

CINEMA COMPARAT/IVE CINEMA

VOLUMEN I Nº 1 2012



PROYECCIÓN / MONTAJE

Editor: Gonzalo de Lucas (Universitat Pompeu Fabra)

Editores adjuntos (Associate Editor):

Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra)

Comité científico (Advisory Board):

Dudley Andrew (Yale University, Estados Unidos), Jordi Balló (Universitat Pompeu Fabra, España), Raymond Bellour (Université Sorbonne-Paris III, Francia), Nicole Brenez (Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, Francia), Maeve Connolly (Dun Laoghaire Institut of Art, Design and Technology, Irlanda), Thomas Elsaesser (University of Amsterdam, Países Bajos), Gino Frezza (Università de Salerno, Italia), Chris Fujiwara (Edinburgh International Film Festival, Reino Unido), Jane Gaines (Columbia University, Estados Unidos), Haden Guest (Harvard University, Estados Unidos), Tom Gunning (University of Chicago, Estados Unidos), John MacKay (Yale University, Estados Unidos), Adrian Martin (Monash University, Australia), Cezar Migliorin (Universidade Federal Fluminense, Brasil), Meaghan Morris (University of Sidney, Australia y Lignan University, Hong Kong), Gilberto Perez (Sarah Lawrence College, Estados Unidos), Ángel Quintana (Universitat de Girona, España), Joan Ramon Resina (Stanford University, Estados Unidos), Eduardo A. Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Yuri Tsivian (University of Chicago, Estados Unidos), Vicente Sánchez Biosca (Universitat de València, España), Jenaro Talens (Université de Genève, Suiza y Universitat de València, España), Michael Witt (Roehampton University, Reino Unido).

Comité de redacción (Editorial Team): Francisco Javier Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Alejandro Montiel (Universitat de València), Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona), Ivan Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Glòria Salvadó (Universitat Pompeu Fabra).

Coordinador del número (Executive Issue Editor): Francisco Algarín Navarro (Universitat Pompeu Fabra).

Adjuntos a la redacción (Associate Editor): Núria Aidelman (Universitat Pompeu Fabra), Albert Elduque (Universitat Pompeu Fabra), Endika Rey (Universitat Pompeu Fabra), Helena Vilalta (Universitat Pompeu Fabra).

Colaboradores (Contributors): Celeste Araújo, Álvaro Arroba, Jean Douchet, Fernando Ganzo, Miguel García, Pablo García Canga, Carlos Muguero, David Phelps, Quintín, Antonio Rodrigues, Jonathan Rosenbaum, Emilie Vergé.

Traductores (Translators): Francisco Algarín Navarro, Álvaro Arroba, Albert Elduque, Fernando Ganzo, Endika Rey, Helena Vilalta.

Diseño y maquetación (Original design and layout): Pau Masaló.

Agradecimientos (Special Thanks): Álvaro Arroba, Nicole Brenez, Bernard Eisenschitz, Fernando Ganzo, Miguel García, Danièle Higon, Alexander Horwath, Ken Jacobs, Alexandra Jordana, Pierre Léon, Cloe Massota, Ricardo Matos Cabo, María Merino, Carlos Muguero, Olaf Möller, Jean Narboni, Jackie Raynal, Antonio Rodrigues, Federico Rossin, Marta Verheyen, Marina Vinyes.

Gestor (Manager): Aitor Martos.

Edición (Publisher): Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA), Universitat Pompeu Fabra (UPF).

Este número se ha financiado con la ayuda económica del Ministerio de Economía y Competitividad, a través del proyecto OCEC (Observatorio del Cine Europeo Contemporáneo), con número de referencia HAR2009-11786.

Lugar de edición (Place of publication): Universitat Pompeu Fabra. Departamento de Comunicación. Campus de la Comunicación - Poblenou Roc Boronat, 138 08018, Barcelona (España).

Dirección electrónica (E-mail): comparativecinema@upf.edu.

Página Web (Website): www.upf.edu/comparativecinema

Cinema Comparat/ive Cinema, Volumen 1, N° 1, «Proyección/Montajes», Barcelona, 2012.

Depósito Legal: B.29702-2012.

ISSN: 2014-8933.

Algunos derechos reservados. Publicado por la Universitat Pompeu Fabra y el Observatori del Cinema Europeu Contemporani bajo licencia Creative Commons (Reconocimiento – NoComercial – Compartirigual 3.0 Unported).



Imagen de portada: *En el camino, de cuando en cuando, vislumbro breves momentos de belleza (As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty)*, Jonas Mekas, 2000).

Presentación

Cinema Comparat/ive Cinema es una publicación semestral fundada en Barcelona en 2012. Editada por el Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), abarca como objeto de estudio el cine comparado y la recepción y la interpretación cinematográfica en los diferentes contextos sociales y políticos. Los artículos de cada número investigan las relaciones conceptuales y formales entre las películas, los procesos materiales y las prácticas de producción y de exhibición, o la historia de las ideas y de la crítica cinematográfica.

Cinema Comparat/ive Cinema se propone cubrir un área original de investigación, desarrollando y estableciendo una serie de metodologías de estudio comparativo del cine. Con este fin, también explora la relación entre el cine y las tradiciones de la literatura comparada, o con otras artes contemporáneas como la pintura, la fotografía, la música o la danza y los medios de comunicación audiovisual.

Cinema Comparat/ive Cinema se edita en tres versiones: catalán, español e inglés. Cada uno de los números de la revista se publica en los meses de junio y diciembre. Los artículos incluidos en la misma serán originales en un porcentaje no menor al 50%, y al menos el 50% de los textos editados procederán de autores externos a la entidad editora. La publicación emplea controles internos y evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

Por último, y de forma complementaria a cada número, en la web de la revista se publican con regularidad materiales documentales y textos que facilitan y enriquecen el estudio de los temas abordados en cada volumen, estableciendo vínculos entre los proyectos de investigación y los temas monográficos a lo largo de su proceso.

Cinema Comparat/ive Cinema is a biannual publication founded in 2012. It is edited by Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) at the Universitat Pompeu Fabra (UPF), and focuses on comparative cinema and the reception and interpretation of film in different social and political contexts. Each issue investigates the conceptual and formal relationships between films, material processes and production and exhibition practices, the history of ideas and film criticism.

Cinema Comparat/ive Cinema addresses an original area of research, developing a series of methodologies for a comparative study of cinema. With this aim, it also explores the relationship between cinema and comparative literature as well as other contemporary arts such as painting, photography, music or dance, and audio-visual media.

Cinema Comparat/ive Cinema is published in three languages: Catalan, Spanish and English. The issues come out in June and December. At least half of the articles included in the journal are original texts, of which at least 50% are written by authors external to the publishing organisation. The journal is peer-reviewed and uses internal and external evaluation committees.

Finally, each issue of the journal is complemented by documentary materials and texts published online, which facilitate and enrich the topics studied in each volume, thus establishing links between longer research projects and monographic focuses throughout this process.

Sumario

Editorial por Gonzalo de Lucas / 7

DOCUMENTOS

Las filmotecas y la historia del cine por Jean-Luc Godard / 9

Sobre la proyección de Ozu por Henri Langlois / 11

FILMES EN DISCUSIÓN. ENTREVISTAS

Entrevista con Alexander Horwath. Sobre la programación y el cine comparado [con la colaboración de Olaf Möller] por Álvaro Arroba / 12

Historia de una revista: Cahiers du cinéma, a través de un programa en la Cinémathèque Française. 1981.
Entrevista con Jean Narboni por Fernando Ganzo / 32

ARTÍCULOS

Ciencia de Godard por Jean Douchet / 46

Los archivos rusos y el síndrome de Roy Batty. Sobre los tres criterios de programación de 'Ver sin Vertov' por Carlos Muguíro / 50

Monumentos discretos sobre un filme infinito. Sobre los programas de Ricardo Matos Cabo por Celeste Araújo / 55

Reflexiones sobre 'Rivette in Context' por Jonathan Rosenbaum / 61

'Le Trafic du cinéma'. Relación entre escritura crítica y programación colectiva a través de una publicación: el caso de 'Trafic y el Jeu de Paume' por Fernando Ganzo / 66

Memorias de un programador retirado por Quintín / 76

La transmisión en las filmotecas por Antonio Rodrigues / 82

14/09/1968, una programación de Henri Langlois por Pablo García Canga / 88

'Jeune, Dure et Pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France'. La programación como montaje de películas y pensamiento del cine: una gaya ciencia audiovisual por Emilie Vergé / 96

Una breve historia de los colectivos radicales desde los años 60 hasta los años 80: Entrevista con Federico Rossin sobre la retrospectiva 'United We Stand, Divided We Fall' por David Phelps / 102

RESEÑAS

Devotional Cinema, de Nathaniel Dorsky por Miguel García / 110

Editorial

Gonzalo de Lucas

Cuando pensamos en las posibilidades del cine comparado, quizás valdría la pena detenerse primero en la palabra “comparación”, antes que en “cine”. Igual que el campesino que adivina por el estado de la madera de un árbol la tormenta que sucederá horas después, igual que el esquimal capaz de nombrar treinta tonos distintos de blanco donde nosotros vemos un solo color, los espectadores, a fuerza de ver imágenes, ¿qué podemos reconocer en la expresión de unos ojos filmados? Tras ver tantos diferentes primeros planos, ¿aprendemos a comparar y distinguir en los rostros aquello que no veíamos antes? ¿Adquirimos mediante el cine –y la función de microscopio o de telescopio propia de la cámara, tal como señalara ya Vertov– una ganancia de sensibilidad para ver una emoción encubierta? Si no fuera así, es posible que el cine no resultara más que un medio decorativo, pero jamás una forma de pensamiento, ni un vínculo entre imágenes distantes, entre las imágenes del cine y las imágenes del mundo.

El cine comparado, por tanto, acaso consistiría en seguir ese vínculo, esos hilos secretos que se tienden entre las imágenes cinematográficas y se proyectan hacia otras imágenes de nuestra vida; por ejemplo, el modo en que el cine nos hace ver y pensar en la política y el amor.

En este primer número, queríamos partir así de la experiencia del espectador y la proyección, según la idea de Langlois de la programación como un embrión o forma posible de montaje. Nuestra primera interpretación de un filme viene marcada por un espacio y contexto de programación. En ese sentido, existen programadores que aplican un

sentido crítico o profundizan en ese espacio con una voluntad casi ensayística: en las asociaciones y comparaciones que pueden nacer, con frecuencia de modo inesperado, entre películas distintas, como si se hiciera una prueba en un microscopio para que surja o se haga visible algo.

Hemos abordado esta cuestión desde una doble línea: la de algunos ciclos recientes y algunos programadores –Nicole Brenez, Alexander Horwath, Carlos Muguiro, Ricardo Matos Cabo o Federico Rossin– que establecen trazos formales o aproximaciones concretas hacia una época o una cuestión histórica –el cine ruso post-Vertov, el cine de vanguardia francés, el cine colectivo–, en una materialización viva que complementaría o sustituiría a los textos; y el modo en que algunas revistas hacen visible su política y sus afinidades electivas mediante la programación, pasando así del texto a la imagen. Hemos establecido como base conceptual del número la intervención que Godard realizó en la Cinémathèque Suisse, en 1979, para recibir diferentes respuestas y discusiones de sus ideas, que más tarde se materializarían en *Historia(s) del cine (Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-1998).

Hace años que los medios digitales nos permiten trabajar en nuestra herramienta de escritura –el ordenador– con archivos de fotos y copias de filmes, materiales visuales y sonoros extraídos del cine: además, por su magnitud, se trata de un archivo cada vez más entremezclado (apenas nadie acostumbrado a navegar por Internet encontrará ruptura alguna al pasar de un filme de Hollywood a un clip musical o una

pieza de vanguardia), de modo que nacen otras e incesantes constelaciones respecto a las historias escritas canónicas. Parece una época propicia, pues, para una publicación sobre cine comparado, o por lo menos una época en la que disponemos

de unos medios más adecuados para comprobar la idea *godardiana* de que «ver es comparar».

Esta publicación está dedicada a la memoria de Domènec Font. ●

I

«Hay que explicar de qué se trata el montaje. Pensemos en una imagen, supongamos “Mnemosyne”, y luego en otra, un cuadro, “Melancolía”. En el medio, dado que es imposible unir las imágenes, queda un espacio hueco y en ese hueco surge una tercera imagen invisible, que es lo real. Yo creo fehacientemente en imágenes invisibles. Aby Warburg no opinaría lo contrario, y Godard, si me escuchara, me alabaría, diría, “¡eso es el montaje!”. El montaje no tiene nada que ver con la unión, con la fusión de imágenes. Porque las imágenes son autónomas como las mónadas de Leibniz. Entre ellas existen abismos: hacia arriba y hacia abajo, hacia los costados, se ven horizontes. La bondad de un medio público es que los espectadores rellenen esos espacios huecos y realicen el montaje. Cuanto mayor es el contraste entre las imágenes, más fácilmente surge el tercer elemento: la epifanía.»

Alexander Kluge
(KLUGE, 2010: 299-300)

II

«Fue en 1973, a lo largo de la histórica retrospectiva de Rossellini. En la noche del estreno, en el repleto Gran Auditorio de la Fundação, con Rossellini y Langlois presentes, se proyectó Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta, 1945), que estaba prohibida y, al final, escuché la mayor manifestación que recuerdo haber oído y visto en una sala de cine. Comentando el delirio, Langlois me dijo después: “Van a suceder cosas en su país muy pronto”. Pensé que se había caído de las nubes y, harto de escuchar profecías como esas, no le di mucho crédito. Unos meses después, tuvo lugar el 25 de Abril. Más tarde, le pregunté por qué me había dicho aquello. “Oh, sabes, el cine mudo me ha enseñado muchas cosas”.»

João Bénard da Costa
(DA COSTA, 1986: 35)

KLUGE, ALEXANDER (2010). *120 historias del cine*. Buenos Aires. Caja Negra.

DA COSTA, JOÃO BÉNARD (1986). *50 anos da Cinemateca*

Portuguesa. 60 anos de Henri Langlois. DA COSTA, JOÃO BÉNARD (ed.), *50 Anos da Cinemateca Francesa 1936-1986* (p35). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Las filmotecas y la historia del cine

The Cinémathèques and the History of Cinema

Jean-Luc Godard

Después de veinte años de cine, hacia el 67/68, y con motivo de los movimientos sociales que se produjeron donde vivía, me di cuenta de que ya no sabía muy bien hacer películas... Incluso tal y como lo creía, no sabía. Me hacía demasiadas preguntas: «Pero, ¿qué hay que poner tras ese plano? Y a fin de cuentas, ¿por qué es necesario que vaya un plano después de otro? ¿Por qué tiene que ser así?». En último término, me planteaba preguntas bastante naturales, pero no había ninguna respuesta natural. Y me ha llevado diez o quince años, no sé, tratar de revivir... Uno vuelve a su patria pronto o tarde: yo he querido volver a mi patria, al cine, dado que necesito las imágenes para vivir y para mostrárselas a otros, quizá lo necesito más que nadie. Y de una manera muy exagerada, porque estaba en un momento dado de la historia del cine y, poco a poco, me he ido interesando por la historia del cine. Pero me intereso en tanto que cineasta, no como en los textos que había leído de Bardèche o Brasillach, Mitry o Sadoul (es decir: Griffith nació en tal año, inventó tal o cual cosa, cuatro años después Eisenstein hizo tal cosa), sino preguntándome cómo se habían creado las formas que utilizaba y cómo este conocimiento podría ayudarme. Y hace tres o cuatro años tuve una idea para un proyecto: empezar a hacer lo que llamaría una “historia visual”, contemplada bajo algunos aspectos en general invisibles, sería una historia visual del cine y de la televisión. Al mismo tiempo, traté de hacerme con un equipo propio, como un pintor que tratara de tener sus propios pinceles, sus propios tubos de colores y, durante los cursos de Montreal, me di cuenta de que era casi imposible.

En mi opinión, ya casi no se ven las películas porque, para mí, ver películas significa tener la posibilidad de compararlas. Pero comparar dos cosas, no comparar una imagen con el recuerdo que se tiene de ella; comparar dos imágenes y, en el momento en que se ven, indicar ciertas relaciones. Ahora bien, para que esto sea posible, hace falta tener una infraestructura técnica (que actualmente existe) que lo haga posible. Efectivamente, antes, se podía decir: «Bien, habría que proyectar». Si se dice «Eisenstein retoma en tal película el montaje paralelo que teóricamente inauguró Griffith», habría entonces que proyectar a Griffith y a Eisenstein a la vez, uno al lado de otro. Entonces sí que se podría ver, como cuando la justicia ve de golpe que algo es verdadero y algo es falso. Y así se podría debatir. No obstante, es evidente que poner dos salas de cine una junto a otra es un poco difícil. Pero ahora existe el vídeo. Las películas pueden ponerse en vídeo y compararse. Se podría pensar que ésta debería ser la primera tarea de las cinematecas y de las escuelas de cine. Desgraciadamente, parece que sea la última cosa por hacer y por ello, precisamente, la única historia que podría escribirse, la del cine, no se escribe. Porque el cine es en sí mismo un medio de escribir la historia y no hay diferencia entre hacer cine y escribir la historia del cine. El cine escribe su propia historia al hacerse. Incluso podría dar indicaciones sobre «cómo debe hacerse la historia, la historia de los hombres, de las mujeres, de los niños, de las culturas, de las clases sociales», porque el cine es en sí mismo su propia materia histórica y daría buenas indicaciones. La Cinémathèque es el único lugar donde algo así podría llevarse a cabo y pienso que, si ya no pasa, no es algo inocente dentro del

movimiento de la sociedad en que, prácticamente, está medio prohibido. Teóricamente se dice: «¡Sí, qué buena ideal!», pero en la práctica no es posible.

Me di cuenta de esto en Montreal, porque tenía como principio situarme en la historia del cine para saber dónde me encontraba: era una especie de psicoanálisis en voz alta. Poníamos películas en sesiones de dos días dos veces al mes, el viernes y el sábado: por la mañana, tres o cuatro fragmentos de películas y, por la tarde, una de mis películas. Según las posibilidades, escogía fragmentos de películas mudas o sonoras que, en mi opinión, tenían alguna relación con la película de la tarde. Ahora bien, una o dos veces —una vez especialmente— sucedió algo. La gente vio (o, al menos, les quedó el recuerdo de que habían visto —como cuando se tiene el recuerdo de un rayo—, y ya no podían verlo de nuevo; si hubiera habido aparatos de vídeo, habrían podido verlo y conservar una prueba), decía que la gente vio algo. Era un viernes o un sábado. De mis películas, íbamos a poner *Weekend* (1967) por la tarde. Yo me decía: «¿Qué fragmentos puedo elegir? *Weekend* es una película un poco bárbara, monstruosa, así que voy a escoger películas de monstruos para la mañana». Le pedí a Losique que cogiera un fragmento de *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932) de Browning (por la sencilla razón de que yo no la había visto); un fragmento de *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964) (a mi modo de ver, es la llegada de los monstruos, de los bárbaros frente a los que se llamaban civilizados); *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, 1948) (es decir, un territorio después de la caída, el final del monstruo). También tenía *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) de Hitchcock (es decir, humanos atacados por otros seres) y después, cosa rara, como Losique al principio no encontraba *La parada de los monstruos*, tenía un primer Drácula y un pequeño fragmento de *Los vampiros* (*Les Vampires*, 1915) de Feuillade. Y el hecho de ver de corrido un fragmento de *Alemania, año cero* entre varios fragmentos... [...] y cosa rara, el hecho de ver *Alemania, año cero* entre *Drácula* y *Los pájaros*... extrañamente, parecía como si el vampiro Drácula no fuera el monstruo, sino toda la gente a su alrededor: los banqueros y la alta sociedad londinense de la época en que sucede la historia...

