notes. De totes maneres penso que, ja que la major part de les persones que llegeixin això seran molt joves i no hauran viscut directament (o en absolut, més aviat, si tenen menys de 40 anys) l'experiència d'aquells anys, depenen massa de la crítica o de les cites, prenent com a generals qüestions bastant particulars o modes. Així que crec, si estàs d'acord, que podem començar parlant sobre la nostra pròpia experiència i després intentar dir alguna cosa sobre aquestes qüestions que pot ser que amb prou feines hàgim tocat i que pensem que poden ser interessants o d'alguna manera significatives.

El punt a què es refereixen a l'entrevista amb Narboni que van publicar en el primer número de la seva revista (que es diu, d'altra banda, *Cinema Comparative Cinema*, barrejant el català i l'anglès... un títol que crec que aprovaries...) és, crec, una qüestió principal: que al voltant de mitjans i finals dels anys 60, i fins i tot al començament dels anys 70, va existir un moment únic en la història en què cinc generacions consecutives de cineastes (diguem, de Walsh, Chaplin, Dreyer, Hawks, Renoir i Ford... a Garrel i Eustache i Pialat, i al mig Buñuel i Oliveira, i Preminger i Rossellini, i Cukor i Fuller i Mankiewicz i Bergman i Tati, i els més joves cineastes com Rohmer, Rivette, Godard, Straub, Demy, Chabrol, Marker o Resnais) estiguessin fent pel·lícules al mateix temps. Quin efecte causava en nosaltres i en els cineastes que eren conscients del que estava succeint? Crec que és una qüestió bastant interessant que els que no la van viure només podran inferir una mica a partir del que es va escriure o de les entrevistes, mentre que nosaltres la vam viure, i, diria, ho vam fer sense cap mena d'angoixa, tensió, temor, desassossec, malestar o qualsevol altre sentiment negatiu. Més que com una ruptura, el final del cinema o el començament d'algun tipus de difusa

revolució, vam veure el cinema ben viu i fèrtil i en marxa... no és així? I no es tenia, o almenys jo no tenia la més mínima dificultat a passar de *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964) a *Banda aparte* (*Bande à part*, Jean-Luc Godard, 1964), d'*Una trompeta lejana* (*A Distant Trumpet*, Raoul Walsh, 1964) a *Antes de la revolución* (*Prima della Rivoluzione*, Bernardo Bertolucci, 1964) o *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), de *Peligro... línea 7000* (*Red Line 7000*, Howard Hawks, 1965) a *Marcas identificatorias: Ninguna* (*Rysopis*, Jerzy Skolimowski, 1964), de *La condesa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*, Charles Chaplin, 1966) a *Playtime* (Jacques Tati, 1967), *La coleccionista* (*La Collectionneuse*, Eric Rohmer, 1966) i *Week End* (Jean-Luc Godard, 1967), d'*El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) i *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963) a *Los carabineros* (*Les Carabiniers*, Jean-Luc Godard, 1963), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) i *Al azar de Baltasar* (*Au hasard Balthazar*, Robert Bresson, 1966), d'*Acto de Primavera* (Manoel de Oliveira, 1963) a *El evangelio según San Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini, 1964), *La toma del poder por parte de Luis XIV* (*La Prise de pouvoir par Louis XIV*, Roberto Rossellini, 1966) o *Crónica de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, 1967), de *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964) a *Edipo Rey* (*Edipo re*, Pier Paolo Pasolini, 1967) o *Pajaritos y pajarracos* (*Uccellacci e uccellini*, 1966), de *Vidas secas* (*Vidas Sêcas*, Nelson Pereira dos Santos, 1963) a *Tropici* (Gianni Amico, 1967) o *Sotto il segno dello scorpione* (Paolo i Vittorio Taviani, 1969), de *La commare secca* (Bernardo Bertolucci, 1962) a *La bahía de los ángeles* (*La Baie des anges*, Jacques Demy, 1962), *Les Bonnes femmes* (Claude Chabrol, 1960) i *El proceso* (*Le Procès*, Orson Welles, 1962), de *Siete mujeres* (*7 Women*, John Ford, 1965) a *Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight*, Orson Welles, 1965) i *El proceso de Juana de Arco* (*Procès de Jeanne d'Arc*, Robert Bresson, 1962) o *Mouchette* (Robert Bresson, 1966), de *Los crímenes del Dr. Mabuse* (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, Fritz Lang,

1960) o *No reconciliados* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1965) a *The Edge* (Robert Kramer, 1967) o *Topaz* (Alfred Hitchcock, 1969) o *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967), de *Confidencias de mujer* (*The Chapman Report*, George Cukor, 1962) a *La pirámide humana* (*La Pyramide humaine*, Jean Rouch, 1959/1961), *Mujeres en Venecia* (*The Honey Pot*, Joseph L. Mankiewicz, 1967) i *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (*Avanti!*, Billy Wilder, 1972), de *Primera victoria* (*In Harm's Way*, Otto Preminger, 1965) a *Viento en las velas* (*A High Wind in Jamaica*, Alexander Mackendrick, 1965) o *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), de *Chantaje contra una mujer* (*Experiment in Terror*, Blake Edwards, 1962) a *El noviazgo del padre de Eddie* (*The Courtship of Eddie's Father*, Vincente Minnelli, 1963), de *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) a *El desprecio* (*Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1963), *Castillos en la arena* (*The Sandpiper*, Vincente Minnelli, 1965) o *Antonio das Mortes* (*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, Glauber Rocha, 1969), d'*Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962) a *Su juego favorito* (*Man's Favorite Sport?*, Howard Hawks, 1963) i *Bésame, tonto* (*Kiss Me, Stupid*, Billy Wilder, 1964)... Ho recordo com un moment feliçment triomfal del cinema per tot el món, amb els vells cineastes audaçs i intel·ligents, amb els nous cineastes agosarats i segurs de si mateixos i forts. Tenies tu aquesta mateixa impressió, que xocava amb el discurs de Rossellini sobre «la mort del cinema»? Vas sentir que les noves onades arribaven CONTRA els vells cineastes, o més aviat, al contrari, que eren els seus deixebles, i que Monte Hellman o Peckinpah estaven perllongant i revigoritzant i remodelant Boetticher i Anthony Mann i Aldrich i Ford i Dwan?