Desde mi punto de vista, la historia del cine sería la historia de dos complots. Primer complot: el complot del sonoro contra el mudo, desde el nacimiento del mudo. Segundo complot: la palabra, que podría haber ayudado al mudo... Complot contra el hecho de que no se escribirá la historia... encontrarán un medio de impedir que se cuente la historia —si no, sería demasiado fuerte, porque si uno sabe contar su propia historia, en ese momento, hay... no sé... ¡el mundo cambia!

Y me pregunto si el personal que trabaja en las cinematecas tiene interés en preguntarse..., si otros piensan así sobre esto, sobre la cuestión de la producción de películas vinculada a su conservación. La conservación, bueno, se conserva más o menos, pero te preguntas qué interés tiene conservar así impecablemente si vemos que... ¿qué es lo que se conserva? Una imagen. Lo que resulta interesante es conservar la relación entre una imagen y otra. Poco importa conservar una película siempre que se conserven tres fotos de una película de Vertov y tres fotos de una película de Eisenstein, así ya sabemos qué pasaba: ésa sería la tarea de las revistas. Y si tenemos la película, tanto mejor, porque así se puede ver y es un placer, pero no es absolutamente necesario. Es mejor hacerlas, y ésa era, según creo, una de las grandes ideas de Langlois, que ciertamente hay que proyectar películas, pero también hay que hacerlas. Era sobre todo una incitación a la realización de películas.

Prefiero considerar la *Cinémathèque* como un lugar de producción y no como un simple lugar de difusión. Porque si es un lugar de difusión se hace lo mismo que en otros lugares de difusión. ●

Traducción de Javier Bassas.

Diálogo en el marco del simposio que tuvo lugar al término del congreso anual de la Federación Internacional de los Archivos del Film (FIAF), que se celebró de 30 de mayo al 1 de junio de 1979 en la Cinémathèque suisse, en Lausana. BRENEZ, Nicole (ed.) (2006). Jean-Luc Godard: Documents. París. Éditions du Centre Pompidou.

Sobre la proyección de Ozu

On a Screening of Ozu

Henri Langlois

Hay muchas películas que interesan a un número restringido de personas. El drama de las cinematecas consiste en que están acorraladas entre el gusto del público y la necesidad de formarlas. Por lo tanto, la mayor parte de ellas están obligadas a seguir el gusto del público, en lugar de precederlo.

Tomemos a Ozu como ejemplo. Ha hecho falta bastante tiempo para que en París nos demos cuenta de que era alguien digno de la reputación de la que gozaba en Japón.

Hace dos años, se decía habitualmente: «Mizoguchi, Kurosawa, son genios, pero Ozu, bah, sí, bah, sí». Y no era raro escuchar: «¡Ya basta con Ozu!». La prueba es que cada vez que se proyectaba una película de Ozu, no había más de 10 ó 20 personas en la sala. Sólo gracias a una cierta obstinación a la hora de mostrar sus películas y al homenaje que le hemos consagrado, se han dado cuenta de que era un cineasta extraordinario. Quedé subyugado por su ingenio cuando estaba organizando un curso sobre cine contemporáneo. Estaba hablando sobre el cine japonés cuando, con el objetivo de ilustrar mis ideas, tomé como siempre mis bobinas para mostrarlas a mi auditorio. Fue ahí cuando, de golpe, me di cuenta de que lo que estaba diciendo ya no se correspondía con lo que veía. Proyectando los fragmentos de Mizoguchi, de Kurosawa y de Ozu, elogiaba a los dos primeros a expensas del tercero, pero entonces me di cuenta que Ozu los rebasaba por completo. Una bobina de Ozu, proyectada en sándwich entre Kurosawa y Mizoguchi, me hizo comprender su talento.

No obstante, este talento no se puede apreciar de entrada, ya que el cine de Ozu está lleno de matices, y en sus películas se habla mucho. Hace cinco años, este intimista japonés le pesaba al público, pues no poseía ni el esplendor ni el encanto de Mizoguchi —por “encanto” me refiero al verdadero, al mitológico, al de las Parcas, no al de las mujeres hermosas—. Sin embargo, Ozu, es la vida. Sus películas poseen algo extraordinario, inherente al cine americano: la pureza de la vida. En Mizoguchi, encontramos incluso la estética, pero sus arabescos son tan extraordinarios que terminan por prolongar el tema de modo que, cuando entramos en la película, no nos damos cuenta en un primer momento de lo inteligente que es. Sólo en un destello percibimos hasta qué punto está compuesta una película de Mizoguchi. Una película de Kurosawa está compuesta, pero de forma diferente. De todos modos, en toda composición hay un artificio. Salvo en el cine de Ozu. Aunque sus personajes sean seres completamente depurados, están vivos. ●

Traducción de Francisco Algarín Navarro.

Extracto de «Entretien avec Henri Langlois», por Rui Nogueira, entrevista realizada en 1972, publicada originalmente en Sight and Sound (otoño de 1972) y, en versión francesa, en la revista Zoom (nº25, junio-julio de 1974). Extraída de: LANGLOIS, HENRI (1986). Henri Langlois. Trois cent ans de cinéma. Écrits. París. Cahiers du cinéma, Cinémathèque Française, FEMIS, pp. 89-90.

Entrevista con Alexander Horwath. Sobre la programación y el cine comparado.

Interview with Alexander Horwath: On Programming and Comparative Cinema

Álvaro Arroba (en colaboración con Olaf Möller)

RESUMEN

En esta entrevista con Alexander Horwath (con la colaboración de Olaf Möller), éste parte de la conferencia de Jean-Luc Godard, *Les cinémathèques et l'histoire du cinéma* (1979) y de su filme *Historia(s) del cine* (*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998), para abordar las siguientes cuestiones: la programación como forma de cine comparado, la posibilidad de contemplar las cinematecas como un lugar de producción, los tipos de crítica y escritura de la historia, la comparación espacial frente a la temporal (o *consecutiva*), el vídeo como herramienta para dar lugar a una forma diferente del propio cine, la programación como historiografía en el contexto de una filмотeca y los diferentes métodos para concebir las sesiones (con ejemplos como el programa de Peter Kubelka «Was ist Film», o el programa del propio Horwath para documenta de Kassel de 2007). Finalmente, Horwath comenta en qué consistió la colaboración de Kubelka en el congreso de la F.I.A.F. de 1984, celebrado en Viena, dedicado a las películas “no industriales”; la existencia de una cierta tradición crítica “ético-realista” francesa frente a la “experimental”; el trabajo de la programadora Nicole Brenez; el papel de los principales cineastas del movimiento de vanguardia austriaco en relación con el Filmmuseum en 1968; y la práctica del llamado “cine expandido”, que Horwath distingue de las actuales dinámicas museísticas o de los nuevos formatos digitales que *predominan* hoy en día.

PALABRAS CLAVE

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, programación, Filmmuseum, Peter Kubelka, «Was Ist Film», documenta de Kassel, cine comparado, vanguardia austriaca, “cine expandido”, Nicole Brenez.

ABSTRACT

In this interview (realised in collaboration with Olaf Möller), Alexander Horwath takes Jean-Luc Godard's text 'Les Cinémathèques et l'histoire du cinéma' (1979) and his film *Histoire(s) du cinéma* (1988–98) as a point of departure to discuss: programming as a form of comparative cinema; the Cinémathèques as a place of production; different forms of criticism and writing on film; spatial vs. temporal (or consecutive) comparison; video as a tool to create a form different to cinema itself; programming as a form of historiography in the context of a Cinémathèque; and different programming methods (examples discussed include Peter Kubelka's programme 'Was ist Film' ['What is Film?'] or Horwath's own programme for documenta 12 in Kassel in 2007). Finally, Horwath discusses the 1984 Congress of the International Federation of Film Archives (FIAF), celebrated in Vienna and dedicated to 'non-industrial' films; the existence of an 'ethical-realist' critical tradition in France vis-à-vis the 'experimental' tradition; the role of the most important film-makers of the Austrian avant-garde in relation to the Austrian Film Museum in 1968; the work of film curator Nicole Brenez; and the so-called 'expanded cinema', which he distinguishes from current museum practices or the new digital formats that prevail today.

KEYWORDS

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, programming, Austrian Film Museum, Peter Kubelka, 'Was Ist Film', documenta 12, comparative cinema, Austrian avant-garde, expanded cinema, Nicole Brenez.

En este primer número de la revista, se ha decidido tomar la intervención de Jean-Luc Godard en la Cinémathèque Suisse, en 1979, como punto de partida de cara a una serie de discusiones entre críticos y *film curators*, sobre la tarea de programación y algunos ciclos en concreto como formas de cine comparado. Nos gustaría iniciar esta conversación preguntando si comparte la opinión de Godard sobre el papel de las cinematecas. ¿Existió un impulso similar en vuestra dirección en el Filmmuseum?

A.H.: Debo comenzar diciendo que no creo entender del todo el texto de Godard. Pero una de las cosas que destaca y que “entiendo” es que el significado se crea a través de la comparación entre dos cosas. Reunir conjuntamente dos películas produce algo nuevo, y esto es obviamente significativo para todo tipo de programación. Sin embargo, creo que sería un error reducir el significado a esta unión de dos; una agrupación de diez o veinte –en un programa de cortometrajes o en una serie más larga– puede ser igualmente productiva.

También comparto la opinión de que una filmoteca o un museo de cine, o cualquier museo en realidad, debe entenderse como un lugar de producción, que es a lo que se reduce el texto de Godard. Pero hay dos aspectos específicos de su noción de la escritura de la historia y de la crítica que me parecen dignos de una “inspección” más cercana, ya que parecen estar en contradicción entre sí. Me refiero a su ideal historiográfico y a su idea de comparación.

Su modelo implícito para la escritura de la historia y la crítica parece ser la crítica literaria y la historiografía de la literatura. Esto es así porque se utiliza la misma forma de expresión que la de las obras que se están criticando: por ejemplo, el lenguaje escrito respecto a la literatura. A juzgar por el desinterés de Godard en las historias escritas sobre cine y, en cambio, su interés en la producción de películas como historiografía cinematográfica, es evidente que se esfuerza por

obtener este modelo también en el cine. Los tipos de crítica y escritura de la historia “habituales” –escribir sobre música, pintura, cine, etc.– *no* utilizan el mismo medio que las obras de las que hablan. Esto no les ha impedido convertirse en tradiciones intelectuales importantes, pero siempre han tenido que lidiar con el problema persistente de tratar de transmitir un determinado medio en las formas de otro. Así, hay gente que dice que “escribir sobre música” o “escribir sobre cine” es tan limitado o tan imposible como “bailar sobre arquitectura”. Nicole Brenez dijo alguna vez que la mejor crítica de una película es otra película, lo que significa que los mejores críticos de cine e historiadores serían los propios cineastas, o al menos aquellos que hacen cine al servicio del cine como tal. Y así también es como Godard lo ve cuando dice que «no hay diferencia entre hacer cine y escribir la historia del cine», que «el cine escribe su propia historia al hacerse».

En cuanto a la comparación, sin embargo, él utiliza un modelo diferente, y más o menos basado en la pintura y la historia del arte. Cuando habla de la comparación entre películas, piensa en dos imágenes una junto a la otra, como en una exposición de pintura, con el fin de «indicar ciertas relaciones en el momento en que se ven». Godard piensa que en el cine tenemos que llegar al mismo tipo de comparación: por ejemplo, tener una imagen de Sergei Eisenstein y una de D.W. Griffith, una al lado de otra. Ahí admite que «la colocación de una sala de cine al lado de otra es bastante difícil», pero estamos a finales de los 70, y Godard acaba de descubrir un nuevo medio, el vídeo, donde las películas ahora pueden ser colocadas unas junto a otras, «y ser comparadas». Lo que él no ve, al menos desde mi punto de vista, es que un medio temporal como el cine produce su propia forma de comparación y lo hace de una manera completamente diferente. Si aceptamos la integridad de las obras, la única forma de comparar las obras cinematográficas es *consecutiva*: no «una al lado de otra», sino una *después* de otra. Tenemos que comparar “en el tiempo”, no en el espacio. Por eso, la memoria simplemente no puede ser descartada: es la base

para la comparación de una cosa *después* de la otra. Cuando da ejemplos de sus cursos en Montreal, hace exactamente eso, poner una película tras otra. Pero Godard considera que de alguna forma eso limita, por lo que convierte el vídeo en una especie de salvador, pero sin reconocerlo como una forma de expresión y como una forma *dispositiva* muy diferente al cine...

Además, el ejemplo de la «imagen de Eisenstein al lado de la imagen de Griffith» reduce el cine al aspecto de las imágenes, y con ello a las imágenes estáticas. Las cuestiones de la temporalidad, el ritmo o el sonido tendrían que omitirse; y llegaríamos exactamente al lugar donde se encuentran los que «escriben sobre música» o «danzan sobre arquitectura». Si uno piensa sobre la música y cómo dos obras musicales pueden ser críticamente comparadas, es inmediatamente evidente que esto sólo puede ocurrir consecutivamente y no poniéndolas «una al lado de la otra», o tal vez con la excepción de aquellos pocos trabajos donde diferentes “músicas” realmente se ejecutan en paralelo o una contra la otra, como en las actuales prácticas de *mash-up* o en algunas obras del compositor americano Charles Ives a comienzos del siglo XX. Dos obras musicales no pueden ser realmente co-presentadas, y lo mismo ocurre con el cine. La más pequeña fracción de música o de cine se convierte en memoria tan pronto como pasa, y para mí esa es una de las cosas esenciales a tener en cuenta cuando se piensa en una «historiografía comparada» que realmente quiera seguir siendo fiel al medio que trata.

Personalmente, también estoy de acuerdo con todas las demás formas no cinematográficas de comparar y de “escribir sobre”... Por supuesto, podemos presentar de manera productiva las películas, una al lado de la otra, en dos monitores, o crear textos escritos útiles sobre cine. Y, por supuesto, podemos usar el vídeo o Internet para discutir sobre cine, incluso muy poéticamente. *Historia(s) del cine* (*Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), del propio Godard, que desarrolló a partir de sus experiencias en Montreal, es un perfecto ejemplo

de ello. Y hoy vemos muchos sitios web o instalaciones multipantalla donde varias imágenes en movimiento están co-presentes. Sólo estoy tratando de señalar que esto no es cine, es otra forma de expresión.

Así que usted diría que *Historia(s) del cine* no es cine en sí misma...

A.H.: El tema de *Historia(s) del cine* es el cine, pero su forma es el vídeo. Un fantástico vídeo, debo añadir. Aquí, mucho de lo que Godard hace se hizo posible para él a través de medios y métodos de trabajo directamente relacionados con el vídeo. Incluso si sus ideas acerca de confrontar y reelaborar múltiples fragmentos de películas, palabras, imágenes, escritos, etc., son muy anteriores, sólo se convirtieron en una práctica concreta para él a través de este nuevo medio. Godard podría también haber considerado las opciones del cine experimental, el *found-footage*, pero nunca lo hizo. La mera existencia del vídeo como un conjunto de herramientas le hizo pensar de esa manera: ciertas formas de reunir imágenes, superponer diferentes fuentes y hacerlas mutar, mezclando una en la otra.... Curiosamente, en *Historia(s)* no utiliza el enfoque de las «imágenes lado a lado», tan a menudo como se podría pensar después de leer el texto de 1979. Casi todo está sostenido consecutivamente, al menos respecto a lo que se refiere a las imágenes.

O.M.: Pero todo lo que él hace podría haberse hecho también a través del cine.

A.H.: No lo creo. *Historia(s) del cine* está llena de movimientos estéticos específicos que sólo la máquina de vídeo permite hacer, ciertos efectos que juegan con el color, por ejemplo.

O.M.: ¡Pero lo hemos visto en las películas de vanguardia! Sólo que es más complicado hacerlo en cine, pues lleva mucho más tiempo.

A.H.: Sí, pero si se piensa en una película de Len Lye, por ejemplo, siempre se “habla de” sus propios métodos específicos de creación;

el juego de colores en Len Lye es también un discurso acerca de la impresión de la película analógica. Y lo mismo sucede con *Historia(s) del cine*, sólo que en un medio diferente. A nivel temático, este trabajo puede hablar de cine, pero como cualquier trabajo artístico auto-consciente también habla acerca de sus propias herramientas, su propio ser-creado por estas herramientas. Al final, esto significa que *Historia(s) del cine* habla de la transformación o reparación del filme/cine mediante otro conjunto de medios. La imagen de Godard sentado frente a la máquina de escribir electrónica, que es relativamente prominente al principio, junto con el sonido específico que hace, me parece una alegoría de la remediación. Para Godard, el “método del vídeo” supera el pesado trabajo de la mesa de edición analógica. Para él, el vídeo se convierte en algo así como en una “cámara stylo” de hoy, una máquina de escribir electrónica flexible que está al servicio del autor de una manera mucho más directa de lo que nunca creyó posible con el cine.

Hoy existe una amplia gama de malentendidos y de falta de conocimiento cuando la gente ve obras experimentales. Algunos cineastas como Peter Tscherkassky, por ejemplo, utilizan las propiedades de la película analógica –solamente de ésta– muy específicamente en sus obras. Sin embargo, el público actual de Tscherkassky suele preguntar sobre qué herramientas digitales o que software usa para los efectos que logra. Hoy en día, se da por supuesto que uno trabaja con medios digitales. Creo que mucho de esto tiene que ver con el hecho de que no estamos aprendiendo la historia del cine y la de otros medios de comunicación de imágenes en movimiento de la misma manera profunda en la que aprendemos la historia del arte. No hay prácticamente nada acerca de la historia material de las imágenes en movimiento, excepto en algunas filmotecas, porque todavía estamos obsesionados con las nociones de “contenido” y de “transparencia” cuando pensamos en el filme. En la historia de la pintura y del arte, es muy común hablar de la parte dispositiva y de las propiedades del material de la obra como un aspecto central de su temática. Se nos enseña

acerca de la forma en la que el propio proceso de producción se imprime en el producto, cómo la comprensión del producto es inseparable de los materiales y de las “máquinas” que le dieron vida. Y esto no se enseña en absoluto en relación con las imágenes en movimiento.

O.M.: Creo que en *Historia(s) del cine* Godard ve el vídeo a través de los ojos del cine en vez de trabajar a través de las particularidades del vídeo para ver cine.

A.H.: Pongamos por caso que nos encontramos en medio de una fase de recuperación. De acuerdo con Bolter y Grusin, que escribieron un libro sobre esto, se produce siempre un gran mimetismo cuando un medio alcanza, mediante una lenta “ruptura”, a un medio más antiguo, al igual que el cine durante sus propios comienzos. El cine digital, hoy en día, además de su autodeclaración promocional de ser “mejor” que la película analógica, obviamente se esfuerza por imitar las formas básicas y los efectos de la película. Se correría el riesgo de perder la audiencia incorporada del cine mundial si se evidenciara o pusiera en escena la diferenciación, mucho más contundente, que es potencialmente capaz de hacer respecto al cine. Creo, sin embargo, que con Godard se trata de un asunto diferente. Godard quería ver la historia del cine, pero, como deja claro en el texto de 1979, sentía que aún no tenía las herramientas adecuadas. No estaba satisfecho con la forma en que trabajó en Montreal. Mientras que, en mi opinión, la situación que allí se daba era bastante ideal, al menos por la disposición de los elementos básicos que son necesarios para hablar *de cine con* el cine. Veo todo el proyecto de Montreal como un ejemplo importante para las capacidades educativas o historiográficas de un museo de cine o un archivo fílmico. Pero parece que él no acababa de creer en lo que estas instituciones podían hacer o estaban dispuestas a hacer. Con el vídeo, Godard ya no necesita una institución; asume el papel del individuo poeta-escritor de la historia de las imágenes en movimiento. Es lo que quería hacer en primer lugar; pues la institución era sólo un mal necesario para él, y sólo por un breve momento.

Estoy en parte de acuerdo con Olaf, por tanto, cuando dice que en *Historia(s)* Godard no está *tan* interesado en transformar las capacidades únicas del vídeo en un tema en sí mismo, o, al menos, no explícitamente, pues está demasiado ocupado con el cine y su relación con las artes clásicas y la historia del siglo XX. El nuevo medio se convierte en uno de los principales temas, pero sólo de forma implícita. Por eso, se trata de un trabajo “tardío” o melancólico: sus principales energías están dirigidas a revisar las huellas de su vida, su socialización cinéfila, su comprensión de la mitad de un siglo de cine. El hecho de que utilice una tecnología “postcinemática” y un enfoque “paracinemático” para hacerlo, puede ser más bien una decisión práctica para él. Pero para mí, como espectador, sigue siendo uno de los aspectos más fascinantes de la obra.

O.M.: Creo que trabajó en vídeo porque era una tarea menos intensa y más fácil que hacerlo en cine, y porque para él esta manera es más cercana a la forma inmediata de la escritura. No es sólo una cuestión de textura, sino también una cuestión de trabajo.

A.H.: En mi experiencia, creo que he descubierto que la programación de cine como historiografía, como una “promulgación” de la reflexión histórica sobre el filme, se puede hacer definitivamente en el contexto de una filmoteca. Como ya he dicho, puede que incluso sea el *único* lugar donde se puede hacer esto, siempre y cuando uno busque un discurso que se articule en el mismo “lenguaje” que aquel con el que lo estás relacionando. Para ello, es necesario que haya un conjunto de elementos: copias de la película, tecnología, un tipo de espacio y cierta cantidad de tiempo... Con un sistema de trabajo puedes crear algo que no es sólo una *simulación* o una referencia *indirecta*, sino un *ejemplo* real de la articulación cinematográfica. Uno puede mostrar obras completas, pero también, con el fin de efectuar una concentración, se puede presentar un extracto o un rollo de película. Uno puede estructurar los términos del discurso, ya sea presentando varias películas continuadas, alternando extractos y películas, etc. O se puede romper el modelo y hablar en medio... El espacio

de esta experiencia es en su mayoría fijo, pero a veces la experiencia depende del *film curator*. Por supuesto, cada película tiene su propio tiempo fijado, pero la búsqueda de una comparación o el hecho de desarrollar ideas y argumentos, te pueden conducir a soluciones temporales muy diferentes. Creo que esta es la base de mi trabajo, y si lo entiendo correctamente, también es la base de cómo Godard quería acercarse a la historia del cine antes de enamorarse del vídeo.

O.M.: Hay que decir que a la historia del cine le gusta articularse a través de dicotomías: Méliès frente a Lumière, Eisenstein frente a Vertov, etc. Pero creo que ésta es, como mínimo, una idea muy limitada. La idea de hacer sesiones dobles es muy atractiva, pero lo que me parece aún más atractivo es la construcción de un programa conjunto de diez sesiones dobles. Así, no sólo dos películas podrán reflexionar sobre sí mismas; estoy más interesado en forzar los campos para la creación de espacios intelectuales. Programar sólo una película en relación con otra es algo muy limitado. Me interesa todo lo que tenga algún tipo de narración, ya que estoy interesado en la historia y en reflexionar sobre esa historia. Esto es algo que no se puede hacer bien con sólo dos películas, ya que le conducen a uno a una observación simplificada.

A.H.: Probablemente esa es la razón por la cual el programa de cortometrajes se ha convertido en el medio preferido de expresión de los *film curators*. No existe apenas literatura sobre la programación de cine, pero en la mayoría de los casos, cuando los programadores tratan de reflexionar sobre su propia práctica, se habla del modelo de 90 minutos o de dos horas de programación, es decir, con no sólo dos, sino 8, 10 ó 15 obras cortas que entran en juego y crean un diálogo entre ellas. Lo que no se considera en general, en cuanto a los desafíos y el atractivo de la programación de cine, es que el mismo potencial discursivo se puede aplicar a una serie de películas largas, si bien el público y los programadores tienen que ser plenamente conscientes de la cantidad de tiempo involucrada. Solemos pensar en bloques de 90 ó 120 minutos

de tiempo libre, que es más o menos el “formato temporal” que pauta la visita a un museo de arte, un concierto o una película. Así que, para hacer en serio lo que sugiere Olaf, con películas de todas las duraciones, habría que tener en cuenta las exigencias de tiempo enormemente diferentes que están involucradas. Si pensamos en 8 ó 10 funciones dobles, también tenemos que pensar en unas 30 horas de visionado... Este es el oscuro y silencioso secreto de todas estas comparaciones entre las diferentes formas de arte y las prácticas curatoriales. Puede sonar trivial, pero explica por qué un ciclo de cine retrospectivo completo nunca será el mismo “blockbuster” de asistencia que puede llegar a ser una exposición en un museo.

O.M.: En realidad, se tarda mucho más tiempo. Hay que considerar no sólo el tiempo de la proyección, sino también el tiempo que se tarda en ir a la sala de proyección y luego volver a casa, y luego –con suerte– el tiempo para pensar en ello, así que el hecho de ver con un enfoque adecuado el programa durante semanas es un enorme trabajo y un esfuerzo de la memoria. Al final, uno aún tiene que ser capaz de recordar la primera película que vio, ya que estará relacionada con la última. Así que hasta cierto punto hay que mantenerse intelectualmente activo durante tres semanas para un único programa. Y eso es muy exigente, lo cual es una buena cosa.

A.H.: Cuando se formulan ciertas necesidades como éstas, se comienza a abordar una relación totalmente diferente con el público. Es lo opuesto a la forma en que muchas instituciones de arte funcionan actualmente. A ellas les gusta hacer frente a una masa, a menudo un público turista, anunciando que en sólo dos horas se podrá obtener el máximo conocimiento sobre el impresionismo francés o las obras de Vermeer... Así que es evidente que existe una lógica diferente en el cine respecto a la exhibición en la historia del cine. Pero, como hemos dicho antes, también hay otras formas más concentradas que permiten experimentar sobre un argumento histórico respecto al cine: por ejemplo, los formatos educativos que trabajan con extractos,

o los programas de obras breves, o el modelo de mostrar simplemente dos películas que dialoguen entre ellas. Ayer proyectamos *La Jetée* (Chris Marker, 1962) junto con *Déjà Vu* (Tony Scott, 2006). Uno podría decir que la plusvalía estética e intelectual adquirida en esta relación entre dos obras es bastante limitada. Pero, por otra parte, los programas enfocados como éste también pueden ser esenciales para la comprensión de otros mayores y más ambiciosos. Si sólo tienes los grandes “programas de comparación”, sin un programa-núcleo más pequeño, más “centrado”, será mucho más difícil hacerse entender más allá de unas pocas personas.

También está el caso del ciclo de Peter Kubelka «Was ist Film», que consiste en 63 programas y que cuenta con una duración de un año y medio, con un programa cada semana. Lo más comentado de estos programas es la combinación que Kubelka efectúa entre *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935) y *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963). Es el caso más extremo, en su ciclo, ya que un filme “golpea” al otro con tanta fuerza que saltan las chispas y permite el surgimiento de pensamientos nuevos e inesperados. Es un ejemplo muy claro de cómo a Kubelka le gusta mirar el medio cinematográfico. Pero, al mismo tiempo, no es un caso en absoluto típico del ciclo en su conjunto. Es posible que funcione bastante bien por sí mismo, pero no representa la totalidad del proyecto. Nuestras cinco proyecciones de películas de Tony Scott y Chris Marker, que representan un capítulo de la serie «Utopie Film», son un caso mucho más simple. Hemos querido rendir homenaje a dos cineastas muy interesantes, ambos fallecidos este verano. La idea no era decir que sus obras son similares, sino que podría ser productivo aprovechar una triste coincidencia y ver a estos dos cineastas “lado a lado”, con tres películas de cada uno, a pesar de que los debates filmicos en general los coloquen en diferentes extremos del espectro cinematográfico. Me sentí afortunado –o apoyado– por el hecho de que *La Jetée* y *Déjà Vu* en realidad se cruzasen en sus intereses temáticos, a saber, viajes en el tiempo o el vértigo del tiempo.

Cosa que ya es suficiente. Así que nuestro trabajo es a menudo una interacción entre pequeñas y grandes células de programación.

Luego, está también la labor educativa que se dirige a un público diferente, un público más específico que el de nuestros programas de las tardes. Por ejemplo, mientras hablamos hay un programa para niños de la escuela que se ocupa del *anime*. Me gusta ver estos elementos como otra pista paralela que, con el tiempo, podría conectar a los espectadores con lo que hacemos en nuestros programas “regulares”. Supongo que esa es la esperanza idealista de cualquier persona que esté activa en un contexto educativo, que una persona de 14 ó 16 años de edad, durante una proyección matutina en la escuela, sea introducida por primera vez a la idea o el concepto de comparar diferentes películas en proyecciones consecutivas, ya que podría regresar y estudiar otros elementos del programa. O incluso podría empezar a estudiar el cine de forma seria cuando esa persona cumpla los 18 o los 20 años, ya sea como creador o como crítico. Siempre serán muy pocos los que lo hicieran, entre estos alumnos, pero tras once años de trabajo aquí, puedo decir que cada año hay algunos que acaban realmente “infectados” por el cine a través de estos programas escolares o universitarios, y terminan convirtiéndose en miembros profesionales del panorama cinematográfico cultural en Viena.

Esto nos conduce a otro texto que sirve de base conceptual para el primer número de la revista, en el que Langlois explica cómo revaluó su criterio sobre Ozu y descubrió su verdadero valor, al proyectar en sus clases bobinas de sus películas junto a otras de Mizoguchi y Kurosawa: mediante el contraste, pudo apreciar mejor el estilo y alcance de Ozu.

O.M.: Sí, también hay que recordar que esto sucedió en un momento en el que había menos conocimiento sobre el cine. No debemos olvidar que existe una falsa dicotomía entre Mizoguchi y Kurosawa, y la apreciación del cine japonés vivía

bajo clichés como éste. Así que, de nuevo, situas Ozu en el medio y algo fundamental cambia. Sin embargo, estoy seguro de que esta observación realmente sólo funciona en determinados contextos históricos.

A.H.: Yo también creo que es importante tener en cuenta que se trataba de un momento histórico particular. Las filmotecas y museos debían probar modelos diferentes como el que mencionas, pero al mismo tiempo, es importante entender que en torno a 1970 –que es probablemente cuando aparece esta “escena Langlois”– las filmotecas eran casi el único lugar donde se podía experimentar realmente la historia del cine, además de la lectura de los libros y las revistas. No se puede pasar por alto el hecho de que hoy en día nos enfrentamos a una situación completamente diferente. Existe la idea, incluso entre un público más amplio, de que estamos rodeados por todos los materiales que posibilitan el conocimiento de la historia del cine. Esto no es necesariamente acertado, pero existe la sensación de que después de la televisión, el vídeo, el DVD, y ahora Internet, tenemos todo en nuestras manos... Si quiero ver cómo es una película de Mizoguchi, necesito tan sólo unos segundos: iré a YouTube y encontraré varios extractos para elegir. Uno ve un movimiento de cámara concreto, lee que este es un “plano Mizoguchi”, y se siente informado. Esa es, al menos, la creencia que se recibe de Internet. Entonces, ¿qué pasa con, digamos, la generación de 1971? ¿Qué es lo que tenían a su disposición en el mundo de habla alemana? Había algunas instituciones más que en 1960, pero no eran muchas: el Filmmuseum, por ejemplo, el Arsenal de Berlín, el Museo de Cine de Munich, eso es todo. Pero también estaba la televisión alemana, que ofrecía una increíble variedad de programas en los que existía una labor *curatorial*, especialmente en los terceros canales, y en las regiones, de modo que ahí es de donde provenían la mayoría de las oportunidades para la comparación y la información. Diez años más tarde, apareció otro “canal”. Podría ser un buen ejemplo para esta generación, puesto que yo tenía 16 años en 1981, cuando comencé a aprender la historia del cine,

no sólo en lugares como este, el Filmmuseum, y no sólo a través de los programas de televisión, sino también –en mayor grado– a través de las cintas de vídeo, de las grabaciones realizadas por mí, de las cintas intercambiadas y copiadas con mis amigos, de las versiones raras de vídeo encontradas y alquiladas, etc. Lo que significa que estas “experiencias tipo Langlois” no pueden ser directamente transcritas en experiencias actuales con la historia del cine. El público, los programadores, los escritores, los profesores que están en activo hoy en día provienen de posiciones completamente diferentes en cuanto a su práctica cinéfila. La idea de una “agrupación” consecutiva entre Mizoguchi, Ozu y Kurosawa produce un sentido, sí; pero funciona de manera muy diferente hoy en día ya que todo el mundo trae su propia idea de esos cineastas, un “conocimiento” recibido durante la socialización cinéfila de cada individuo, a través de las múltiples imágenes en movimiento vistas en fuentes distintas a la de la proyección del cine en una sala.

Por eso, en cierto modo, ahora la gente es muy consciente de la historia del cine, de la naturaleza del trabajo de algunos cineastas y de las relaciones que median entre un movimiento estilístico y otro. Hacer caso omiso de esa realidad carece de sentido. Pero como bien dice Olaf, no habría que dejar de hacerlo como Langlois. No olvidemos lo que hizo, aunque tampoco esperemos que sus consecuencias sean iguales en 2012.

O.M.: La televisión no sólo emitía películas. En realidad, establecía relaciones entre la historia del cine. Por mencionar un ejemplo: no sólo emitían una retrospectiva de Jack Arnold, también hacían películas “con” y “sobre” Arnold para acompañar cada película.

A.H.: No estoy muy seguro de cual era la situación, pero creo que el modelo de *Cinéastes de notre temps* jugó un papel muy importante. Me gusta mucho esta serie, pero es menos analítica. Invitaban a cineastas contemporáneos a retratar a los viejos directores y siempre se basaban en las entrevistas con aquellos artistas. Lo que

Olaf acaba de describir sobre Alemania iba en una dirección diferente. Quizá fuera algo muy “germánico”, pero desde los 60 hasta comienzos de los 90 entendieron la televisión pública como una institución de educación masiva. Fue una tarea autoasumida. Hoy, este acercamiento casi se ha olvidado, pues para competir con la televisión privada (que apareció a finales de los 80) cambiaron por completo el concepto de “televisión pública”. Antes se asumía la televisión como la escuela de una nación y, de algún modo, una materia como el cine y su historia penetró en esta “escuela” porque había muy pocas instituciones culturales a nuestro alrededor. Me refiero a las instituciones como las cinematecas, y a la tradición de las proyecciones de repertorio del cine clásico en las salas comerciales, que en Alemania ni de lejos se difundía tanto como en Francia. Así que Alemania, aunque con retraso, se puso a esa altura gracias en parte a la televisión. Incluso hoy sigue habiendo mucha diferencia. El FilmMuseum de Berlín, por ejemplo, es un lugar que focaliza su actividad en exposiciones de objetos y artefactos, publicaciones de libros, etc., pero no tienen realmente una programación fílmica, excepto una retrospectiva al año durante la Berlinale. Existe otra institución en Berlín llamada Arsenal, Institut für Film und Videokunst, que se apropia de parte del trabajo que uno esperaría de una cinemateca. También está el FilmMuseum de Munich. Pero no hay muchas otras instituciones que se pudieran comparar con una cinemateca francesa al uso.

O.M.: *Cinéastes de notre temps* y *Cinéma, de notre temps* ganaron reputación gracias a la relación con la Nouvelle Vague y con *Cahiers du cinéma*. Nuestro modelo sería más el de *Cinéma, Cinémas* (1982-1990), el proyecto que llevó a cabo Claude Ventura. Algo más relacionado con los nombres famosos. Por otra parte, claro, sucede que los alemanes tenemos una relación extremadamente neurótica con el cine. Debido a ciertas razones históricas muy claras, y sobre todo en comparación con los franceses, no estamos centralizados. Si piensas en Alemania, tienes esas cinco grandes ciudades; en Francia sólo está París. Así son las cosas. Desde

un punto de vista político y cultural, es mucho más espinoso. Alemania funciona a través de este proceso descentralizado, somos realmente una Federación. Y cada estado, para bien o para mal, tiene que cuidar de sí mismo en muchos sentidos. Así que la televisión es una mezcla extraña de lo federal y de lo nacional. Mientras se gestionaba todo el tinglado educativo a nivel federal, estos programas iban deambulando de un lado para otro. Por ejemplo, para mí una cosa muy importante fue el programa de Giuseppe de Santis, que nació en Baviera, y que después empezó a extenderse por las distintas emisoras regionales, hasta que terminó en North Rhine-Westphalia, mi estado. Así funcionaba. A diferencia del resto de instituciones, por diversas razones, la televisión contaba con la capacidad de actuar como un intermediario. Cuando era joven, mi “profesor de cine”, por así llamarlo, iba con más frecuencia a Luxemburgo o a Bruselas a ver películas que a ningún otro sitio, porque de hecho están más cerca de Colonia. Incluso Frankfurt, y no digamos Hamburgo, o especialmente Berlín, que en aquellos días era un maldito hervidero.

Habría que comentar ampliamente otra cuestión que tiene muchas ramificaciones. Es algo relacionado con la historia del Filmmuseum a finales de los 60, y los movimientos radicales que condujeron a la segunda generación de cineastas de vanguardia austríacos a ocupar esta institución en enero de 1969. Al parecer, el co-director del Film Museum, Peter Kubelka, se negó a programar sus películas en detrimento de los programas de cine vanguardista norteamericano, tal y como se menciona en el libro de Peter Tscherkassky *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema* (TSCHERKASSY, 2012: 24-25). Casi treinta años después, Kubelka incluyó aquellas películas en el programa «Was ist Film», su personal relato de toda la historia del cine. También cabe preguntarse por la ausencia de cualquier película de Hollywood en ese programa. Nos gustaría que nos comentara sobre esto. Nos preguntamos si el de Kubelka

fue un gesto radical que comprenda. Vimos su programa para la documenta de Kassel, en 2007, en la que el cine de Hollywood dialoga con filmes experimentales.