Benvolgut Miguel,

Els teus pensaments aquí són molt essencials, i podria començar per ells, puc seguir el teu tren de pensament. En breu continuaré, però puc

avançar-te que puc recordar gairebé com una radiografia el que vaig sentir justament quan aquestes pel·lícules que esmentes es van estrenar.

Benvolgut Peter,

De fet, i crec que t'ho vaig esmentar quan et vaig parlar per primera vegada sobre aquesta qüestió, vaig escriure el 2006 per a la revista online *Miradas de cine* una llarga introducció a una selecció de les meves pel·lícules preferides dels anys 60 que no citaré per complet, però et traduiré aproximadament alguns paràgrafs d'una versió més antiga i llarga:

«La dècada prodigiosa

“It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us...”.

Charles Dickens

«[...] Els 50 poden veure's a un primer cop d'ull –i durant algun temps s'han vist sota aquesta perspectiva– com una reducció del ritme, gairebé com si el riu hagués parat de fluir i s'hagués convertit en un plàcid llac, però crec que en els nostres dies, amb els suficients anys de distància i la perspectiva que això ofereix, aquesta dècada pot ser vista com *l'edat d'or* del cinema gairebé a tot arreu –fins i tot a Espanya–, amb rècords de públic mai igualats i la major comunitat possible, o comunicació, o feedback, entre l'ampli i variat públic i els més diversos creadors; realment llavors el cinema va ser un art popular, gairebé desproveït de qualsevol mena d'altres pretensions, perfectament comprensible per a tothom a qualsevol país, fins i tot per als analfabets, i era un bon negoci la major part del temps. El cinema aconseguia la seva maduresa en només mig segle,

i ho feia en la seva esplendor, en el seu període de classicisme, sense caure en cap forma de manierisme. Mai en deu anys es va produir tal quantitat d'obres mestres; qualsevol any de la dècada dels 50 donaria per completar una llista de les deu millors pel·lícules de la història del cinema... encara avui.

Després d'aquesta eclosió, els 60 van estar condemnats a semblar un període de relativa decadència, i foren el començament de la fi. La crisi del sistema hollywoodenc –destil·lada des de 1957, però només apreciada plenament i materialitzada al voltant de 1964–, la seva devastadora coincidència local –com una mena de contrapartida– amb la invasió de tots els mercats estrangers i la consegüent crisi dels cinemes nacionals amb llarga tradició provocada per aquesta competència deslleial, la creixent influència de la televisió o l'augment de la motorització en tots els països, foren factors que van poder explicar que aquells anys, que van assistir al retir, la inactivitat forçada o la mort de gairebé tots els cineastes que havien començat en el període mut, i l'emigració i l'ansietat i el desconcert o la desmoralització de les dues generacions següents (aquells que arribaren en el cinema sonor i en la postguerra), siguin habitualment percebuts com un període de decadència i destrucció, certament, per al més visible de tots els cinemes, el cinema americà.

Però assenyalar únicament això suposa oblidar que en aquells mateixos anys els últims dinosaures supervivents revisen els seus encerts i troballes dels anys 30 des de la maduresa del comiat, reparteixen la seva silenciosa i discreta saviesa en sovint incompreses obres terminals, no sempre testamentàries, de vegades plenes d'energia i vitalitat, en ocasions fins i tot sorprenentment audaces, juvenils o saludablement pessimistes; els cineastes ja no joves, en la seva edat madura, llavors encara relativament forts, es troben a si mateixos finalment o comencen a acomiadar-se també, a punt de perdre's. I brolla a dojo, com un incendi imparable, el nou esperit renovador, que sembla contagiós i que passa d'un país a un altre. Va començar el 1958-1959 a França, amb

l'espectacular (encara que brevíssima) explosió de la Nouvelle Vague, que, no ho oblidem, encara que la seva irrupció fos interpretada com una "ruptura" amb l'anterior, es caracteritzava per un coneixement gairebé exhaustiu del cinema del passat, que els nouvinguts volien revitalitzar i reverdir, construint ponts amb l'herència del cinema mut, caducat per força –entre d'altres raons– per tal d'impedir la competència dels petits països (hi ha indicis que, en el període mut, no només la nova Rússia, com la ja tsarista, o Suècia i Dinamarca, o Japó, sinó Xina, Brasil, fins i tot Argentina, Mèxic o Cuba podien de vegades igualar o fins i tot prendre la davantera als Estats Units, França o Alemanya).

Els que vam viure "en directe", adolescents o molt joves, els 60, sabem –si no hem perdut la memòria– que va ser una època d'efervescència, il·lusió i entusiasme gairebé inigualables, no només en la música, sinó també en el cinema. Podíem esperar amb impaciència i ansietat, i de vegades córrer a l'estrena, o als primers passis, d'una banda –i mentre sonaven Bob Dylan, els Rolling Stones, els Beatles, John Coltrane, Ornette Coleman, Albert Ayler, Archie Shepp, Eric Dolphy o Sonny Rollins– de les obres zenitals (i en alguns casos les últimes) de John Ford, Ozu Yasujirō, Carl Th. Dreyer, Jean Renoir, Fritz Lang, Leo McCarey, Frank Capra, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Raoul Walsh, Narusē Mikio, Henry King, Luis Buñuel, Abel Gance–, dels treballs de maduresa dels "madurs" –d'Otto Preminger a Blake Edwards, d'Orson Welles a Richard Quine, de Robert Bresson a Donen, de Jacques Tati a Georges Franju, de Kurosawa Akira a Manoel de Oliveira, de Rossellini a Antonioni, de Visconti a Fellini, de Nicholas Ray a Satyajit Ray, de Robert Aldrich a Richard Brooks, Frank Tashlin, Robert Rossen, Elia Kazan, Anthony Mann, Richard Fleischer, Billy Wilder, William Wyler, Joseph L. Mankiewicz, Terence Fisher, Alexander Mackendrick, Joseph Losey, Michael Powell, Budd Boetticher, Andre de Toth, Giuseppe De Santis, Pietro Germi, Vincente Minnelli, George Cukor, Samuel Fuller, Vittorio Cottafavi, Andrzej Wajda, Ingmar Bergman, Alf Sjöberg, Iuliia