El ciclo «Was ist Film» aún se parece al de hace 16 años, cuando empezó. Fue una elección consciente por mi parte seguir presentándolo tal y como está, es decir, como una declaración histórica específica. Y, en cualquier caso, Kubelka no habría querido cambiarlo. El ciclo transcurrió en 1995/1996 durante el centenario del cine, ya que en este evento el Filmmuseum recibió cierta financiación pública extraordinaria, así que adquirimos nuevas copias y pudimos conservar las que ya estaban en la colección. La selección de Kubelka arrancó a finales de 1996. Desde entonces, sólo ha habido dos pequeños añadidos. El primero fue un programa que incluyó en 2005, porque se empezó a interesar en Fassbinder como un “inexperto” y no deformado cineasta narrativo. Le dije a Kubelka con qué películas de Fassbinder contábamos en la colección, y eligió *Katzelmacher* (1969). La programó con *Outer Space* (1999), porque también quería presentar el trabajo de Peter Tscherkassky en el ciclo, como uno de los estandartes importantes de la tradición vanguardista austríaca. Desconozco las razones concretas que le llevaron a combinar estas dos películas. También hizo un segundo añadido en 2009, con la idea de destacar la película de 8 mm., el cine de bajo calibre, como forma de expresión artística. Así que Kubelka optó por la obra de uno de sus antiguos estudiantes en Frankfurt, Günter Zehetner, cuya original labor en 8 mm. encuentra admirable. Zehetner trabaja también en video y 16 mm., pero su foco principal es la película en super-8. Le eligió para rendir tributo a un joven cineasta y autor específico, además de a las potencialidades intrínsecas del cine en 8 mm. Aparte de estos dos añadidos, quiso preservar el ciclo en su estado original, y acepté este concepto: a fin de cuentas, se trata de un posicionamiento histórico y de una afirmación personal basada en toda una vida pensando en las películas. Dos cosas al tiempo: lo recomendaría siempre a todo estudiante del medio fílmico como una forma

muy provechosa de ponderar las capacidades inherentes al cine, en el curso de 63 programas. Pero el programa ya es materia para la escritura histórica, y me refiero a la historia cinematográfica del canon y de la programación, y a las diferentes tentativas modernas de definir al cine mediante una selección fílmica. Razón por la cual también editamos un libro sobre el programa que incluía una larga conversación con Peter Kubelka. En cualquier caso, no hay una sola “verdad fílmica”, así que traté de poner el programa en relación con otras series. «Utopie Film» es más sencilla, más flexible y no tan “cristalina” como «Was ist Film». No quise desarrollar una “contra-lista” de 200 obras cineladas en piedra análogas estructuralmente al programa de Kubelka; por eso «Utopie Film» es más ágil en fundamentos y está organizado en capítulos, los cuales nos traen mensualmente una nueva constelación de películas. Las dos series se muestran cada martes, así que uno dispone de dos “exhibiciones” en marcha que ven la historia del cine en general, y que funcionan de forma distinta. Comprendo por qué Kubelka quería una regularidad estricta en el modelo cíclico, y por qué hoy es un gesto de resistencia, incluso mayor, que nos dice que deberíamos seguir el ciclo en una dosis semanal. Quienes siguen el ciclo como una práctica continua reciben realmente un antídoto profuso contra la idea más bien consumista de la “historia del cine en fragmentos”, tan habitual hoy en día, y también un antídoto muy rico ante la sabiduría convencional relativa al “canon del cine”. Es una de las razones por las que necesitamos las cinematecas.

Todo esto me lleva hacia el programa que confeccioné para documenta en 2007. Por supuesto es algo muy diferente del hecho de estructurar un programa museístico a largo plazo, pero hay semejanzas. Ambos modelos tienen que ver con la creación de una especie de “tela de araña”, sobre los destellos que pueden saltar cuando dos líneas o energías se enfrentan en este tejido. En el nivel más elemental, esta idea no sólo está presente en el paralelismo entre «Was ist Film» y «Utopie Film», sino también en el modo

en que organizo los “titulares” de un programa mensual, o los “artistas estelares” que definen un calendario, como aquel mes en que contamos con retrospectivas de Val Lewton, Andréi Tarkovski y Apichatpong Weerasethakul, que llegaron a conectarse tanto que añadí el subtítulo «Historias de Fantasmas» como una curva que abarcara a los tres. El programa de documenta fue el sueño, la esperanza o el intento de llevar a cabo muchas de estas ideas, pero en el curso de un solo verano, en el amplio arco de 100 días y 50 programas, de los cuales muchos ya eran en sí pequeños arcos que producían ecos en varios niveles. Como ya ocurría en el caso del programa «Was ist Film», a veces jugué con la loca suposición de que para captar el sentido del programa uno necesitaba ver las 50 sesiones. Tendrías que vivir en Kassel o alrededores, y acudir al Cine Gloria cada segunda noche durante más de tres meses. Hasta donde yo sé, varias personas de Kassel fueron realmente a muchas sesiones, pero me temo que el número de aquellos que vieron *todo* osciló entre cero y tres personas. La mayoría del público visita documenta durante dos o tres días, claro, así que tienes que pensar en quienes sólo pueden ver entre uno y tres programas. Por eso intenté concebir cada programa en sí mismo como un mensajero potencial del todo. No fue posible, por supuesto...

A diferencia de Peter Kubelka, creo que la “circunstancia mercantil” del cine, su lado industrial, es tan válida como su “forma de arte elevado” a la hora de definir o describir el medio. Pero es importante saber ver que Kubelka no sólo se interesaba en exclusiva por la “forma de arte elevado”; a menudo habla —y exhibe— sobre materiales tales como metraje publicitario, *home movies*, noticiarios, etc. Hizo algo muy importante, por ejemplo, en el congreso de la F.I.A.F. de 1984 en Viena. La F.I.A.F. es la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, y todos sus miembros se reúnen anualmente en una ciudad diferente para un congreso que incluye un simposio de dos días sobre una materia determinada. En 1984, en el papel del Archivo Fílmico como anfitrión, Kubelka y el Filmmuseum decidieron centrarse en

el tema “La película no industrial”. Era la primera vez que asuntos como el cine *amateur*, las películas científicas o el metraje usado en los deportes como herramienta de entrenamiento se convertían en el sujeto de un congreso de la F.I.A.F.; el cine de vanguardia, los diarios filmados, el cine personal, también formaron parte de esta idea de “cine no industrial”. Así que allí tenías a toda esta gente del ámbito museístico y del archivo filmico de todo el mundo, con sus nociones hegemónicas de lo que constituye “nuestra herencia fílmica”, escuchando a médicos, entrenadores de atletas o a Jonas Mekas hablar sobre los increíblemente amplios usos del cine y sus múltiples funciones sociales; sobre todos los temas, salvo la única función con la que aquellos archivistas y programadores solían identificar el cine: la comercial, y los largometrajes de entretenimiento.

Pero cuando invitaron a Kubelka a programar o a co-programar selecciones amplias, la fuerza principal de su argumentación iba siempre en la dirección del cine personal y de vanguardia; a eso me refería con la noción de cine como “arte elevado”, por el que sobre todo se decanta para representar la “esencia” del cine. Es una característica obvia de sus tres programas mayores —«Essential Cinema» para los archivos del Anthology Film Archives de Nueva York, entre 1970 y 1975, donde formaba parte de un pequeño grupo de programadores; el encargo a mediados de los 70 de crear la colección fílmica del Centro Pompidou en su inauguración; y el ciclo «Was ist Film» en Viena, en 1995/1996—. En la entrevista para nuestro libro sobre «Was ist Film», dice que había ciertos elementos que le habría gustado incluir, pero que no pudo hacerlo por problemas de derechos. Menciona, por ejemplo, *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925) y quizá alguna comedia norteamericana muda. En general, sin embargo, optó siempre por una línea de elección clara de alejamiento del llamado “cine comercial”.

Decir que el cine debe ser visto como un “gran arte” no es ni bueno ni malo necesariamente. Pero creo que reducirlo a esta función limita

nuestro entendimiento del medio, del mismo modo que limitarlo —como hace el 99% de la población— a su función de entretenimiento industrial. En cierto modo, y a pequeña escala, era lo que esperaba mostrar con el programa para documenta: que el lugar especial del cine en la historia cultural, y su riqueza y extraña novedad tienen mucho que ver con sus múltiples campos de fuerza. Y el entendimiento hegemónico — el cine como entretenimiento de una velada— es sólo eso: uno de los muchos posibles. Y no se trata, tampoco, de que sea sólo necesario definir el cine por su capacidad para servir como testigo histórico y enfocarlo hacia su “compromiso con lo real”. Esta idea del cine domina la tradición cinéfila francesa desde Bazin hasta Daney y más allá. En *Historia(s) del cine* es el modo de reflexión más destacado que percibimos, y de forma muy importante, porque en la esfera social, ampliamente entendida, hay una muy escasa percepción de los espacios interiores que existen entre Historia y cine. Pero debido a esta fuerte tradición “ético-realista” en la crítica y la práctica fílmica francesas, parece también que la cultura cinematográfica de ese país tiene un problema general con la tradición opuesta: aquel cine que comienza por mirar su propia realidad material y se muestra escéptico ante todo “realismo”, y que pertenece más a la genealogía del arte moderno. Hablo de una tradición que se suele denominar “experimental” o de “vanguardia”. Por supuesto, hay excepciones, si uno piensa en Nicole Brenez o en Raymond Bellour. Pero si leemos a Christian Metz, por ejemplo, la vanguardia cinematográfica le resulta un anatema. Y a Godard tampoco le interesó nunca mucho este campo tan rico. Los cánones de la cinefilia francesa pueden parecer opresivos si contemplamos lo que excluyen.

Para mí hay un horizonte —quizá utópico— donde todos estos elementos realmente se relacionan entre sí y no se dividen en discursos separados y “modos de vida” cinéfilos. Visualizo a un espectador que viene a ver el ciclo «Was ist Film» cada martes y otras proyecciones de cine de vanguardia, y que también está interesado en una sesión dedicada a William Wellman, por tomar

un ejemplo; y también en una presentación de filmes *amateurs* en el contexto del urbanismo, y así sucesivamente. Este horizonte tan repleto es básicamente mi forma de relación cuando pienso en un programa extenso. Algunos aspectos de este acercamiento se representaron, espero, en la selección de documenta. Las dos primeras noches incluían *El sol siempre brilla en Kentucky* (*The Sun Shines Bright*, John Ford, 1953), *Jazz Dance* (Roger Tilton, 1954), *Lights* (Marie Menken, 1966) y *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1953). Así que existía, por un lado, la idea de comenzar “en crudo”, en la época en que documenta arrancó a inicios-mediados de los 50 –que también es el comienzo de la segunda mitad del cine y, en lo relativo a tendencias, de la “imagen-tiempo” que teorizara Deleuze–. Y, en segundo lugar, de representar el cine –justo desde el principio de la muestra– a través de la confrontación de cuatro *líneas* que me resultan igualmente válidas. Otro programa, por citar un ejemplo, unió *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999) con *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (Stan Brakhage, 1971). Creo que mi trabajo, hasta cierto punto, es justo eso, pero no a causa de una especie de misión abstracta global, sino porque es mi propia experiencia *corporal* en torno a las capacidades del medio. Es el resultado de ver películas con bastante intensidad durante más de treinta años, de descubrir nuevas clases de filmes; de permanecer ciego ante algunos al principio, luego empezar a ver algo, y así sucesivamente. Es la experiencia de enamorarte de la expresión fílmica sin importar si se trata de una relato hollywoodiense, o de un intercambio con el medio “destruccionista” –como el caso de Ernst Schmidt Jr, cuando rasgó una tira de fotogramas en 1965–, o incluso de conmocionarse increíblemente ante un metraje anónimo de hace un siglo –la toma *phantom ride* de un tranvía que cruza Ringstrasse en Viena durante tres minutos, en 1906–. Nadie conoce a los individuos que se vieron envueltos en ello, así que es el hecho absoluto de filmar, o el gesto expresivo, o el “acto de atestiguar” con lo que me identifico. Tiene que ver con participar en acciones de registro y reproducción que no están pre-estructurados como lo dominante, y

la vertiente mercantil del medio de la imagen en movimiento normalmente sí lo está. Un joven de hoy quizá vería este impulso consumado en Internet –atravesar la jungla de imágenes en movimiento on line y descubrir ecos y sorpresas a lo largo del camino–. Para mí es el cine en sí mismo y su historia el que lo consigue. No nací con Internet, creé mi propio “Internet” mediante el visionado de películas.

Retomando su pregunta sobre aquel momento en 1968... Fue un momento de confrontación, en el que constantemente se desarrollaron formas de disputa. Quizá una debilidad de nuestra cultura fílmica hoy es que adoptamos una mirada de aceptación sobre todo, y hay muy pocas “batallas” peleándose en este campo. Hay miles de festivales, grandes y pequeños, y todo parece encajar para brillar en *algún sitio*. Se trata más de una afirmación constante que del cuestionamiento de un modelo básico económico y cultural. De todas formas, en el texto sobre el *expanded cinema* en los 60 del reciente volumen al que se refería, Peter Tscherkassky reconstruye los principales desafíos articulados por los protagonistas de este movimiento en Austria. Por un lado, escribe sobre un aspecto local enormemente lógico: la interesante, aunque corta, confrontación entre un grupo de cineastas de vanguardia y el Filmmuseum, en 1969. Cuando pusieron en escena su protesta frente al Filmmuseum arguyeron que Peter Kubelka trataba la institución como un “museo privado” a favor de los trabajos de sus amigos del New American Cinema y de los suyos propios. Y que nunca mostraba los otros filmes austriacos de vanguardia, como los de Kurt Kren, Ernst Schmidt Jr., Peter Weibel, Valie Export, Hans Scheufl, etc. Era un enfrentamiento que tenía que ver con la inclusión y la exclusión; querían conseguir una “expansión” del programa del Filmmuseum para que sus propios trabajos también se vieran representados. Y habiendo empezado esto a principios de los 70, pronto se fue evaporando. El Filmmuseum adquirió las obras de aquellos cineastas y también las exhibió. Por otro lado, había un mayor desafío, por supuesto –atacar el modelo hegemónico del cine, el “aparato”,

como después lo denominaron, la constelación relativamente anquilosada de proyección-espectador-pantalla que hay en el cine normal y que ven como “ideológicamente sospechoso”-. Clamar por un cine *expandido* fue un medio de participar en el movimiento general de ataque contra el consenso fordista de la posguerra, tanto en el campo político y económico como en el cultural. Esta energía “expansionista” se dirigía de igual modo hacia el Estado imperialista, hacia la fábrica como espacio de trabajo y hacia el cine como espacio de distracción.

El grupo de Export, Weibel, Scheugl, etc. jugó un papel importante en este movimiento internacional, hasta donde concernía al cine y las artes. Desde un punto de vista político el mecanismo tradicional del cine se veía como parte de un aparato ideológico que apuntaba a la distracción, a mantener a los ciudadanos en un estado de obediencia y pasividad –el equivalente del tiempo libre fordista del modo en que se organizaban la fábrica, el espacio de trabajo, y el estado social-. Por tanto, para aquellos “expansionistas”, el espacio del cine como tal, la relación del espectador con el espectáculo y la noción completa de ilusión fílmica y de representación se convirtieron en un terreno para la contestación: «Expandamos o explotemos estas relaciones, envolvamos al espectador, reemplacemos la ilusión proyectada por la actividad real, juguemos con la maquinaria de la proyección e introduzcamos elementos *a-fílmicos*, dejemos correr un hilo de tela por el proyector en lugar de un rollo de cine», etc.

Es bastante irónico, no obstante, el hecho de que fuera también el momento histórico en el que el propio sistema fordista había comenzado a comprender que necesitaba cambiar, “expandirse” y hacerse más flexible para sobrevivir. Y era el momento, por tanto, en el que la televisión ocupó –a partir del cine– el rol del aparato cultural y del tiempo libre dominante sólo para que le suplantara o reemplazara más tarde la cultura digital. Así que, en cierto modo, la lucha por el “cine expandido” perdió pronto a su oponente mayor, y muchos

de sus militantes como Weibel y Export, por ejemplo, viraron hacia un compromiso crítico con la televisión y con las nuevas economías de tiempo libre. Los años 70 y 80 fueron una época en la que el cine “no-expandido” rápidamente –y felizmente, en mi opinión– perdió su papel de “aparato de represión” mayor. No importa si hoy tenemos aún a Hollywood y la industria global cultural, lo importante es que, al menos desde el año 2000, el espacio del cine y la experiencia del cine ya no se amoldan tan fácilmente a los modos dominantes de comportamiento y de control social como a mediados del siglo anterior. El subjetivismo post-fordista y las mentalidades del gobierno ya no se reflejan tanto en la maquinaria del cine como en los regímenes flexibilizados de las imágenes en movimiento electrónicas o digitales que definen nuestro presente social y cultural. Para mí, el mundo del arte, de los museos corporativos y de las bienales, con su relativamente reciente pero intenso interés por las imágenes en movimiento se ha convertido, hasta cierto punto, en parte de este régimen. Es por eso que siempre me divierte que los curadores del mundo del arte, para señalar su “posición crítica” con la sociedad dominante, nos digan que las instalaciones de imágenes en movimiento de los museos colman la utopía del “cine expandido” respecto al “espectador liberado” –como si el adversario político todavía fuera el “espectador anquilosado y pasivo” del cine tradicional, o el modelo económico fordista-. Para mí es justo al revés: el paseante “liberado” del museo, deambulando de una a otra pantalla, de una imagen en movimiento a otra, o de una instalación a la siguiente, es la expresión perfecta de lo que experimentamos día sí, día no: nosotros, ciudadanos “flexibles”, “creativos”, “activos” y “super-individualizados” de hoy en día –ya no trabajadores, sino co-trabajadores, participantes de las estrategias económicas de nuestras empresas– estamos perfectamente representados y, por supuesto, nos sentimos atraídos por el sistema predominante, flexible y disperso de las imágenes en movimiento. Nuestros hábitos mediáticos, que siguen con fluidez las imágenes desde el iPhone al iPad, o hasta las pantallas públicas del ordenador y quizá de la televisión de

vez en cuando (pero ya no tanto), son la perfecta expresión de nuestro comportamiento cómplice. *Este* es el “cine expandido” de nuestros días –y nada tiene que ver con su homónimo de 1968, ni con el ímpetu crítico que llenaron de energía aquellos artistas–.

Ya no nos obligan a estar en la oficina a las 8 de la mañana o a sentarnos en la línea de producción en cadena. Ya no somos el Charlot de *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936). Trabajamos allá donde se nos *acomoda*. Y ya no nos obligan a sentarnos “pasivamente” en un auditorio oscurecido para formar parte del espectáculo. No, el espectáculo se ha expandido y ahora viene a nosotros, a los centros comerciales, a nuestras casas, al lugar de trabajo, allá donde llevemos nuestras pantallas o visores. Por tanto, si en algo ha devenido el “cine tradicional no-expandido” es en una herramienta potencial con respecto a este régimen. Me interesa mucho observar los modos en que las personas miran las imágenes en movimiento, y a menudo me topo con esta suerte de “estrés” –en centros comerciales, en museos o en Internet–, con personas que sienten que no pueden o que no deberían focalizar su atención en una sola imagen, porque siempre hay otra y otra; siempre hay algo más, potencialmente más interesante. «¿Me engancha en los primeros treinta segundos? No, mucho. Esa cosa roja tintineante de ahí parece bastante intensa, vayamos allá...». Soy consciente, claro, de que ésta es una sensibilidad abiertamente aceptada, y no deseo moralizar sobre ella en absoluto, pero no guarda ninguna relación con las películas o el cine.

La memoria no participa de ello...

A.H.: Exacto; así es difícil dejar una huella. Cuando hablamos del filme como testigo que está a punto de imprimir una huella, entonces la memoria debe haber visto algo realmente, y después verá otra cosa como verdadera confrontación, lo cual es un factor importante en este proceso. Si el fin es desarrollar una “memoria activa”, no creo que la experiencia de pasear entre las imágenes en movimiento de una exposición en un centro comercial resulte especialmente útil.

Como sintetizó Daney, es el audiovisual en relación con (y probablemente *contra*) el cine.

A.H.: Sí. Es interesante que Catherine David, en la documenta de 1997 ya imprimiera todos aquellos textos de Daney, y también incluyó a Frieda Grafe e *Historia(s) del cine*. Pero en este caso el “audiovisual” de Daney todavía hacía referencia a la televisión. Murió en 1992, así que no habla sobre Internet o el desarrollo del mundo del arte. Hoy, quince años después, un curador de documenta que trabajara sobre los textos de Daney también tendría que referirse al modo en que el “audiovisual” ha entrado en el mundo del arte.

En el volumen que editaron, *Film Curatorship*, se refiere a un tipo de programación basado en los ciclos temáticos y, más allá de ello, también encontramos modelos de ciclos más históricos en París o, por ejemplo, la cinemateca de Lisboa, con «Historia Permanente del Cine». ¿Cuál es su posición respecto a estos dos métodos de programación que parecen alternativos (quizá complementarios) respecto a la práctica *curatorial* sobre cine comparado?

A.H.: Las instituciones que mencionas, de hecho, trabajan esos dos modelos. Ninguna cinemateca presenta sus proyecciones hoy en día *sólo* bajo el encabezado «Historia Permanente del Cine». Quizá en Lisboa y en París esta parte ocupa un segmento más amplio del programa completo que en la mayoría de las demás cinematecas que conozco. Pero cada cinemateca destaca un número de sesiones temáticas o monográficas en cada mes o cada quince días –como titulares del programa–. En el caso del Filmmuseum, el visionado de esta noción de “colección permanente” se traduce en los programas del martes, «Was ist Film» y «Utopie Film». Suman un total del 10 o el 15% del total de la programación. Por otro lado, si se reemplaza el rasgo temporal de una cinemateca por el rasgo espacial del museo tradicional, se encuentran ciertas semejanzas: la mayoría de los

museos disponen de una colección permanente a la vista, rodeada de diferentes retrospectivas que cambian regularmente. Un museo de cine, como un museo de arte, debería encontrar el lugar para representar su propia colección y transparentar sus focos y puntos de fuerza. Es muy bello conseguir que las colecciones dialoguen, aunque se trate de una colección comparativamente pequeña como es nuestro caso. Esta es una parte esencial de la curaduría fílmica. También complementar la colección con préstamos y formas de situar ciertos temas u obras bajo una luz diferente en cada ocasión que la vuelves a proyectar. Jack Smith, por ejemplo, ha sido una de las fijaciones del Filmmuseum durante décadas, pero en este caso, para esta sesión de noviembre de 2012, hemos creado un marco sólidamente expandido mediante préstamos, y los trabajos inacabados de nuevo disponibles, que han sido preservados, además, a través del punto de vista del curador Jim Hoberman, que ha descrito el «Cosmos Smith», el cual va más allá de sus propios filmes.

En realidad, me parece que –trascendiendo el punto de vista nacionalista– hay historias del cine específicas relacionadas con lugares específicos. Parte de nuestro trabajo de pensamiento del cine consiste en ser conscientes de esas diferencias específicas. Por eso comparamos las relaciones francoalemanas a través de la cinefilia e incluso la televisión. Estas diferencias tienen mucho que ver con las instituciones individuales y con sus colecciones, así como con las culturas locales de la crítica y con las acciones de ciertos individuos en momentos puntuales. Por ejemplo, percibo un “punto de vista vienés” sobre el cine que se ha desarrollado durante estas décadas, que incluye el trabajo de los cineastas, por supuesto, pero también la crítica y la erudición, los festivales como la Viennale, las instituciones como Sixpack Film o el Filmmuseum, etc. Hay una característica definitoria de la cultura fílmica vienesa que tiene que ver con el alto interés en las genealogías del cine de vanguardia. Pero esto se suele relacionar con otros puntos de vista internacionales; y ya que Austria es un pequeño país y la cultura fílmica vienesa un “jugador”

aún menor en la escena internacional, apenas hay riesgo de chauvinismo. Parte de mi crítica hacia la cinefilia francesa va por ahí: el objeto de las genealogías locales, de los intereses críticos específicos, es aplicable tanto a París –o el resto de Francia– como a Viena, Berlín o Buenos Aires, pero el aislamiento es de hecho mucho mayor en París, porque allí nuestros colegas no suelen reflexionar sobre la constructividad, lo que limita su idea del cine. Desde que tuvo tanto “éxito” –en términos de alcance global y, al menos, por una temporada–, la cinefilia francesa ha ido perdiendo –quizá nunca la tuvo– la habilidad para poner en perspectiva las propias verdades que les eran evidentes. Países más pequeños o culturas con menor “fuerza global” lo hacen por necesidad, tienen menos “autoconfianza”. Sus posiciones, su tradición crítica y sus culturas fílmicas se han marginado a lo largo del proceso. También es de gran importancia el montante de producción cinematográfica del país en cuestión, por supuesto, y por esa razón decisiva Francia y EE. UU fueron tan dominantes tanto tiempo.

En la introducción de *Cinema, A Critical Dictionary*, Richard Roud afirma aproximadamente: «No nos engañemos, el discurso cinéfilo importante que se produce hoy en día, germina de París, Londres o Nueva York». En este caso, la asunción básica se verbaliza muy directamente. No se suele ser tan directo, pero en todas partes lo percibimos entre líneas. No quiero decir que el gran papel jugado por París o Nueva York en el contexto de la “imagen global” carezca de base, pero inevitablemente desemboca en la perspectiva aislada que mencionaba. Y creo que en este tiempo deberíamos ser capaces de trascenderlo. Por ejemplo con la internacionalización de la escena de la crítica y de las publicaciones online, nadie osaría escribir líneas como las de Richard Roud a finales de los 70, pues sabemos que no es cierto. Sin embargo, una crítica de cine tan importante como Frieda Grafe, de las más grandes de la historia del medio, es todavía una figura más o menos desconocida a nivel internacional, mientras que Serge Daney no. Y estoy seguro de que hay casos parecidos en la

órbita hispanohablante de los que nunca he oído nada. Por lo tanto, no es que vivamos en una situación ideal, pero sí me parece mucho mejor que hace veinte o treinta años. En el ínterin, los “centros mundiales estándar” de la cinefilia y sus discursos simplemente han perdido parte de su interés, de su utilidad y de su aplicación. Pueden llegar a ser incluso extrañamente provinciales.

¿No tiene la sensación de que esos “centros mundiales estándar”, como dice, han conquistado los centros locales utilizando una fuerte ideología que pervive durante generaciones? El caso más obvio es el parisino, con *Cahiers du cinéma* y su noción de la política de los autores. Edgardo Cozarinsky hizo un documental sobre la revista en el que Jean-André Fieschi sentenció: «Cahiers ganó la batalla». Al antiguo director del BAFICI, Quintín, le suele gustar recordarlo.

A.H.: Si hablamos del paradigma crítico hegemónico durante la segunda mitad del siglo XX, estoy de acuerdo. El prisma dominante a través del que la cultura fílmica ha visto el cine es muy “autorista”, aunque también se han reforzado otras ópticas en los planes de estudio. Pero no se han vuelto tan influyentes a escala masiva como el autorismo. En la televisión anunciarán: «*Seven Women*, de John Ford». No lo enunciaban así en los años 60 ó 70. Pero esto no guarda ninguna relación con *Cahiers du cinéma* de la actualidad; proviene de un momento histórico en el que no sólo existía *Cahiers*, sino una confluencia de tradiciones críticas más amplia, que incluía muchas otras ramas –a veces más veteranas– que condujeron a esta visión canónica. El hecho de ver todo esto como una “batalla”, por otra parte, es bastante infantil, como si afirmáramos que el “arte moderno” ganó la batalla contra los pintores académicos de 1870. Nos preguntaríamos: ¿y qué? Si hablamos del “gusto de *Cahiers*” y de su legado en relación con algunos cineastas concretos e ideologías fílmicas, no creo estar de acuerdo con esa afirmación. De hecho, este gusto ha quedado bastante obsoleto.

Nos gustaría que nos hablara un poco sobre «Jeune, Dure et Pure !», la extremadamente personal retrospectiva sobre la historia del cine experimental y de vanguardia francés que ha concebido su compañera Nicole Brenez. Ella vive e imparte sus clases en París, pero, de hecho, parece un ejemplo de alguien no centralizado. ¿Cuál sería el contraste entre sus respectivas aproximaciones programáticas al cine experimental y de vanguardia?

A.H.: Si uno observa el trabajo de Nicole, y también el de Raymond Bellour, sin ir más lejos, se aprecian intereses que difieren de la norma, al menos en Francia. Ella promueve diferentes clases de “acción fílmica”. Le interesa mucho la militancia cinéfila, pero también se compromete con algunos cineastas narrativos que se suelen arrinconar, como Abel Ferrara. Su trabajo no es monolítico. Me resulta difícil establecer comparaciones entre nuestros trabajos, no sólo porque seamos amigos. Trabajamos en constelaciones muy diferentes. En primer lugar, porque ella es profesora universitaria y, sobre todo, una escritora muy activa; en segundo lugar, porque los programas que organiza tienen lugar en diferentes instituciones y ciudades. En cambio, yo, estoy mucho más “atado” a esta institución, el Filmmuseum, y bien rodeado por cada uno de sus detalles, incluyendo los administrativos. Me parece que ella estructura sus actividades de acuerdo con un “contrapunto” ideal, algo que no me siento capaz de realizar en mi actual trabajo. Quizá los intereses de Nicole cambiaron algo con el tiempo desde que la conocí, desde mediados de los 90 hasta hoy. Pero Godard, por ejemplo, ha perseverado en estos años como su piedra de toque fundamental. De todas formas, en lo que se especializa cada vez más –y por ello la admiro– es en toda esa práctica fílmica que hace frente al estándar cinéfilo: el cine experimental militante, las prácticas underground que apenas tienen acomodo en la cultura cinematográfica general. Y lo hace más fuertemente que yo. Quizá sea una debilidad por mi parte, pero cuando me encuentro en una posición de “responsabilidad pública” o contable

—por ejemplo, como director del Filmmuseum, o cuando organicé la Viennale entre 1992 y 1997— intento en primer lugar averiguar cuáles son las obligaciones elementales que se suponen inherentes a las instituciones. Existen, puesto que la sociedad civil, los políticos de la cultura y los contribuyentes han llegado a la conclusión —más o menos de buena gana— de que financiar instituciones como ésta sirve a un bien común. Por lo tanto, siempre son necesarios los activistas que sitúen esas instituciones en primera línea —y así probar (o no) que la institución que fundaron sirve para un propósito común para la sociedad; que no es un mero “museo privado”, sino un lugar donde ciertos propósitos culturales y educativos legítimos se reúnen para varios grupos sociales—. Si estas instituciones sobreviven a su fase de establecimiento, se convierten en algo más que en una actividad personal o grupal, puesto que, de hecho, ya han envuelto a la sociedad en varios niveles. De esta manera llega a formarse una “misión” general, porque, al comenzar tu trabajo en un lugar semejante, creo que es importante analizar en qué ha consistido esta misión, cuál es el entendimiento general del rol de la institución en la sociedad, qué y cómo lo hicieron tus predecesores, qué aspectos enfocaron y qué otros les importaban menos. A partir de ahí se pueden implementar los cambios que uno crea necesarios —siempre sobre la base de un modelo existente, no del puro aire—.

En el campo de la preservación fílmica y en el trabajo archivístico, por ejemplo, dejaron de suceder muchas cosas aquí durante los años 90 por razones presupuestarias. Por tanto, una de las actividades principales con la que hemos lidiado en los últimos años fue precisamente fortalecer ese área. Ampliar personal en el archivo, trabajar más en las colecciones, llevar a buen término la gran colección Vertov —puesto que es un gran tesoro de las colecciones del Filmmuseum—, e iniciar proyectos relacionados con la investigación. Además, recomenzaron las publicaciones de libros y empezamos a editar DVDs. En términos de “contenidos” y a nivel de aproximación, todo esto se basó, con mucha solidez, en aquéllo que

la institución había emprendido en el pasado, en lo que habían conseguido mis predecesores. Otra parte intrínseca de las responsabilidades de semejante institución consiste en dar a la gente de este país —vía muestras, retrospectivas, etc.— un panorama histórico sustancial de lo que el medio pudo y puede hacer. Y uno debe desarrollar una relación con lo que se supone “importante” en la historia del cine —pero también con lo que no— para los espectadores y los estudiantes de nuestros días. Suelo pensar en las generaciones que acuden al Filmmuseum: cada persona que emprendiese un estudio “serio” del medio, debería contar con la oportunidad de —en un marco de entre 10 y 15 años— poder experimentar todos los aspectos relevantes del cine, incluyendo no sólo a los artistas “mayores”, sino también todas las formas de expresión, todos los géneros, etc. Además, ese es el periodo medio en el que creo que un programador o el director de una institución debería responsabilizarse de la misma. A lo largo de un periodo así y por medio de un “mapa”, uno puede tratar de asentar una serie de nociones, al servicio de aquellos que deseen aprender tan intensamente como les sea posible. Aunque sólo tuviéramos en cuenta este factor, ya implicaría que mi perspectiva debería ser diferente de la de, por ejemplo, Nicole Brenez.

Quizá las películas de Santiago Álvarez puedan ejemplificar lo que trato de explicar: estoy convencido de que Nicole trabaja con sus filmes en el marco de sus proyectos sobre cine revolucionario o militante, pero quizá no piense en una posible relación con Robert Mitchum en ese contexto. Por otra parte, ¿por qué habría de hacerlo? En el caso del Filmmuseum, optamos por situar los filmes de Santiago Álvarez junto a los de Robert Mitchum en la cabecera de nuestro programa del mes de diciembre de 2011. Como expliqué anteriormente, esta clase de “tensiones”, en mi opinión, se ajustan muy bien al contexto de un museo de cine, el cual ha de adoptar un punto de vista que se sitúe “por encima de todo”. Aún así, debo aclarar que en muy pocas ocasiones hemos concebido los programas en base al trabajo de un actor. No obstante, de un

tiempo a esta parte, he comenzado a pensar en la idea del actor como *autor*, de manera que Mitchum se ajustaba bastante bien a este propósito: en muchos aspectos, su carrera y su profunda aproximación al cine muestran claros signos de “autoría”, alcanzados por la vía de la interpretación. Así que, que Robert Mitchum y Santiago Álvarez pertenecieran a la misma generación y, lo que es aún más importante, que ambos pasaran sus años de formación viajando por EE.UU. durante la Depresión, trabajando en todo tipo de extraños empleos y terminando uno de ellos como miembro del Partido Comunista de Cuba y, el otro, filmando en Hollywood –casi al mismo tiempo–, me llevó a verles como las dos caras de un LP. Es el tipo de ideas que me gusta ofrecer al público.

Pero hay algo más: hoy, los curadores-jefe de las cinematecas y los directores o administradores. Creo que soy una de las pocas excepciones. Pienso también en Haden Guest, director del Harvard Film Archive, que en mi opinión es uno de los grandes curadores-directores que jamás hayan gestionado un archivo fílmico o una cinemateca. Me gusta especialmente el hecho de que aún queden unas pocas personas que mantengan ambas responsabilidades, la administrativa y la de programación, pues se hace cada vez más raro. A medida que estas grandes instituciones crecían en los años 70, 80 y 90, a menudo también se convertían cada vez en más burocráticas. Ahora, el modelo de “management cultural” es el del director que “domina”, trabajando asimismo con un departamento de programación separado que suele estar al nivel de los puestos de “marketing” o de “comunicación” –y a veces en una jerarquía aún menor–. Yo, en cambio, me siento más cercano a un “modelo autoral” –en el sentido tradicional, por supuesto, ya que provengo de ese ambiente, de la escritura y de la curaduría, más que de un dominio clásico de gestión–.

Volviendo a su comentario sobre Nicole Brenez, creo que también hay diferencias en la manera en la que cada uno ha “crecido con el cine”. En mi caso, simplemente, me enamoran

demasiados aspectos del cine como para poder centrar mi atención únicamente en unos pocos. Creo que estas relaciones múltiples con el cine son necesarias para obtener mi propio bienestar. Siento gran pasión por la tradición de los cineastas “radicales”, ya sea a nivel formal o político –desde Robert Kramer hasta Owen Land o Santiago Álvarez–, pero la pérdida intelectual o emocional que sufriría personalmente sería demasiado grande si tuviera que dejar de relacionarme con aquello que se llama el “lado mercantilista sucio” del cine.

Pero no existiría ese cine de presupuestos radicales sin el *otro* cine, o al menos no se parecería a lo que es.

A.H.: ¡Exacto! Ninguno puede existir realmente sin el otro. Hay filmes “locos” y radicales que se realizaron porque un grupo de inmigrantes, de emprendedores iletrados, decidieron marcharse al oeste, a Hollywood, en 1910. Y esto se debió a la estupidez, a la avaricia y a las formas probablemente no demasiado humanas. A través de estas causas, el “cine” llegó a existir como fuerza global, e incluso por la manera en la que la religión, la propaganda y el Estado dictatorial jugaron roles mayores en todo el asunto. El cine se creó por causa de todas estas “impurezas”... Así que supongo que tengo que complementar el título de Nicole con otro: «Jeune, impure et dure!». Creo que “blando” también sería correcto, puesto que el cine también es “viejo”, ¡e incluso “muy viejo”! Aún así, entiendo aquello que Nicole quería hacer ver con su título en relación con la tradición experimental francesa –de hecho, es un gran título–. He de decir que siempre me ha encantado hablar con ella de cine, puesto que ambos tendemos a ser muy “salvajes” a la hora de establecer relaciones entre una serie de elementos que suelen mantenerse separados. Cuando la conocí hace 15 ó 20 años, no podía creer que existiera otra persona que, sin la menor ironía, pudiera dar voz a la siguiente secuencia de palabras en una misma oración: «Brakhage-Mizoguchi-amateurs-terroristas-Epstein-de Palma». ¡Es tan impura como yo!