Solntseva, Jean-Pierre Melville, John Huston, Joris Ivens, Luigi Comencini, Dino Risi, Mauro Bolognini, Robert Wise, David Miller, Gordon Douglas, Henry Hathaway, George Seaton, Jacques Tourneur, John Sturges, George Sidney, David Lean, Xie Jin, Edward Ludwig, Mario Monicelli, Vladimir Basov, Tay Garnett, Carol Reed, Fred Zinnemann, Mrinal Sen, Joshua Logan, Abraham Polonsky, Edgar G. Ulmer, Luciano Emmer, Luis García Berlanga, Fernando Fernán-Gómez, Mario Soldati, Mikhail Romm, Ritwik Ghatak, Delmer Daves, Robert Parrish, Uchida Tomu, Don Siegel –i la revelació, de vegades fugaç o enganyosa, de vegades duradora– de Godard, Rivette, Rohmer, Chabrol, Demy, Paul Vecchiali, Agnès Varda, Alain Resnais, Chris Marker, Jean Rouch, Alain Cavalier, Pasolini, Bertolucci, Bellocchio, els germans Taviani, Carmelo Bene, Vittorio De Seta, Gianfranco De Bosio, Zurlini, Olmi, Cassavetes, Shirley Clarke, Huillet i Straub, Jerry Lewis, Monte Hellman, Robert Kramer, Penn, Peckinpah, Shinoda, Hani, Imamura, Oshima, Makavejev, Skolimowski, Forman, Polanski, Jirès, Passer, Chytilová, Jancsó, Glauber Rocha, Paulo Rocha, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Delvaux, Giovanni, Garrel, Pialat, Eustache, Rozier, Pollet, Moullet, Kluge, Truffaut, Warhol, els germans Mekas, Ivory, Ferreri, Hanoun, Yoshida, Masumura, Matsumoto, Alcoriza, Mikhaïlkov-Konchalovsky, Khutsiiev, Snow, Leslie Stevens, Frank Perry, Malle, Suzuki Seijun, Santiago Álvarez, Michael Roemer, Peter Watkins, Juleen Compton, Pierre Perrault, Michel Brault, Marlon Brando, Paul Newman, Tarkovsky, Jack Clayton, Francesco Rosi, Jim McBride, Emile De Antonio, Guy Debord, Sembène Ousmane, Sydney Pollack, Michel Deville, Sergio Leone, Jean Dewever, Leonard Kastle, Gianni Amico, Silvina Boissonas, Antoine Bourseiller, René Allio, Paula Delsol, Marguerite Duras, Marc'O, Arrietta, Adrian Ditvoorst, Paradjanov, Risto Jarva, Pakkasvirtä, Widerberg, Mollberg, Henning Carlsen, Kevin Brownlow i Andrew Mollo, Paulo César Saraceni, Robert Machover, Oumarou Ganda, Moustapha Alassane, Robert Mulligan, Stanley Kubrick, Alan J. Pakula, Martin Ritt, John Frankenheimer,

Sidney Lumet, Roberto Farias, Raoul Coutard, Pierre Schoendoerffer, Barbet Schroeder, Roland Gall, Ian Dunlop, Peter Fleischmann, Werner Herzog, Fassbinder, Gonzalo Suárez, Portabella... i sens dubte estic oblidant molts d'ells: no vull buscar noms oblidats, esperances defraudades, promeses buides, morts prematurs o simplement esvaïts en el camp de batalla. Però eren centenars, potser milers, onada rere onada, de vegades arribaven tots sols i sense un duro, però ho feien any rere any, arribant de qualsevol part i de tot arreu, fins i tot de països en què fins llavors no hi havia tradició cinematogràfica, o on no s'havia fet cinema en absolut. Així conviuen en les pantalles i en les llistes d'aquells anys els clàssics i els rebels, o els revolucionaris, els molt vells i els molt joves, els famosos i els desconeguts, amb pel·lícules que no podien ser jutjades o avaluades amb els mateixos criteris –com podies comparar *Pierrot el loco* (*Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard, 1965) i *Siete mujeres*, *Gertrud* i *Banda aparte*, *El cardenal* (*The Cardinal*, Otto Preminger, 1963) i *Los carabineros*, *La caza del león con arco* (*La Chasse au lion à l'arc*, Jean Rouch, 1965) i *Campanadas a medianoche*, fins i tot *Major Dundee* (Sam Peckinpah, 1964) amb *Una trompeta lejana* i *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, John Ford, 1964)? – però ja que podíem sentir entusiasme tant per *La condesa de Hong Kong* com per *Al azar de Baltasar*, *Persona* o *Dos o tres cosas que sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, Jean-Luc Godard, 1966), havíem d'aprendre (i no tots ho van aconseguir, alguns ni tan sols ho intentaren) a fer-les conviure. D'algunes d'aquestes pel·lícules –les “antigues”– admiràvem la perfecció, la sobrietat, la senzillesa, l'aparent facilitat, la precisió, la maduresa, la saviesa; de les altres –al mateix temps– la desmesura, l'audàcia, la descaradura, la llibertat, la passió, l'expressivitat. Pasolini va donar una clau, potser no del tot certa, una mica simplista probablement, però bella: hi havia, segons ell, un *cinema de prosa* i un *cinema de poesia*, i a ningú que hi toqués, en practiquéssim l'un o l'altre, se li acudiria renunciar a un tipus de cinema per l'altre, essent completament compatibles ja que, de fet, més aviat estan sovint fermament entremesclats en les mateixes pel·lícules. El

romanticisme i l'escepticisme, quan no el cinisme i la ingenuïtat, es donaven la mà; de vegades els antics revolucionaris ens sorprenien convertits en serens clàssics, o els encara molt joves posseïen la simplicitat dels més primerencs primitius, mentre que les pel·lícules més modernes no sempre eren aquelles fetes pels cineastes més joves –*Persona*, *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1967) i *Pasión* (*L 182 àlies En Passion*, 1969) de Bergman, *Los pájaros*, *El ángel exterminador* o *La vía láctea* (*La Voie lactée*, Luis Buñuel, 1968), *Playtime* o *Cuatro noches de un soñador* (*Quatre nuits d'un rêveur*, Robert Bresson, 1971)... No hi ha tanta distància, després de tot, entre *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, Ingmar Bergman, 1962), *El proceso de Juana de Arco* i *El hombre del cráneo rasurado* (*De man die zijn haar kort liet knippen*, André Delvaux, 1965), ni *Marcas identificatorias: Ninguna* o *Walkower* (Jerzy Skolimowski, 1965) estan tan lluny de *Peligro... línea 7000*, ni *El desprecio* de *Cleopatra* o *Dos semanas en otra ciudad* (*Two Weeks In Another Town*, Vincente Minnelli, 1962), ni *Hatari!* (Howard Hawks, 1961) de *Jaguar* (Jean Rouch, 1954/17/167) i *Adieu Philippine...*, ni *Los pájaros* d'*El ángel exterminador*. És, d'altra banda, un període de deu anys dominat per la hiperactivitat omnipresent i l'exemple alliberador de Jean-Luc Godard, l'obra del qual és un dels cims dels anys 60, d'*El soldadito* (*Le Petit soldat*, Jean-Luc Godard, 1960) fins a (sí!), *La gaya ciencia* (*Le Gai savoir*, Jean-Luc Godard, 1968).

És possible, sense haver-ho viscut mentre succeïa, entendre realment el que van significar aquells anys per a qualsevol que fos llavors un jove cinèfil extremadament curiós? No era un mal exercici, i crec que es comprèn que, durant uns anys, creguéssim fermament en el futur del cinema, en les seves possibilitats gairebé il·limitades i encara no explorades per complet, en la continuïtat a salts que feia possible avançar cap a terres desconegudes, recolzant-se en les espatlles fermes de Griffith i Lumière, Vertov i Murnau, Eisenstein i Stroheim, descobrint la secreta afinitat entre Chaplin i Renoir i Rossellini i Godard, imaginant una cadena que enllacés Lubitsch i Lang amb Hitchcock i Buñuel...

Per això crec que és injust i reduccionista oblidar o silenciar el fet que els 60 van ser una dècada on el passat, el present i el futur estaven junts, en paral·lel, de vegades en un procés d'emulació conscient o inconscient (Bellocchio no podia replicar Visconti, el mateix any 1965, amb *Las manos en los bolsillos* [*I pugni in tasca*] enfront de *Sandra* [*Vaghe stelle dell'Orsa...*]). Per això potser en aquesta època *Cahiers* supera la seva llarga ceguesa enfront del borni Ford, Douchet s'adona que hi ha algun tipus de contradicció a entendre Hitchcock i defensar Godard i no fer el mateix amb Buñuel... S'ha de recordar aquella època i incloure-ho tot, el que arriba a la seva fi, el que estava només començant, el que estava acabant prematurament, o el que estava naixent com a promesa o renovació per al futur, les últimes paraules d'alguns i les primeres d'uns altres, la sorprenent existència simultània del vell i del nou i de tot el que estava enmig, allò que va succeir en els 60 per primera vegada, únicament, i per última vegada al cinema. Un cinema que encara formava part de les produccions comercials normals (Ozu, de la mateixa manera que Resnais o Antonioni o Godard) i que encara era acceptat pels espectadors, per un públic no dividit en grups especialitzats i incompatibles».

Benvolgut Miguel,

Estic profundament fascinat pels punts que desenvolupes i per les observacions paral·leles que comprenc que va assenyalar Jean Narboni. Afegeixes un eix que d'alguna manera explica no només la base de la meva cinefília, sinó la meua modesta vida.

La meua vida com a espectador mai ha tornat a ser tan feliç com en els 60 i en un breu període dels 70. Podria declarar-me a mi mateix com un cas definitiu, i irresponsable en aquest sentit: és en aquell moment quan vaig perdre l'interès a intentar abastar i veure "totes" les noves pel·lícules, o seguir les tendències d'una manera sistemàtica. Només en part es deu al fet

que cap diari ni cap revista al meu distant país –t'escric des de Finlàndia, que a hores d'ara es pot considerar com un país del tercer món en termes de cinefília– publicaria els meus textos.

En començar un diàleg sobre un tema important, Miguel –per mi, una mena de visionari historiador de cinema visionari–, ja has comentat, encara que més aviat entre línies, el que per mi és el punt essencial: va existir una època en què les pel·lícules, velles i noves simultàniament, ens tornaven bojos. Només en tornar a les dialèctiques naturals d'aquella època ens n'adonem de la perversitat de les èpoques posteriors, després de perdre definitivament la nostra breu felicitat.