Las relaciones que establece son, para volver de nuevo al texto de Godard, como una especie de montaje. Cuando afirma que intenta legar una contribución “autoral” a esta institución, por tanto, en cierto modo está creando un nuevo pensamiento.

A.H.: Espero que sí, aunque sea a un nivel muy simple. No soy tan teórico en cuanto al cine como para ser capaz de desarrollar pensamientos muy lejanos. Hay una diferencia grande entre un gran curador y un gran teórico del cine. Tampoco diría –como creen algunos en el mundo de las bellas artes– que los curadores y los artistas sean más o menos lo mismo. Los considero bastante diferentes, aunque tampoco piense que uno sea “mejor” que otro. Sus respectivas actividades comportan prácticas y profesiones distintas, con otros objetivos, pero con el suficiente solapamiento “autoral” como para que tenga sentido decir –como hicimos al comienzo de esta conversación–: «De acuerdo, vamos a ver cómo el Godard filósofo y cineasta nos habla sobre la idea de montaje, sobre la comparación y la programación, y veamos cómo se relaciona con la actividad de los curadores». Encontraremos algunas semejanzas, pero no seremos capaces

de afirmar que su trabajo sea el mismo. Hay un filme de Gustav Deutsch, *Welt Spiegel Kino* (2005), que muestro con bastante frecuencia en nuestros cursos de “programación fílmica” para los estudiantes universitarios, pues aporta una idea muy interesante sobre la curaduría, igual que *Historia(s) del cine*. Y, al mismo tiempo, la película de Deutsch es por completo diferente. Si quisiera hablar sobre Lisboa en 1929, o sobre Viena en 1910, como hace Deutsch en *Welt Spiegel Kino*, elegiría asimismo algunas de las películas que él seleccionó en sus fragmentos, pero claramente no los trataría igual que él. Él piensa en la música, en la “composición”, en jugar con la temporalidad y con ciertos detalles de la imagen, etc., de forma distinta a lo que plantearía yo como curador. Me gusta este ámbito de diferencia y de superposición. Si de mis palabras se pudo desprender la impresión de estar en contra de lo que dice Godard en el texto que me mostraron, en realidad, no lo estoy en absoluto. Veo una preocupación básica compartida, pero es en los detalles pormenorizados –qué y cómo deberían ser comparados los filmes, cómo debería el cine encargarse de ello– donde surgen las diferencias más interesantes. ●

*Declaraciones recogidas en Viena, el 7 de diciembre de 2012.
Transcritas y traducidas por Álvaro Arroba con la
colaboración de Alexander Horvath y María Merino*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRENEZ, NICOLE, JACOBS, BIDHAN (2010). *Le cinéma critique : de l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*. París. Publications de la Sorbonne.
- BRENEZ, NICOLE, LEBRAT, CHRISTIAN (2001). *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. París/Milán. Cinémathèque Française/Mazzotta.
- CHERCHI USAI, PAOLO, FRANCIS, DAVID, HORWATH, ALEXANDER, LOEBENSTEIN, MICHAEL (2008). *Film Curatorship - Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Viena. FilmmuseumSynemaPublikationen.
- DAVID, CATHERINE y CHEVRIER, JEAN-FRANCOIS (1997). *Politics/Poetics: Documenta X, the book*. Cantz. Ostfildern-Ruit.
- GODARD, JEAN-LUC (1979). *Les cinémathèques et l'histoire du cinéma*. BRENEZ, Nicole (Ed.), *Documents* (pp. 286-291), París: Éditions du Centre Georges Pompidou.
- GRISSEMANN, STEFAN, HORWATH, ALEXANDER, SCHLAGNITWEIT, REGINA (2010). *Was ist Film*. Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum. Viena. FilmmuseumSynemaPublikationen.
- KUBELKA, PETER (1976). *Une histoire du cinéma*. París. Musée national d'art moderne.
- LANGLOIS, HENRI (1986). *Trois cent ans de cinéma*. París. Cahiers du cinéma/ Cinémathèque Française/ Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du son.
- ROUD, RICHARD (1980). *Cinema, A Critical Dictionary*. Nueva York. Viking Press.
- TSCHERKASSKY, PETER (2012). *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*. Viena. FilmmuseumSynemaPublikationen / Sixpackfilm.
- YOUNGBLOOD, GENE (1970). *Expanded cinema*. Nueva York. E.P. Dutton.

ÁLVARO ARROBA

Licenciado en Filología Inglesa. Fundador de la revista *Letras de cine* junto con Daniel V. Villamediana. Profesor de crítica de cine en la escuela El Observatorio. Jurado en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici). Colaborador del suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia*, *Diario de Sevilla*, *Archivos de la Filmoteca*, *Panic*, *Rouge*, *Sight & Sound*, *Cinema Scope* o *Lumière*. Editor del libro *Claire Denis, fusión fría* (2005) para el Festival Internacional de Cine de Gijón. Programador del

ciclo «Abierto por reforma. Ficciones tras la muerte del cine» (ZINEBI, 2011). Ha contribuido en varios libros, entre los que destacan *El batallón de las sombras*, *La mirada del vampiro*, *Movie Mutations* (edición española), y en varios congresos, entre otros el MICEC (Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo), o en la mesa redonda «Cero en conducta» en el CGAI.

aarroba@gmail.com

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

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

Fernando Ganzo

RESUMEN

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

PALABRAS CLAVE

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

ABSTRACT

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

KEYWORDS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

diciembre, 1956.

el mundo. Todo ese levantamiento, que ponía al orden del día la idea de la revolución, estaba para nosotros relacionado con la cuestión «qué podría ser un cine libre», independiente de lo que Godard llamaba la pareja Hollywood/Mosfilm. ¿Qué permitiría ese cine independiente? El hecho de crear sus propias condiciones de producción y difusión, escapando de la influencia de las instituciones del momento, mayores y monumentales. Sabíamos perfectamente que aquello era el final de un cierto cine de Hollywood: *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) había hecho sonar las alarmas por sí misma (si bien una parte del cine americano renació en los 70). Todo ello formaba parte de una época en la que, con esos nuevos cines “nacionales” ligados a los movimientos revolucionarios y contestatarios en todo el mundo, llegó la esperanza de una difusión tenue y capilar del cine, unida por una serie de vínculos subterráneos: el Festival de Cine Joven de Pesaro era muy importante, pues en él podías ver las películas de Eustache, de Garrel, de Straub y Huillet, Moullet... El eje Italia/Brasil/Francia contaba también con un gran peso... Era algo que estaba totalmente en el aire: el viento del este se lleva al viento del oeste³. La articulación estética/política marcó mucho los editoriales de *Cahiers* en esa época.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abril, 1981

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

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

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

Mayo, 1981

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

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

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

FERNANDO GANZO

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

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

fganzo@gmail.com

Ciencia de Godard

Godard's Science

Jean Douchet

RESUMEN

En una conferencia impartida en la Cinémathèque Suisse, Jean-Luc Godard reflexiona sobre la relación entre las filmotecas y su puesta en forma de la historia del cine. De este modo, la cuestión de la programación se formula del siguiente modo: ¿qué imágenes comparar? Tratando de continuar el trabajo emprendido por André Bazin en torno a la ontología del cine, Godard parece haber optado por un principio de desestructuración y descomposición atómica, a partir de una serie de investigaciones que provenían de la comparación con las teorías sobre el montaje de cineastas como Vertov o Eisenstein. Para Godard, la sucesión de instantes discontinuos serían los que crean el cine. La novedad consiste en que este método conduciría a Godard a trabajar el cine desde la propia física, mostrando la divergencia de las diferentes líneas o elementos (imagen, palabra, sonido, música). Siguiendo este itinerario, se sustituirá el concepto de “devenir” por el de “fraccionamiento”, y el de “instante” por la propia relatividad espacio-temporal. Esta puesta en forma de la historia del cine por parte de Godard, a través del montaje, encuentra su principio de equivalencia en la labor de la programación cinematográfica como forma de cine comparado.

PALABRAS CLAVE

Jean-Luc Godard, Cinémathèque Suisse, montaje soviético, cine comparado, desestructuración cinematográfica, montaje discontinuo, física cinematográfica, relatividad espacio-temporal, principio de fragmentación de las imágenes.

ABSTRACT

In a lecture held at the Cinémathèque Suisse, Jean-Luc Godard reflects on the relationship between the Cinémathèques and his own work on the history of cinema. In this way, the question regarding programming may be formulated as follows: what images to compare? In his quest to continue the work initiated by André Bazin on the ontology of cinema, Godard seems to have opted for a ‘de-structuring’ principle, or a breaking down the mechanism of cinema into atoms, a principle derived from previous enquiries found in the theories of montage of film-makers such as Dziga Vertov or Sergei Eisenstein. For Godard, it is the succession of discontinuous instants that creates cinema. The novelty resides in the fact that this method would lead Godard to work on the physics of cinema, replacing the concept of ‘evolution’ for that of ‘fractioning’, and the ‘instant’ for the relativity of space and time. This way of finding a form appropriate to the study of the history of cinema through montage finds a parallel in the practice of film programming as a form of comparative cinema.

KEYWORDS

Jean-Luc Godard, Cinémathèque Suisse, Soviet montage, comparative cinema, discontinuous montage, film physics, space-time relativity, principle of fragmentation of images.

De la conferencia celebrada en Suiza¹, en la que Jean-Luc Godard reflexiona sobre cuestiones capitales sobre la programación, no debemos pasar por alto que, además del hecho de comparar imágenes, de lo que se trata es de qué imágenes comparar. El interés está en yuxtaponer, como él mismo dice, una imagen de una obra inmortal del cine con otra de una película desconocida, cuando aún no ha sido vista por él mismo. ¿Por qué esta relación en particular? Godard ha querido continuar el trabajo de André Bazin sobre la cuestión «¿Qué es el cine?». ¿De qué manera? Haciendo explotar todas las estructuras bien codificadas del mismo para, a partir de los elementos resultantes, a partir de esos átomos, encontrar todas las posibilidades del cine.

En cierto modo, Jean-Luc Godard es alguien que sólo puede crear destruyendo, o “deestructurando”, si se prefiere. Una búsqueda que parte de elementos muy formados, provenientes tanto de las grandes obras maestras como de las pequeñas nulidades. Muy pronto, Godard se interesó tanto por las mayores creaciones del cine como por las pequeñas porquerías, que le interesaban por igual. La construcción de un plano, de un *raccord*, en la obra de Serguei Eisenstein o de Dziga Vertov, cineastas que siempre le obsesionaron, le interesaba tanto como la capacidad profesional total de un mal cineasta. ¿Por qué unir dos planos absurdos? Sencillamente porque, al mismo tiempo, ¿por qué no sacar un beneficio de ello? Ciertas cosas son tan malas que pueden dar lugar a algo.

La fuerza de Godard consiste en haber descompuesto todo el sistema cinematográfico y, en particular (en espíritu, mente, y finalmente en hechos), la constitución misma del cine: tomarlo como un aparato óptico, fotográfico, capaz de registrar en

una banda de celuloide. Tomemos el ejemplo de *El soldadito* (*Le Petit soldat*, Jean-Luc Godard, 1963): la fotografía es la verdad; el cine, la verdad veinticuatro veces por segundo. Es el celuloide el que es el cine; es en él donde se fotografían veinticuatro imágenes cada segundo. Imágenes fijas que, al ser puestas en movimiento por un motor, van a generar otro movimiento, el de la ilusión de movimiento. Pero la película son veinticuatro imágenes fijas por segundo, separadas cada una de ellas de la precedente y de la siguiente por una pequeña barrera, por una pequeña banda. Esta observación lleva a Godard a constatar que en el mismo interior del aparato cinematográfico, de la constitución del cine, es el montaje la parte fundamental. Incluso en el propio celuloide está presente montaje. No se trata ya de la continuidad, ni de la ilusión creada por la máquina en cuanto a un movimiento continuo, sino que es la sucesión de momentos y de instantes discontinuos la que crea el cine.

Este concepto cambia radicalmente toda la concepción del cine. No es que no se haya pensado ya en ello. Bien Griffith, bien algunos de los cineastas rusos, ya se había pensado en la cuestión. Pero no se llegó a una idea determinada sobre qué puede hacerse con ello. Llegar a un fenómeno puramente físico, trabajar la física del cine. Trabajar lo físico a través de la física. La gran importancia de Godard reside en que es el primer cineasta en ser consciente de su época: del siglo XX. Otras artes habían adquirido ya antes esa consciencia. Muy pronto, la pintura, la literatura, incluso la música, se adaptaron a las teorías del conocimiento científico moderno. El cine, por su parte, perpetuaba lo adquirido durante el siglo XIX. Su concepción de la continuidad, de la dramaturgia, del relato, etcétera. Al no querer ver que el cine formaba parte de la misma época que la teoría de

1. Me refiero aquí a la invitación de Freddy Buache a Jean-Luc Godard para participar en un debate en la Cinémathèque Suisse, en el cual intervendrían, además de los propios Freddy Buache y Jean-Luc Godard, Ivor Montagu y Jean Mitry. La cuestión sobre la que debía hablar Godard, como indica el propio Buache al comienzo, era la relación inédita entre el trabajo de las cinematecas y su propia concepción de la puesta en forma de la historia del cine. Este simposio se celebró con motivo del aniversario del congreso de La

Sarranz, en 1929, y tuvo lugar al final del congreso anual de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), el cual se celebró del 30 de mayo al 1 de junio de 1979 en la Cinémathèque Suisse de Laussane. Poco después, la Cinémathèque Suisse publicó la transcripción –no firmada, e interrumpida antes de su conclusión– en su revista *Travelling* (Laussane), nº 56-57, 1980, pp. 119-136. Sin embargo, la versión de dicha transcripción a la que remito es la citada en las referencias bibliográficas que aquí siguen.

la relatividad y que la física cuántica, nos estábamos equivocando sobre lo que podíamos hacer con él, sobre lo que el cine podía aportar. Desde ese mismo momento, el cine de Godard sólo puede trabajar a partir de lo discontinuo, de la ruptura permanente. A través del montaje, y bajo esta concepción, todos los elementos del cine comienzan a formar parte de su trabajo.

Partiendo del hecho de que ya no existe la continuidad, es imposible que exista un discurso dominante. Todos los elementos, al igual que en la física cuántica, se dispersan, sin crear una idea de constancia, sino de inconstancia. De ello puede obtenerse la conciencia de un mundo que ya no sólo tiene una única línea. Es necesario trabajar las diversas líneas en su divergencia. Es exactamente eso lo que ha hecho Godard, a través de la base misma del cine tal y como él lo concibe, es decir, del montaje. La primera línea es la banda de imagen, la segunda línea la banda de la palabra, la tercera la del sonido/ruidos, la cuarta la de la banda de música, etcétera. Cuando son constantes, esas líneas avanzan al mismo tiempo, se desarrollan de forma paralela y sincronizada en su devenir, pero tras constatar que esas líneas están separadas, ya no hay ninguna razón (y ésta es otra teoría, la teoría de la constante) para someter las líneas sonoras a una tarea de valorización de la línea de la imagen, como había sido el caso durante mucho tiempo.

Nace así una nueva concepción del cine, que sólo puede hacer funcionar esas líneas entre sí, pero de forma independiente: cada línea tiene su libertad y su igualdad respecto a las otras. Podemos “jugar” con ellas, hacer que una domine de pronto a la otra... Múltiples facetas que impiden una construcción en devenir. El devenir ya no existe, sólo el fraccionamiento de una serie de instantes. Ni tan siquiera instantes: la relatividad del espacio y el tiempo puede ser también contestada. Godard lo dijo: no soy un artista, es el Centro Nacional de la Investigación Científica quien debería pagarme. Godard es un científico. Un artista, sí, pero un artista fabuloso que aplica la situación actual de la ciencia a un instrumento, el cine, más propicio a sus ojos que los demás para *estar* en la modernidad.

Este cambio de mentalidad introduce, en buena medida, al cine precedente en una burbuja. Si el cine clásico continuaba y perpetuaba el siglo XIX (y de ahí viene, de hecho, su fuerza, pues permitió desarrollar desde un siglo ya pasado cosas que no había tenido el tiempo de desarrollar, aunque sólo sea en lo que concierne a la dramaturgia, que revisita o reinventa), al contemplar ese cine clásico bajo una nueva mirada, es decir, la de la ciencia moderna, ya no puede trabajarse con él de la misma manera. Y, sin embargo, el cine era ya portador en sí mismo de esa verdad fundamental, de esos veinticuatro elementos por segundo.

El cine, o la forma de ver el cine, cambió en este punto y, tras Godard, sigue cambiando. Nadie puede osar hacer lo que hace Godard, es único, pero puede hablarse de una onda expansiva. Aunque sólo sea al nivel del trabajo sobre el espacio/tiempo, es imparable. El cine trabaja en un espacio idéntico en permanencia. Un marco, un cuadro, con un cierto formato, que permanece idéntico desde la primera hasta la última imagen que en él adquiere una forma. Pero es un ser idéntico sin continuidad. Una distribución aleatoria que no conlleva beneficios, sino maleficios. De ahí el interés y su potencial.

Ante la explotación de un mundo totalmente fragmentado, ya no puede hacerse cine clásico, ni verse igual, y se termina por meterlo en un sobre. Puede seguir siendo admirado, como se puede seguir admirando el Partenón o a Velázquez. No hay razón para dejar de hacerlo. Pero aquellas cosas perfectas son perfectas respecto a su tiempo, han expresado su tiempo, han estado ligadas al pensamiento filosófico y científico de su tiempo, y ya no pueden corresponderse con la actualidad. Hoy hay que romper eso. Pero en realidad se está yendo aún más lejos. Rompemos la concepción misma del universo, se contesta a la civilización en sí misma. Godard es un gran cineasta de la decadencia. Para él, una civilización murió, y otra debe reaparecer. Y esta nueva civilización debe alimentarse de la precedente, pero sin reproducirla: debe transformarla.

No se equivoca Godard tampoco en su conferencia respecto a las revistas². La crítica de cine no ha entrado a hacer ese trabajo, contenta como está de trabajar el “me gusta/no me gusta”, cuestión que jamás tuvo ningún interés. Ya frente al cine clásico, fuimos muy pocos los que realizamos el trabajo de pensar realmente ese cine. Existió entonces una crítica: a pequeña escala, se hizo esa tarea. Pero muy pocos críticos pueden estar a la altura del trabajo que exigiría hoy, a la altura de la reflexión que requeriría. Es lo que el propio Godard

dice. Hoy, el cine, por su desestructuración básica, queda reducido a la imagen, y no sólo a una sucesión de imágenes —puesto que esto también es así—, sino a una confrontación entre imágenes, tanto sonoras como visuales. ¿Qué nos ofrecerá su trabajo en tres dimensiones, *Adiós al lenguaje* (*Adieu au langage*, Jean-Luc Godard, 2013)? Si existiera el sistema olfativo en el cine, Godard lo habría utilizado. Explotar el diálogo entre las parcelas del cine. La imagen cambia de naturaleza. Una imagen ya no lleva en sí otra imagen, es una imagen, sola. ●

Traducido por Fernando Ganzo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GODARD, JEAN-LUC (1979). *Les cinémathèques et l'histoire du cinéma*. BRENEZ, Nicole (ed.), *Documents* (pp. 286-291), París. Éditions du Centre Georges Pompidou.