Però en aquest punt he de dir un parell de paraules sobre la nostra *misère* específica. Un petit país amb límits perifèrics al Nord d'Europa. Puc veure en el teu antic text, Miguel, moltes pel·lícules que mai van arribar a projectar-se a Finlàndia, o que ho van fer amb molt de retard. Com Espanya, teníem llavors una censura agressiva, no catòlica-conservadora, però més o menys igual d'absurda. D'altra banda, era una cosa perversament objectiva: les pel·lícules essencials estaven prohibides, amb la qual cosa podies fer-te una idea de quines serien les millors pel·lícules per avançar, informant-te sobre la llista de pel·lícules del censor. Eren inversemblantment pel·lícules com *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959) (al capdavant, un policia és assassinat!), *El testament del Doctor Cordelier* (*Le Testament du Docteur Cordelier*, Jean Renoir, 1959), *El criminal* (*The Criminal*, Joseph Losey, 1960), *Los sobornados* (*The Big Heat*, Fritz Lang, 1953) (que va haver de fer un segon o tercer intent a inicis dels 60) o *Chantaje contra una mujer*; totes van ser prohibides; esmento aquí només alguns títols que vaig aconseguir veure en un viatge a Estocolm, gràcies als distribuïdors locals... contents de poder riure una estona a costa dels pobres retardats de Finlàndia.

Tot i això, veig bons punts en la situació. La facilitat amb què es pot veure qualsevol pel·lícula immediatament, o la teòrica disponibilitat de

qualsevol cosa prement un botó és fatal per a la psicologia dels cinèfils. Vivíem diversos anys imaginant pel·lícules que finalment aconseguírem veure. El fet de veure-les era una culminació tan gran que es mantindria per molt de temps en la memòria. L'expectació era psicològicament tan rellevant com el propi visionat, una cosa que potser podia succeir únicament 15 anys després que el procés del somni comencés. Les pel·lícules havien de ser preses seriosament, ja que és possible que no poguéssim tornar-les a veure. Estava a París al setembre de 1973 quan em vaig assabentar que el National Film Theatre de Londres anava a projectar *La rebeldía de la señora Stover* (*The Revolt of Mamie Stover*, 1956) de Walsh. Vaig agafar un avió al matí aquell mateix dia, vaig veure la pel·lícula dues vegades (ara sé que l'oportunitat va ser única: ni jo, ni ningú podem veure l'autèntic CinemaScope 1x2,55 de nou). Vaig anar a veure *L'invidia* (l'episodi de Rossellini a *Los siete pecados capitales* [*Les 7 péchés capitaux*, 1962], tornant a repetir-la cada dia durant una setmana –tenia un carnet de crític, i la suficient autoritat juvenil com per entrar al cinema a les 19.40h., quan començava aquell episodi).

Sé que m'he sortit dels 60, però com podria algú separar la nova oferta de les pel·lícules més antigues que encara estaven circulant? Una de les coses més depressives d'avui és la desaparició de les reposicions i dels blocs complets d'antigues pel·lícules que solien beneir les nostres experiències. Podia haver-me perdut la majoria de les pel·lícules dels anys 40, però moltes de les dels anys 50 seguien circulant. Amb les estrenes de noves pel·lícules (sovint en una setmana se superava aleshores el nombre de pel·lícules interessants estrenades en cinemes en un any sencer d'aquesta dècada dels 2010), els arxius fílmics i els cineclubs hi havia una continuïtat paradisiaca. Així que la meua primera visió d'*Amanecer* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927) o de *Tè querré sempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1953) coincidia amb l'estrena d'*El desprecio* i *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964); vaig escriure textos bastant llargs sobre cadascuna. Per què aquest entusiasme incontenible? En una paraula: *mise-en-scène*. Un

toc de cor a cor, escriptura personal, mitjans fílmics, podia ser molt simple o molt complex (els 60 van ser també la dècada de l'espectacular, deixant materialitzats tots els signes d'un cinema íntim: *Los pájaros*). Es va convertir en un anhel. Hi havia una urgència per veure totes les noves pel·lícules rellevants, per descomptat, totes les projeccions a les cinemateques, i continuaven existint alguns cineclubs per les ciutats. Era una vida repleta, però de manera important hi havia també un índex de moralitat, ja que no existia la perspectiva de poder veure la pel·lícula de nou. (Res ha fet més mal a la nostra sensibilitat cinèfila que la idea inherent que totes les pel·lícules estan disponibles per a nosaltres amb tan sols prémer un botó. Això comporta que molt poques coses es mantinguin o visitin fins i tot el nostre cor).

Puc veure en una nota que conservo d'un amic, de finals de la primavera de 1963, un improvisat «Friday Club» de 10-15 membres (eren suficients com per reunir diners per pagar al projeccionista):

- 5.4 Tourneur, *El jinete misterioso* (*Stranger on Horseback*, 1954)
- 19.4 Walsh, *La esclava libre* (*Band of Angels*, 1957)
- 26.4 Hawks, *La novia era él* (*I Was a Male War Bride*, 1949)
- 3.5 Minnelli, *Mi desconfiada esposa* (*Designing Woman*, 1957)
- 10.5 Tourneur, *Una pistola al amanecer* (*Great Day in the Morning*, 1956)
- 17.5 Tourneur, *La batalla de Marathón* (*Giant of Marathon*, 1959)
- 21.5 Ray, *Sangre caliente* (*Hot Blood*, 1956)
- 24.5 Tourneur, *El halcón y la flecha* (*The Flame and the Arrow*, 1950)
- 31.5 Dwan, *Woman They Almost Lynched* (1952)

Totes les còpies van ser destruïdes en els següents mesos. El mateix va succeir amb diverses pel·lícules de Fritz Lang que vaig reunir a partir del primer festival que vaig programar, en l'històric festival Jyväskylä Summer Festival, dedicat a la interrelació de les arts. Era una alegria i un tragèdia aclaparadora per als cinèfils, com

per exemple l'últim visionat de les “pel·lícules *Eschnapur*” a més de les “RKOscope”, *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps*, 1956) i *Más allá de la duda* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956) –pel·lícules que sentírem que eren el millor que podíem veure, impossibles de superar–. Fins i tot tendeixo a pensar-ho ara, en el moment en què els crítics francesos –alguns de forma il·lustrativa– reflexionen sobre els detalls de la suposada *mise en scène* de Michael Haneke.