JEAN DOUCHET

Licenciado en Filosofía por la Universidad de La Sorbonne (especializado en Merleau-Ponty, Bachelard, Lagache y Souriau). Crítico e historiador de cine. Profesor en la universidad de Vincennes desde 1969. Posteriormente, imparte clases en las universidades de Jussieu y Nanterre. Entre 1976 y 1979, fue director de estudios en la IDHEC. Igualmente, ha sido profesor de historia del cine, de guión y de análisis filmico en la FEMIS. Ex-presidente del Collège d'Histoire de l'Art Cinéma-

tographique. En 1957 comienza a escribir en *Cahiers du cinéma* y en la revista *Art* (hasta 1962). Entre sus publicaciones destacan *Alfred Hitchcock* (*Cahiers du cinéma*, 1967), *L'Art d'aimer* (*Cahiers du cinéma*, 1987), *Gertrud de Carl Th. Dreyer* (*Yellow Now*, 1988), *La Modernité cinématographique en question. Le cinéma muet des années parlantes* (Cinémathèque Française, 1992), *Nouvelle vague* (Cinémathèque Française/Hazan, 1998) y *La DVDéothèque de Jean Douchet* (*Cahiers du cinéma*, 2006), entre otros.

2. Cito algunos fragmentos de dicha conferencia no ateniéndome expresamente al orden en el que estas palabras fueron pronunciadas, ni tampoco a sus bloques íntegros, sino que he realizado deliberadamente un “montaje” para que, estas palabras así reunidas, recuperen ciertamente otro sentido: « Pour moi, l'histoire du cinéma, ce sera l'histoire de deux complots. Premier complot : le complot du parlant contre le muet, dès la naissance du muet. Deuxième complot : la parole, qui pourrait aider le muet à... Complot contre le fait qu'on n'écrive pas l'histoire... on trouvera un moyen d'empêcher de raconter l'histoire - sinon ce serait trop puissant, aussi, car si on sait raconter sa propre histoire, à ce moment-là, il ya... je ne sais pas... le monde est changé ! Et je me demande si les gens des cinémathèques sont intéressés à se demander..., si d'autres pensent aussi à cet aspect-là, cet aspect de la production du film qui va de pair avec sa conservation. La conservation, bon, ça se conserve plus ou moins, mais quel intérêt de conserver impeccablement comme ça, puisqu'on voit en fait que, qu'est-ce qu'on conserve ? Une image ! Ce qui est intéressant, c'est de conserver le rapport entre une image et l'autre. Peu importe de conserver un film, pourvu qu'on conserve trois photos

d'un film de Vertov et trois photos d'un film d'Eisenstein, on sait ce qui s'est passé: ce serait la tâche des revues ».

(«Desde mi punto de vista, la historia del cine sería la historia de dos complots. Primer complot: el complot del sonoro contra el mudo, desde el nacimiento del mudo. Segundo complot: la palabra, que podría haber ayudado al mudo... Complot contra el hecho de que no se escribirá la historia... encontrarán un medio de impedir que se cuente la historia —si no, sería demasiado fuerte, porque si uno sabe contar su propia historia, en ese momento, hay... no sé... ¡el mundo cambia! Y me pregunto si el personal que trabaja en las cinematecas tiene interés en preguntarse..., si otros piensan así sobre esto, sobre la cuestión de la producción de películas vinculada a su conservación. La conservación, bueno, se conserva más o menos, pero te preguntas qué interés tiene conservar así impecablemente si vemos que... ¿qué es lo que se conserva? ¡Una imagen! Lo que resulta interesante es conservar la relación entre una imagen y otra. Poco importa conservar una película siempre que se conserven tres fotos de una película de Vertov y tres fotos de una película de Eisenstein, así ya sabemos qué pasaba: ésa sería la tarea de las revistas»).

Los archivos rusos y el síndrome de Roy Batty: Sobre los tres criterios de programación de ‘Ver sin Vertov’

Russian Film Archives and Roy Batty’s Syndrome: On the Three Programming Criteria for ‘Ver sin Vertov’

Carlos Muguero

RESUMEN

Coincidiendo con el 50 aniversario de la muerte de Dziga Vertov, La Casa Encendida de Madrid programó entre 2005 y 2006 una exhaustiva retrospectiva sobre el cine de no-ficción en Rusia y la URSS, desde el fallecimiento del cineasta hasta la actualidad, titulada “Ver sin Vertov”. Tal y como argumenta su comisario, los criterios de programación de dicho ciclo fueron fundamentalmente tres. Primero, la aplicación de una metodología negativa sobre la historia del cine ruso-soviético, tal y como había sido argumentada por Naum Kleijman y puesta en práctica por *Lignes d’ombre* en el festival de Locarno de 2000. Segundo, la necesidad de ubicar físicamente la experiencia del espectador, otorgando a la proyección la dimensión de película-acontecer. Y tercero, la selección de películas tomando como pauta o argumento de programación las demandas o paradojas que generaban las propias obras. En el caso concreto de este ciclo, la muerte de Vertov -37 años después de la Revolución de Octubre, 37 años antes del fin de la URSS- invitaba a hacer una lectura biográfico-histórica de *la teoría de los intervalos* de Dziga Vertov y a programar, por tanto, como un ejercicio de montaje.

PALABRAS CLAVE

Dziga Vertov, Rusia, Unión Soviética, no-ficción, metodología negativa, película-acontecer, lugar, espacio.

ABSTRACT

On the occasion of the 50th anniversary of the death of Dziga Vertov, in 2005–06 La Casa Encendida in Madrid programmed “Ver sin Vertov”, a retrospective season on non-fiction film in Russia and the USSR since Vertov’s death until the present time. In this essay the film programmer reflects on the three programming criteria for that season. Firstly, he was interested in applying a negative methodology on the history of Russian and Soviet cinema, as it had previously been suggested by Naum Kleijman and used in the programme “Lignes d’ombre” that took place at the Locarno Festival in 2000. Secondly, the programme aimed to reflect the need to physically locate the experience of the spectator, conceiving of the screening as a film-event. And thirdly, the programme sought to foreground the questions and paradoxes presented by the works themselves, taking them as models or arguments for the programme itself. Taking as a point of departure the particular circumstances of Vertov’s death – 37 years after the October Revolution; 37 years before the fall of the USSR in 1991 – this programme performed a historical and biographical reading of Dziga Vertov’s *Theory of the Cinematographic Interval*, and was an invitation to understand programming as an exercise in montage.

KEYWORDS

Dziga Vertov, Russia, Soviet Union, non-fiction, negative methodology, film-event, place, space.

1 Con motivo del 50 aniversario de la muerte de Dziga Vertov, el Giornate del Cinema Muto de Pordenone (Italia) programó en su edición de 2004 la más completa y exhaustiva retrospectiva sobre el cineasta soviético realizada hasta ese momento. Arropado por la publicación del volumen de textos vertovianos *Lines of Resistance*, editado por Yuri Tsivian, el programa presentaba literalmente *todo el hombre con la cámara*, sin duda, uno de los grandes procesos de cartografización del cine soviético abordados tras el fin de la URSS.

La misma efeméride justificó el programa “Ver sin Vertov”, que comisarié para La Casa Encendida y que pudo verse en Madrid entre el 9 de octubre de 2005 y el 5 de enero de 2006. Este ciclo, sin embargo, no incluía ninguna película del director homenajeado en Pordenone. Miraba desde el promontorio de 1954, pero no para reconstruir retrospectivamente el legado del cineasta, sino para valorar su ausencia en los caminos que se abrieron en el cine soviético a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. *El vacío de Vertov*, tan elocuente que aparecía reflejado expresamente en la formulación de la retrospectiva, evidenciaba la orfandad desde la que, entiendo, siempre se programa: al enarbolar la paradoja de *ver sin ver* el ciclo reivindicaba la opción de programar desde la desorientación, la ceguera y el silencio, además del placer de vagar o perderse por un territorio cinematográfico todavía no parcelado u ordenado sistemáticamente por la historia. Trataba de poner en evidencia, por tanto, que no se programa desde el conocimiento, sino para conocer. En su dimensión más honesta, podríamos decir, cada ciclo revela el rastreo que por su árbol genealógico-cinematográfico ha seguido el programador.

Aplicando cierta metodología negativa, el ciclo asumía también, como argumento crítico, la enigmática hipótesis de *la no-influencia de Vertov*, tal y como había sido formulada por Patricia Zimmerman en 1990. Recordémosla brevemente: tras la experiencia del Robert

Flaherty Film Seminar, celebrado en Riga bajo el título *El legado de Vertov y Flaherty en el documental soviético y americano*, Zimmerman reparaba en la contradictoria ausencia de Vertov en la tradición documental soviética de la segunda mitad de siglo XX, particularmente en el tiempo de la Perestroika. A propósito de los académicos y cineastas con los que había compartido el encuentro, escribía: “Los soviéticos invocaban continuamente la tradición de Flaherty como uno de los motores del nuevo documental de la URSS. (...) Hemos descubierto que nuestros colegas soviéticos están influenciados por Robert Flaherty, mientras que nosotros, americanos, estamos fascinados por Dziga Vertov” (ZIMMERMAN, 1992: 5). Más allá de las necesarias matizaciones que merecerían las palabras de Zimmerman, la mera hipótesis de la *no-influencia* como componente explícito y catalogable, con densidad y valor estético reconocible y reiterado en el tiempo, es decir, como signo encarnado visiblemente en la ausencia, latía como una inquietud o misterio fascinante entre las razones de “Ver sin Vertov”.

2 Creo que fue a Naum Klejman, director del Museo de Cine de Moscú, a quien primero escuché la necesidad de aplicar una *metodología negativa* en la reconstrucción del cine ruso del siglo XX. El espectador que se adentrase en las galerías de los archivos rusos, venía a decir, debería contemplar en el mismo plano de igualdad y análisis tanto las películas que se hicieron como las que nunca llegaron a realizarse por motivos diversos, fundamentalmente ideológicos. Debería atender tanto lo que las películas decían como lo que callaban. Y tener siempre en mente los filmes que nunca fueron sacados de las latas, además de las primeras versiones de otros que, aun habiendo sido remontados, también se guardaban impecables, a la espera de que quizá cambiase el contexto y en ese vaivén político se modificaran también los criterios censores. Como explicó el director general del archivo cinematográfico de Rusia, Gosfilmofond, Vladimir Dmitriev, “aunque resulte paradójico, la mayor parte de los films prohibidos en la URSS no fueron destruidos. Ni siquiera

aquellos que habían sido duramente criticados. (...) Funcionaba un fenómeno interesante, ligado a nuestra psicología nacional, y quizá también al carácter particular de nuestros cineastas. Todos eran conscientes de que la situación podía cambiar un día. Así que por si acaso, había que guardarlo todo” (EISENSCHITZ, 2000: 188).

Klejman fue, nada casualmente, uno de los responsables del primer proyecto que, a mi modo de ver, se atrevió a proponer de manera expresa un recorrido por el cine ruso-soviético a partir de la ausencia. Aunque sin llevar su propuesta al paroxismo fantasmagórico de hacer una programación de películas sin proyecciones¹, el Festival de Locarno del año 2000, dirigido en ese momento por Marco Müller, propuso reconstruir el territorio de lo no-dicho, de lo censurado, de lo callado, de lo mutilado en el cine ruso-soviético entre 1926 y 1968. La retrospectiva que resultó de tal empeño, *Lignes d'ombre: Une autre histoire du cinéma soviétique*, comisariada por Bernard Eisenschitz, no sólo descubría a cineastas poco habituales del canon, como Vladimir Vengerov o Mikhaïl Schveitser -que aparecían como los primeros pupilos de Eisenstein en el VGIK-, sino que aplicaba una mirada nueva incluso sobre aquellos que ocupaban indiscutiblemente el panteón soviético. Frente a los lugares comunes que habían solidificado una imagen del cine ruso-soviético más o menos categorizada y ordenada en etapas histórico-políticas, *Lignes d'ombre* descolgaba los trampantojos y telones pintados de la historiografía tradicional y descubría que tras la maquinaria escenográfica se abría la inmensidad de un horizonte inabarcable.

1. En el cine ruso hay notables ejemplos de películas que no existen (por lo tanto de películas invisibles) que, sin embargo, han tenido una presencia cuasi fantasmagórica, mayor incluso que otros clásicos que se proyectan periódica y metódicamente. Pongo un ejemplo. En 2012 hemos conmemorado el 75 aniversario de una película fundamental que, sin embargo, sólo vieron su director y sus censores. Una película que, por las conclusiones a las que llegan los investigadores, nunca llegaremos a ver nadie más. Me refiero a *La pradera de Bezbin / Bezbin Meadow (Bezbin Lug)*, Sergei Eisenstein, 1937). La película

3 Cualquier espectador que hubiera seguido metódicamente la retrospectiva de Locarno habría llegado fácilmente a dos conclusiones. La primera que, también en el cine, tomando prestadas las palabras de Nikolái Berdiáyev, «el ruso desconocía el gozo de la forma» (BERDIAEV 1990: 65). Con la nueva redefinición de fronteras asumida por *Lignes d'ombre*, el cine ruso parecía desbordarse más allá de los límites controlables del conocimiento, componiéndose como una verdadera atopía cinematográfica. En última instancia, la geografía imaginal del territorio cinematográfico, expansivo e indefinible, sólo podía encontrar parangón en el territorio real, es decir, en el sinfín mítico del espacio ruso: informe *prostor* cinematográfico, espacio sin horizonte. Regresar de ese no-lugar, representado simbólicamente por los archivos Gosfilmofond, la colección de películas más grande del mundo, con más de 60.000 títulos, generaba -genera hoy- cierta clase de desazón agónica que podríamos llamar *síndrome de Roy Batty*, en recuerdo del replicante de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), verdadero espectador del asombro que traía la noticia de haber visto “cosas que vosotros no creeríais”. Y moría justamente evocando el listado de sus incompatibles visiones: “He visto rayos-c brillar en la oscuridad, cerca de la puerta de Tannhäuser”. Sin duda, el síndrome de Roy Batty amenaza desde el corazón de Gosfilmofond a cualquiera que se adentre en sus galerías.

La segunda de las conclusiones de *Lignes d'ombre* se derivaba de la mencionada inmensidad atópica: cada sesión del ciclo ponía en evidencia la dimensión espacio-geográfica consustancial

fue duramente criticada por las autoridades soviéticas, particularmente por Boris Shumyatsky, jefe del GUFK (dirección de la industria cinematográfica soviética), que consideraba que no estaba fundamentada en la lucha de clases sino en la batalla entre las fuerzas elementales de la naturaleza, en el enfrentamiento entre “el Bien y el Mal”. El film no se estrenó y el negativo y las copias quedaron destruidos durante la II Guerra Mundial. Siguiendo este modelo, no es descabellado, ni siquiera difícil, imaginar una gran retrospectiva de cine sin películas que proyectar.

no ya al acto de hacer, sino a la experiencia de ver películas. Quizá por la imposibilidad de habitarlo realmente, por la infinitud real del *prostor* cinematográfico ruso, cada proyección definió a un lugar, procuraba cierta clase de refugio, de territorio frágil rescatado del sinfín: durante el tiempo que duraba la proyección, cada sesión hacía real el espacio del espectador, poseía el poder de concretar un hogar, como cada uno de los promontorios desde los que el nómada se detiene a mirar y, por unos instantes, funda un lugar. Probablemente sólo desde la absoluta atopía del cine ruso podía quedar en evidencia de manera tan rotunda la experiencia topográfica que significaba cada proyección. Junto al método negativo de Klejman, ésta fue la segunda pauta de programación que encontré en *Lignes d'ombre*. Abundaré en este asunto a continuación.

4 En su reciente ensayo titulado *Zona*, Geoff Dyer propone una lectura meta-cinematográfica de *Stalker* (1979, Andréi Tarkovski) que abunda en la paradoja geográfica del cine ruso que hemos definido en las líneas precedentes. Dyer invita a ver la película de Tarkovski como la historia de un viaje hacia una habitación oscura, *lugar de la promesa*, en donde la visión está indisolublemente unida a un lugar concreto. En el corazón de ese laberinto enfangado, la experiencia de la visión está asociada al sitio desde donde se produce la contemplación, al suelo donde se detienen los pies: la Zona es, en este contexto, el lugar de la visión. De la misma manera que los primeros espectadores de la Cinémathèque Française de la calle Messine atravesaban los pasillos, sorteando los objetos cinematográficos allí acumulados por Langlois, hasta llegar a la pequeña sala de proyección, abierta como una concavidad natural en el corazón del edificio, así también se adentran los tres personajes de *Stalker* hacia la Zona de Tarkovski, no para dominarla como viejos colonos o conquistadores sino para merecérsela, como nuevos creyentes.

Probablemente, esta estrecha vinculación entre lugar y visión nos resulta a día de hoy un

tanto exótica o directamente anacrónica. En la conformación de este universo panóptico que habitamos, al mismo tiempo que todo se ha hecho, no ya visible, sino globalmente localizable -he escuchado en alguna ocasión que ya no es importante ver las películas sino saber dónde están en la red-, la experiencia del espectador, sin embargo, ha ido progresivamente desubicándose, convirtiéndose en una actividad no vinculada necesariamente a un lugar privilegiado. Ahora bien, el cine, arte del presente, tal y como escribió Serge Daney (*l'art du présent*), es también el arte de *hacer presente*, o mejor, de *hacerse presente*, de ser presencia. En esto le damos la razón a Dyer: pocos films como *Stalker* son capaces de establecer tan claramente el vínculo entre la experiencia de la visión y el lugar desde el que se presencia -y se hace presente- la imagen. Frente al cine como experiencia absolutamente deslocalizada, tal y como se vive a través del no-lugar de internet, la labor del *stalker* consiste en volver a ubicarlo, es decir, en hacer que suceda en un lugar, que acontezca en *una habitación oscura*, porque en tal ejercicio topográfico se fundamenta la memoria que construye el film como tránsito personal y colectivo. “Un film como *Stalker* – afirma Dyer, recordando el primer encuentro con la obra de Tarkovski-, siempre sucede en un lugar y en un tiempo precisos. Para mí, aquellos pequeños cines de París donde vi por primera vez tanto cine artístico y que hicieron que el cine se convirtiera en un lugar de peregrinación” (JELLY-SCHAPIRO, 2012: 3).

A partir de las palabras de Dyer, me resulta fácil imaginar a Müller, Eisenschitz y Klejman adentrándose en la zona del cine ruso, en busca de aquellas imágenes invisibles que “nadie creería”. Eisenschitz el *Escritor*, Klejman el *Filósofo* y Müller, cómo no, el auténtico *Stalker*.

5 Junto a la estética negativa y a la necesidad contemporánea de volver a ubicar físicamente la mirada del espectador (la película como acontecer), la tercera guía de “Ver sin Vertov” respondía a la necesidad que, en ocasiones, el cine genera de sí mismo. La describiré brevemente para terminar.