He fet aquest tomb relatiu a causa d'una relectura d'un text inspirador: l'entrevista amb Godard en el número de desembre de 1962 de *Cahiers du Cinéma*, un especial sobre la Nouvelle Vague. És una continuació bella, humil i precisa dels textos de Godard (escrits sobretot pels volts de 1958, i ara, com a tal, està més clar que mai que va ser el cim d'aquest període). Comença dient que els crítics de *Cahiers* se sentien com «futurs cineastes». Deixo que parlin les cites:

«Avui em segueixo considerant sempre com a crític, i, en un sentit, ho sóc fins i tot més que abans».

«Sempre l'he conservat (el meu gust per les cites). Per què retreure'ns-ho? La gent, a la seva vida, cita el que li agrada».

«Al final de la escapada era el tipus de pel·lícula on tot estava permès. Era la seva raó de ser».

«L'ideal, per mi, és obtenir immediatament el que es vol aconseguir, i sense retocs. No té per què ser reeixit si no és necessari. L'“immediatament” és l'atzar. Al mateix temps, és el definitiu. El que vull és arribar al definitiu per atzar».

Trobem elements al voltant d'una definició completa del nostre tema. La coexistència del vell i el nou ja com a clàssic, el vell com una cosa triomfalment moderna –com *Gertrud* o *Marnie*–. (Aquí vull expressar la meva admiració per les teves “correspondències” en les llistes, veient *Adieu Philippine* i *Hatari!* com a contemporànies que respiren exactament el mateix aire). Aquest

enteniment de la no separació entre la crítica i la filmació va il·luminar una generació, vivint feliçment l'última època abans de la “ciència del cinema”, de les teories de moda i de l'avorriment universitari.

Com els textos d'Epstein o Delluc o Eisenstein, els textos de Godard poden inspirar profunda i realment la filmació, una cosa més aviat impossible de dir sobre qualsevol cosa dita després de 1970. L'edat d'or va il·luminar també la crítica de cinema. (Gran part de la nostra vida és una coincidència. El meu primer amic estranger era britànic, Charles Barr. Ens vam escriure algunes cartes planejant començar una revista de cinema –que es convertiria en *Movie*, que és part de la millor història–).

En efecte, estava fora de dubte que un crític seriós (de *Cahiers*, o fins i tot de *Positif*, que sovint estava molt més desviada) –no estic parlant dels gasetillers dels diaris, que són la cosa més difícil de canviar del món– no hauria celebrat un monumental *fake* com *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011).

(De passada, Godard ja estableix alguns elements sobre com el cinema dels 60 incloïa un sentit polític que no només apuntava a Marker o De Antonio, Pasolini o el propi Godard. Tot el terreny estava en alerta, la qual cosa volia dir que fins i tot si Vietnam era un tabú, pel·lícules com *Grupo salvaje* o *La venganza de Ulzana* [*Ulzana's Raid*, Robert Aldrich, 1972] m'explicaven la Història igualment. Aquesta sensació va desaparèixer posteriorment de les pel·lícules).

Per exemple, *La regla del juego* (*La Règle du jeu*, Jean Renoir, 1939) es va estrenar a Finlàndia per primera vegada el 1964, com una pel·lícula contemporània, per tant, de *La piel suave* (*La Peau douce*, François Truffaut, 1964) o *La mujer casada* (*Une femme mariée*, Jean-Luc Godard, 1964). Els primers cinèfils –el primer moviment autèntic de cineclubs dels 50– van fer sobreviure i van desenvolupar una certa competència (i de vegades una visió) sense *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*,

Orson Welles, 1941), que era completament invisible en els 50. D'altra banda, amb la nostra nació veïna teníem oportunitats privilegiades de veure pel·lícules provinents de països “socialistes”, la qual cosa vol dir que podíem albirar gairebé els primers al món *La pasajera* (*Pasazerka*, Andrzej Munk i Witold Lesiewicz, 1963), *Iluminación íntima* (*Intimní osvetlení*, 1965) d'Ivan Passer o diverses pel·lícules de Jancsó... o potser fins i tot una pel·lícula soviètica abans que es convertís en un tresor censurat al seu propi país. Eren segurament fortes influències per a les pel·lícules més interessants que es realitzaven llavors, per sobre de les més òbvies franceses. Naturalment, la meua onada preferida d'entre totes elles variava d'una setmana a una altra –Quina seria en una anàlisi final? Potser fos Itàlia–. Pel mateix tipus de raons el nostre argument es manté.

En la història d'aquest país –abans o després– mai podria esdevenir-se una situació semblant, amb la generació de Visconti, De Sica i Rossellini signant noves pel·lícules (o fins i tot els anteriors –Blasetti, Gallone, Matarazzo), amb De Santis, Lattuada i Castellani, etc., unint-se a ells, així com en els 50 cineastes com Fellini, Antonioni, i després Pasolini, Bertolucci, Bellocchio, Olmi... N'hi ha tants que els barrejo aquí de forma bastant lliure sense deixar de definir els seus inicis o els seus períodes principals. Aquests semblaven ser l'estat de gràcia natural de la majoria dels cineastes d'aquella època. I amb aquesta llista tan resumida fins i tot he retardat la confirmació definitiva d'aquest període irrefrenable: el cinema popular estava gaudint d'una qualitat espontània i irresistiblement elevada exactament al mateix temps que se celebraven en les revistes de cinema les pel·lícules d'autor. Freda era d'alguna manera la pedra angular d'això, però Leone ho va sobrepasar tot amb la seva popularitat. I de nou de forma típica, l'edat d'or de la comèdia italiana, les obres mestres de Risi, Monicelli, Comencini i Scola, van durar gairebé exactament fins a l'època de què estem parlant.

El que estic intentant recordar és que cada país mantenia una posició especial (un es pregunta

si malgrat les diferències materials les conclusions en tots ells eren com sembla les mateixes, amb independència d'estar a París, Madrid o en una petita ciutat finlandesa anomenada Oulu, on vaig començar la meua vida com a espectador). Com que potser he menyspreat la meua posició provinciana, he de contradir-me afirmant que Finlàndia era llavors l'únic país fora de França on es distribuïen totes les pel·lícules de Godard (incloent les “no comercials”, com *Los carabineros*, *Made in USA*, etc.), i amb un considerable èxit. Fins i tot una mica més endavant, les tres pel·lícules de Bresson dels anys 70 van fer més diners a Hèlsinki que a París. Ara sabem el que no sabíem llavors (que Hollywood estava morint, que la Nouvelle Vague havia consistit en un curt període –recordem que una pel·lícula com *Lola* [Jacques Demy, 1961] va fer només unes 30.000 entrades–).

En definitiva, crec que era més probable llavors que més endavant, en algunes ocasions, que un cineasta amb talent deixés la seva petjada i es garantís una posició (encara que alguns membres de la generació que va renovar Hollywood després de 1968 tinguessin un abast tan curt, essent castigats, per dir-ho d'alguna manera, per la seva audàcia). Tot i això, hi ha alguns grans cineastes que en aquest llarg període, d'alguna manera, no es van situar en el mapa d'acord amb el seu valor real: De Seta, Rozier, Hutsiev. I com sempre, no són només les pel·lícules adequades les que “entren en la història del cinema” –estic pensant en pel·lícules gratificants que aviat van desaparèixer, almenys en la seva estimació: *El noviazgo del padre de Eddie*, *Peligro... línea 7000*, *Primera victoria*.

Va ser una època generosa i inspiradora per a tots, i personalment privilegiada, i no només perquè les pel·lícules tronessin *pêle-mêle* cap a nosaltres: *Most Dangerous Man Alive* (Allan Dwan, 1958/1960) i *Forajidos salvajes* (*Ride in the Whirlwind*, Monte Hellman, 1965), *El cabo atrapado* (*Le Caporal épinglé*, Jean Renoir, 1962) i *Rostros* (*Faces*, John Cassavetes, 1968)... (no estic tractant d'imitar les teves simetries magistrals –

només he pres un parell de títols molt estimats per mi—).

Vaig realitzar la meva primera entrevista registrada amb Carl Th. Dreyer a la seva casa a Copenhaguen, a l'estiu de 1965, just després que els crítics danesos massacressin *Gertrud*. Vaig escriure la meva primera carta com a fan a Charles Chaplin, reconfortant-lo en dir-li que *La condessa de Hong Kong* era una de les obres mestres de la dècada (una opinió que segueixo mantenint, com moltes d'aquella època).

La cinefília es va introduir fins i tot en els meus modestos estudis, de forma escrita a la meva tesi universitària sobre *Vertigo* (contra el desig dels meus professors, que haurien preferit una pel·lícula artística). Hitchcock va visitar Hèlsinki a l'agost de 1968 i va estar d'acord a veure'm, encara que es negava per complet a concedir entrevistes. Per què? Potser perquè va entendre que el primer llibre extens d'estudi filmic basat

en una sola pel·lícula (ara n'hi ha centenars) s'estava realitzant —per què no conèixer llavors aquest tocat del bolet?—. I em va obsequiar amb un aforisme que no he vist mai per escrit: «Ja saps, fill, la lògica és avorrida!».

Què dimonis va passar poc després? És una altra història. Almenys sé que la innocència i l'esperit infantil d'aquesta època, ja fos tendre (McCarey) o dement (Jerry Lewis), era més autèntic que l'infantilisme industrialment facturat de Spielberg, Lucas i la major part del cinema posterior. Fins i tot en teclejar aquestes paraules sento un gran record nostàlgic: entrar en una sala als afores d'Hèlsinki i veure *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard, 1961) —el nostre primer Godard, una revelació, per a molts de nosaltres, com va escriure André S. Labarthe, «Lumière 1961».

Abril-Maig de 2013.

Traducció de l'anglès de Francisco Algarín Navarro.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AAVV (2008): *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- APRÀ, Adriano, ROSSELLINI, Roberto (1987). *Il Mio metodo: scritti e inserviste*. Venècia: Marsilio.
- CIOMPI, Valeria, MARÍAS, Miguel (2000). *Carol Reed*. Madrid, San Sebastián: Filmoteca Española, Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- CIOMPI, Valeria, MARÍAS, Miguel (1999). *John M. Stahl*. Madrid, San Sebastián: Filmoteca Española, Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- CIOMPI, Valeria, MARÍAS, Miguel, PARTEARROYO, Tony (1988). *Jacques Tourneur*. Madrid, San Sebastián: Filmoteca Española, Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- COMOLLI, Jean-Louis (1966). *Dé-composition. Cahiers du cinéma*, nº 182, setembre, pp. 16-20.
- DA COSTA, João Bénard (1986). «50 Anos da Cinemateca Francesa, 60 Anos de Henri Langlois», a *Cinemateca Francesa 50 Anos - 1936-1986*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- DOUCHET, Jean (2003). *L'art d'aimer*. París, Cahiers du cinéma.
- EISENSCHITZ, Bernard (1995). *Fritz Lang*. València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- ELSAESSER, Thomas, MICHALEK, Boleslaw, PLAKHOV, Andrei, VON BAGH, Peter (1998). *Cinemas d'Europe du Nord : de Fritz Lang à Lars von Trier*. París: des Mille et une Nuits.
- FARBER, Manny (1974). *Arte termita contra elefante blanco y otros escritos sobre cine*. Barcelona: Anagrama.
- FONT, Domènec (2002). *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- GIFFARD, Philippe Valentin (2012). *Peter von Bagh*. Beau Bassin: Betascript Publishing.
- GODARD, Jean-Luc (1973). *À bout de souffle; Vivre sa vie; Une femme mariée; Deux ou trois choses que je sais*

- d'elle; La Chinoise*. Cinco guiones (Traducció de Miguel Marías). Madrid: Alianza.
- GODARD, Jean-Luc (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine*. (Traducció de Miguel Marías). Madrid: Alphaville.
- LANGLOIS, Henri (1986). *Trois cent ans de cinéma*. París. Cahiers du cinéma/ Cinémathèque Française/ Fondation Européene des Métiers de l'Image et du son.
- MARÍAS, Miguel (1986). Jean-Luc Godard. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- MARÍAS, Miguel (2006). 'La década prodigiosa. Dossier años 60^a. *Miradas de cine*, nº 53, agost.
- MARÍAS, Miguel (1999). Leo McCarey: sonrisas y lágrimas. Madrid: Nickel Odeon.
- MARÍAS, Miguel (1992). Manuel Mur Oti: las raíces del drama. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- NARBONI, Jean (1966). *La preuve par huit*. *Cahiers du cinéma*, nº 182, setembre, pp. 20-25
- OLOV, Qvist, VON BAGH, Peter (2000). *Guide to the cinema of Sweden and Finland Auteurs*. Londres: Greenwood Press.
- PHILIPPE, Claude-Jean, ROSSELLINI, Roberto (1972). *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini*. Barcelona: Anagrama.
- ROSSELLINI, Roberto (1979). *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo: escritos sobre cine y educación*. Barcelona: Anagrama.
- ROUD, Richard (1983). *A Passion for Films – Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. Londres, Secker & Warburg.
- SADOUL, Georges (1962). *Le Cinéma Français : 1890-1962*. París: Flammarion.
- SKORECKI, Louis (1978). 'Contre la nouvelle cinéphilie^a. *Cahiers du cinéma*, nº 293, octubre.
- VON BAGH, Peter (2006). *Aki Kaurismäi*. París, Locarno: Cahiers du cinéma, Festival de Locarno.
- VON BAGH, Peter (2003). «Lettre de Helsinki». *Trafic*, nº 48, desembre.
- VON BAGH, Peter (2008). *Nuvole in paradiso. Una guida al cinema Finlandese*. Bolonia: Cineteca di Bologna.
- VON BAGH, Peter (2005). «Programmer, c'est écrire l'histoire du cinéma». *Cinéma*, nº 9, primavera.
- VON BAGH, Peter (2008). «Survol du cinéma actuel, d'un regard acéré : cinéma contemporain». *Cahiers du cinéma*, nº 633, abril.

PETER VON BAGH

Peter von Bagh és historiador de cinema, autor de més de 20 llibres (incloent *History of World Cinema*, 1975), director de televisió i ràdio. Ha publicat més de 100 llibres (de Balzac a Eisenstein, Bazin, Langlois, Fellini). Com a cineasta s'ha especialitzat en les pel·lícules de compilacions. Entre d'altres, destaquen *Kreivi* (1971), la sèrie de 12 hores *The Blue Song*, dedicada a la història de les belles arts finlandeses, *Helsinki, ikuisesti* (2008), *Sodankylä ikuisesti* (2010), *Lastuja - taiteilijasuvun vuosisata* (2011) o *Muisteja - pieni elokuva 50-luvun Oulusta* (2013). En total, com a realitzador de cinema i televisió, entre curts i llargs

documentals suma 53 títols, alguns dels quals s'han pogut veure en una retrospectiva recent en el Festival Internacional de Cinema de Buenos Aires. Com a actor, apareix a *Nubes pasajeras (Kauas pilvet karkaavat*, 1996), *Juha* (1999) i *Un hombre sin pasado (Mies vailla menneisyyttä*, 2002) d'Aki Kaurismäki, a qui li va dedicar diversos llibres. Entre 1970 i 1985 va ser director de la Filmoteca Finlandesa; des de 1971 va ser director de la revista *Filmihullu*; igualment, ha estat professor d'història a la Universitat d'Hèlsinki. És director artístic de dos festivals: The Midnight Sun Film Festival, a Lapònia, i Il Cinema Ritrovato, a Bolonya, des de 2001.

MIGUEL MARÍAS

Miguel Marías és economista i crític de cinema. Va ser director de la Filmoteca Espanyola i Director General de l'ICAA. És autor dels llibres *Leo McCarey: sonrisas y lágrimas* (1999), *Manuel Mur Oti: las raíces del drama* (1992), entre d'altres. Ha coordinat llibres dedicats a Jacques Tourneur, Carol Reed o John M. Stahl per

al Festival de Sant Sebastià o la Filmoteca Espanyola. És el traductor dels guions d'alguns films de Godard i d'*Introducción a una verdadera historia del cine* (1980). Ha col·laborat en revistes com *Nuestro cine*, *Banda aparte*, *Casablanca*, *Nuevo Fotogramas*, *Archivos de la Filmoteca*, *Nosferatu*, *Viridiana*, *Letras de Cine*, *Dirigido Por*, *Lumière*,

Trafic, Revista de Occidente o El Urogallo i en diaris com *El Mundo* o *Diario 16*. Ha estat col·laborador del programa de TVE *¡Qué grande es el cine!* des de 1995 fins a 2005. Prepara el llibre *Otro Buñuel*.