Cuando Dziga Vertov enunció su *teoría de los intervalos*, tal y como aparece en el texto *Nosotros: Variante de un manifiesto*, publicado en 1919, no sólo estaba avanzando una forma de pensar el montaje a partir de la distancia entre dos planos o del movimiento que se agitaba entre dos imágenes. Estaba también señalando el lugar en el que iba a morir. Dziga Vertov falleció el 12 de febrero de 1954: 37 años después de la Revolución de Octubre; 37 antes del fin de la Unión Soviética en 1991. Murió en el intervalo: digamos, en el espacio entre dos imágenes, en el quiebro preciso en el que el cine se piensa a sí mismo. Justo un año antes, con la muerte de Stalin, comenzaron a darse en la URSS las condiciones para la gran regeneración cinematográfica del Deshielo, en la que convivieron, en apenas una década, cineastas soviéticos de cuatro generaciones distintas. En ese contexto, la muerte de Vertov también marcaba un corte de montaje. Desde la distancia de 2004, cincuenta años después, su necrológica hacía las veces de nervio del negativo que separaba dos planos perfectamente simétricos e invertidos de la historia, un efecto de extrañamiento especular, tal y como Pelechian, asumiendo los presupuestos del montaje vertoviano, haría en sus películas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERDIAEV, NIKOLAI (1990). *Subda Rossii*. Moscow. Sovetskii pisatel.

DYER, GEOFF (2012). *Zona*. New York. Panteón Books.

EISENSCHITZ, BERNARD (2000). La conservation comme acte d'histoire. Entretien avec Vladimir Dmitriev, directeur adjoint de Gosfilmofond. En B. EISENSCHITZ (ed.), *Lignes d'ombre. Une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)*, p. 188. Milano, Mazzota.

CARLOS MUGUIRO

Profesor-investigador del Departamento de Estudios Eslavos del Instituto Universitario de Cultura de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, donde actualmente realiza la tesis doctoral sobre el paisaje en el arte y cine rusos. Profesor de Estética del cine en la Universidad de Navarra. Como comisario, programó la retrospectiva *Ver sin Vertov* en La Casa Encendida de Madrid entre 2005 y 2006, ciclo que pretendía reconstruir la tradición del cine documental ruso-soviético de la segunda mitad del siglo XX. En este ámbito, fue comisario de la primera retrospectiva de Alexander Sokurov en España (Festival de Creación Audiovisual de Navarra, 1999), de la obra completa de Irina Evteeva (Zinebi, 2010) y

Hay enigmas que plantean las propias películas que sólo pueden resolverse a través del cine. Cuestiones que, en ocasiones, quedan sugeridas en contraplanos ausentes, en miradas perdidas, en promesas expresas o encuentros nunca completados. En muchas ocasiones, el dilema tiene que ver con el relato de la historia que ellas mismas sugieren a partir de la memoria iconográfica que, quizá sin saberlo, guardan en su interior. En este caso, programar no es un ejercicio de puesta en escena, es decir, de continuidad o articulación entre imágenes, sino de *mise en abîme*, de relato abismático y desorientador que lleva a otras películas, quizá insospechadas, pero también a otras formas visuales o culturales, anteriores al Babel cinematográfico. En este sentido, el intervalo de Vertov, encarnado hasta un punto paradójico en la biografía del cineasta, era demasiado caprichoso como para no asumirlo, también, como un modelo para armar películas, para programarlas. Resultaba una invitación a surcar el espacio del cine soviético a partir del plano que no estaba pero que estaba siendo invocado. ●

JELLY-SCHAPIRO, JOSHUA (2012). Stalking the Stalker: Geoff Dyer on Tarkovsky. *Sight & Sound*, September. (www.bfi.org.uk/news/stalking-stalker-geoff-dyer-tarkovsky). Revisado en noviembre de 2012.

ZIMMERMAN, PATRICIA (1992). The Legacy of Vertov and Flaherty. En *Journal of Film and Video*, n° 44, primavera/verano, p.5.

del programa *El silencio en el cine documental post-soviético* (Punto de Vista IFF, 2008). Fundador del Festival *Punto de Vista*, del que fue su director artístico durante cinco años, hasta 2009. Ha participado en diversas publicaciones colectivas, como *Una diagonale baltica. Ciquant'anni di produzione documentaria in Letonia, Lituania ed Estonia*, y editado los libros *Ver sin Vertov. Cincuenta años de no ficción en Rusia y la URSS (1955-2005)*; *El cine de los mil años, Una aproximación al cine documental japonés*; *Ermanno Olmi, Seis encuentros y otros instantes*; y *The Man Without the Movie Camera: the cinema of Alan Berliner*.

carlos.muguiro@upf.edu

Monumentos discretos de un filme infinito

Discrete Monuments of an Infinite Film

Celeste Araújo

RESUMEN

A partir de la sospecha de que la historia del cine solo la puede hacer el propio cine, Ricardo Matos Cabo reúne materiales fílmicos heterogéneos y los dispone de tal manera que la relación entre ellos surge por sí misma: se trata de una tarea en la que da prioridad a las materias que el cine proyecta de sí mismo. De esta manera, el encadenamiento de películas en una proyección –hecho a partir de los límites de una máquina que las presenta unas detrás de las otras y no unas al lado de las otras– no es del orden de lo visible, sino que opera de manera intangible, produciendo correlaciones entre imágenes y sonidos en las que el cine habla de sí mismo. En este artículo, se intenta dar cuenta de algunas de estas analogías creadas entre películas que el programador portugués presentó en diferentes contextos: «Ver: escuchar, la experiencia del sonido en el cine» (Culturgest, 2009), «Historias del cine por sí mismo» (Culturgest, 2008) o «Residuos» (Cinemateca Portuguesa, 2011). Hablar de las historias que proyectan estos programas es, de alguna manera, trazar recorridos que cruzan distintos puntos del *filme infinito* del que nos habla Hollis Frampton.

PALABRAS CLAVE

Historia del cine, filme infinito, proyección, programación, programador-pasador, monumentos discretos, analogías, encadenamiento invisible, cine-fábrica.

ABSTRACT

Taking as a point of departure the suspicion that the history of film can only be written through film itself, Ricardo Matos Cabo brings together heterogeneous filmic materials and disposes them in such a way that the relationships amongst them emerges organically: it is a task that has at its centre the matter projected by films themselves. In this way, the cross-dissolve that takes place during a screening – since in the cinema images are shown one after the other, rather than one next to the other – is not of a visible order, but rather operates in an intangible manner, producing correlations between images and sounds, through which film speaks about itself. This essay aims to give an account of some of the analogies produced between the films selected by the Portuguese curator in different contexts: ‘To See: Listening, the Experience of Sound in the Cinema’ (Culturgest, 2009), ‘Histories of Film by Film Itself’ (Culturgest, 2008) or ‘Residues’ (Portuguese Cinematheque, 2011). To speak about the histories that these programmes project is, to a certain extent, to trace paths across the different points of the *infinite film* of which Hollis Frampton speaks.

KEYWORDS

Film history, infinite film, projection, programming, programmer-*passer*, discrete monuments, analogies, invisible cross-dissolve, film-factory.

Constituida por todas las películas que se hicieron, incluidas las «películas pedagógicas, *amateurs*, cinematografía endoscópica y muchas cosas más» (FRAMPTON, 2007: 26-27), la historia del cine es aún un territorio desconocido. Como «no se pueden ver todas las películas al mismo tiempo y en un mismo cine» (KLUGE, 2010, 304), esa especie de *filme infinito* que «contiene una infinidad de pasajes sin fin en donde ningún fotograma se parece lo más mínimo a otro, y una infinidad de pasajes donde los fotogramas sucesivos son los más idénticos que podamos imaginar» (FRAMPTON, 2007: 26-27), este relato solo se puede esbozar de manera sesgada en cada proyección, en las inesperadas relaciones que se establecen entre las películas, entre sus imágenes y sonidos. De manera que la historia del cine coincide con la historia particular de cada una de sus proyecciones: lugares donde el cine se narra y escribe a sí mismo.

No se necesitaría mucho más para intentar vislumbrar este relato, bastaría un proyector dentro de una sala para ver algunas de las «capas geológicas, corrimientos de tierras culturales» (GODARD, 1980: 25) que permanecen invisibles entre sus materias. Habría también que seleccionar unas cuantas películas para mostrarlas a la luz del proyector – medio de visión y análisis que permite entrever esas geografías ocultas –, trabajo que supondría, necesariamente, por parte de quien lo ejecuta, una discreción, un apagamiento, para dar prioridad a las materias que el cine proyecta de sí mismo. Siendo así, aquellos que reúnen películas y las alinean para que se proyecten en pantalla son una especie de “pasadores” (por usar la expresión de Serge Daney), intermediarios de ese relato histórico, y sus sesiones configuran recorridos que cruzan distintos puntos de ese *filme infinito* del que nos habla Hollis Frampton. Entre esas proyecciones están muchas de las que programó Ricardo Matos Cabo en diferentes espacios. En este artículo, repasaremos algunas de ellas para percibir qué «monumentos discretos»¹ (FRAMPTON, 2007: 27) proyectan.

Aunque las películas, como las mónadas de Leibniz, sean autónomas y existan entre ellas abismos², al pasar por el haz de luz del proyector, máquina que produce analogía, surgen entre ellas resonancias, elementos invisibles que se generan al alinearse unas tras otras en la proyección. Atendamos a algunas de estas correspondencias que se crean, por ejemplo, al ver *What the Water Said*, n° 4-6 (David Gatten, 2007) seguida de *La tempestad* (*Le Tempestaire*, Jean Epstein, 1947) y *Looking at the Sea* (Peter Hutton, 2000-2001), sesión que Ricardo Matos Cabo preparó dentro del ciclo «Ver: escuchar, la experiencia del sonido en el cine» (Culturgest, Lisboa, 2009). Tres películas que, a partir de estrategias muy distintas, evocan el mar y hacen de este lugar el verdadero protagonista, al mismo tiempo que intentan dar cuenta de la naturaleza de las relaciones entre el sonido y la imagen en el cine. Probar a hablar de las analogías que se crean entre estos filmes, implica necesariamente situarse en el lugar que configura su proyección, espacio innombrable, lleno de epifanías, donde la aparición es al mismo tiempo un sustraerse.

Por una suerte de magia o trueque, al final de *La tempestad* de Epstein, el mar, que ha estado presente a lo largo de toda la película, aparece inmerso en el interior de una bola de cristal. Frente a la inquietud de una mujer que espera el regreso de su novio pescador en un día de tempestad, un viejo, conocido en el pueblo pesquero como el “maestro de las tormentas”, logra encerrar el oleaje dentro de ese objeto esférico y con su soplo calmar el viento y las olas. Las magníficas imágenes que bullen dentro de esta bola de cristal tienen la capacidad de revelarnos el propio cine, su posibilidad mágica de retroceder y replegar el movimiento. De alguna manera, la intemperie marítima bullía ya en el interior de *What the Water Said*, donde sus imágenes y sonidos, resultantes de la acción del océano en el celuloide, nos desvelaban también el cine, la materialidad de las diferentes capas del soporte fílmico activadas por las aguas de la costa del sur de California.

1. Aunque la traducción refiere «monumentos concretos», optamos por mantener el sentido original de Frampton:

«discrete monuments».

2. Véase KLUGE, Alexander (2010).

Las acciones de *La tempestad* son mínimas y las pocas que ocurren casi no se escuchan, están entrecortadas constantemente por la presencia física del mar, frente al cual el pueblo permanece en silencio. En la película muda de Peter Hutton, el océano se contempla también desde el silencio, desde un punto de vista que estaba enunciado, literalmente, en uno de los primeros planos de *La tempestad*: un grupo de viejos pescadores mira, desde la orilla, hacia la presencia incomprensible de sus aguas. Hutton comenta que cuando filmó «el material con el que concluye *Looking at the Sea*, me encontraba en esos acantilados de la costa oeste de Irlanda, mirando al oeste hacia el sol y pensando en esos inmigrantes que querían abandonar Irlanda por el hambre y quedaban confrontados con la misma perspectiva. Debían haber visto el mar como este complicado obstáculo» (MACDONALD, 2009: 225). Pero sólo es posible contemplar el mar desde la orilla cuando el viento y el oleaje se calman.

En el momento en que el “amo de las tempestades” logra apaciguar las aguas, la bola de cristal, que sostiene en sus manos, cae al suelo y se rompe. Epstein nos la muestra deshaciéndose en silencio –tratamiento sonoro que anuncia los planos mudos de Hutton– como si despertásemos de un sueño, de ese “soñar despierto” que configura *Looking at the Sea*; como si las imágenes y los sonidos de las películas anteriores fuesen apenas espejismos que se producen al observar detenidamente la luz del mar filmada por Hutton, con la serenidad de un paisaje pintado. Pero, al mismo tiempo, *Looking at the Sea* podría ser la contemplación muda de esos trozos del cristal esparcidos en el suelo de *La tempestad*, de todos esos añicos que, tal como ocurría con la emulsión de la película de Gatten, encerraban en su interior el movimiento cíclico de las olas.

Aunque hemos intentado anotar algunas de las correspondencias que se crean al proyectarse estas películas, su encadenamiento no es del

orden de lo visible, sino que, como el soplo del “maestro de las tormentas”, opera de manera intangible, produciendo correlaciones entre imágenes y sonidos en las que el cine habla de sí mismo. El trabajo concreto del programador portugués radica por detrás de estos aspectos inmateriales de la proyección. Ricardo Matos Cabo reunió estas tres películas –que usualmente están vinculadas a distintos ámbitos del cine: experimental, ficción y documental, fronteras que no existen dentro de sus programas– sin intentar armonizarlas, ni establecer jerarquías o relaciones de dependencia entre ellas. No intentó tampoco justificar cuestiones ajenas a los filmes, sino que, teniendo en cuenta sus formatos y características materiales, los dispuso de tal manera que la relación entre ellos surgiera por sí misma. Además, esta sesión, al estar enmarcada dentro del ciclo «Ver: Escuchar», también daba cuenta de las distintas maneras de trabajar el sonido en el cine: la inscripción directa sobre la banda óptica en la película de Gatten, el uso del sonido ralentizado en *La tempestad* (Epstein trabaja a partir de las posibilidades expresivas del ralenti sonoro, para descubrir esas infinitas partes que componen el sonido del abrir y cerrar de una puerta o el rumor de una tempestad que se descompone) o la imaginería del silencio en el filme de Hutton³.

Veamos otros ejemplos, ya que aunque se mantengan algunos elementos de su trabajo, como la discreción o el respeto por los formatos, el programador portugués ha experimentado otras formas de encadenamiento de películas que esta sesión no podría representar. Nos detendremos ahora en un programa dedicado a las variaciones de uno de los primeros motivos de la historia del cine: la salida de los obreros de la fábrica, donde se proyectaron *Motion Picture: La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Peter Tscherkassky, 1984), *Arbeiter verlassen der Fabrik* (Harun Farocki, 1995) y una selección de los *Factory Gate Films* (Mitchell & Kenyon, 1900-1913). Integrandos un ciclo mayor

3. Algunas de estas cuestiones fueron profundizadas en otras sesiones del ciclo «Ver: Escuchar», como por ejemplo,

el sentido de lo silencioso en el cine, a través de un programa dedicado a Stan Brakhage

de películas que intentaba pensar el cine y su historia a partir del cine, «Historias del cine por sí mismo» (Culturgest, 2008), esta sesión parte de uno de los primeros planos rodados por los hermanos Lumière para comparar sus imágenes y compilar algunas de sus réplicas.

Peter Tscherkassky enuncia este trabajo de análisis al elegir un fotograma de la película *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, justo en el momento en el que los obreros cruzan el umbral de la fábrica, para crear un nuevo filme que los enmarca infinitamente en ese lugar de salida. Sus imágenes, resultantes de la impresión del fotograma de la comunidad obrera sobre tiras de película virgen, están constituidas por elementos imperceptibles y abstractos que nos revelan la materialidad misma del filme. Así, al adentrarse en esta imagen fija, Tscherkassky se encuentra con el material que producían estos mismos obreros en las fábricas Lumière de Lyon: las placas fotográficas y la película de nitrato, tratando de dar índice de aquello que, según Farocki, falta en estas tomas: el trabajo. «La primera cámara de la historia del cine enfocó una fábrica, pero [...] la fábrica nunca atrajo al cine, más bien le produjo rechazo. [...] La mayoría de las películas narrativas transcurren después del trabajo [...] Casi todas las palabras miradas o gestos intercambiados en las fábricas en los últimos cien años escaparon al registro fílmico». (FAROCKI, 2003: 35)

A partir de la toma de los hermanos Lumière y de los fragmentos de películas de Fritz Lang, D. W. Griffith, Charlie Chaplin, Vsevolod Pudovkin o Michelangelo Antonioni, Farocki examina esa imagen que el cine ha repetido tenazmente a lo largo de su historia. Al montarlas, unas tras otras, parece como si el cine no hubiera tratado otro tema, como si en la primera película existiera cualquier cosa de irreductible. Muchas de las primeras compañías cinematográficas, como la inglesa Mitchell & Kenyon, rodaron a la manera de los Lumière unas cuantas películas a la entrada y a la salida de las fábricas. La cámara de sus operadores registró el movimiento interminable de los obreros que se apiñan a las

puertas de minas, fábricas o astilleros, mostrando cómo algunos niños integraban las hileras de trabajadores. Además de auténticos documentos sociales e históricos, estas tomas nos envían al cine, no solo por la referencia a Lumière, sino porque en ellas podemos percibir lo que llevó a las primeras cámaras cinematográficas a enfocar las fábricas. En esa multitud de obreros que salían del trabajo, los primeros operadores buscaban atraer espectadores para sus películas, esperando que vinieran a las proyecciones que organizaban en ferias u otros lugares para identificarse en la pantalla. De manera que, en esta sesión, podemos entrever una extraña tautología entre cine y fábrica presente en la película de Lumière y en sus variaciones: si la primera inaugura el cine mostrando los obreros que producían las mismas películas de nitrato, como lo evidencia Tscherkassky, en sus réplicas están retratados los primeros espectadores del cine que los operadores escrutaban entre las masas de trabajadores que salían de las fábricas.

Ricardo Matos Cabo retoma y desarrolla la relación entre el cine y los procesos fabriles en «Residuos» (Cinemateca Portuguesa, Experimenta Design, 2011), un ciclo de películas sobre el trabajo industrial y los despojos que genera. En una de sus sesiones, que reunió las películas *Fabrication de l'acier* (Producción Gaumont, 1910), *Hands Scraping* (Richard Serra, 1971), *Poussières* (Georges Franju, 1979), *Steelmill/Stahlwerk* (Richard Serra, 1979) y *Winter Solstice [Solariumagelani]* (Hollis Frampton, 1974), se enlazan los restos industriales, las chispas, las limaduras y el polvo, con el trabajo de los obreros, presentando las consecuencias de estas partículas invisibles sobre su propio cuerpo. Si en *Hands Scraping* se expone literalmente la relación entre el gesto de los trabajadores y los despojos —cuatro manos recogen y limpian limaduras de metal en el suelo, una acción minuciosa y repetitiva que termina con la eliminación de los restos del pavimento—, en el documental de Franju se detallan los riesgos laborales a los que se ven expuestos los trabajadores en contacto con el polvo industrial. Llegando incluso a colorear a mano imágenes del

fuego para mostrar la intensidad de la fundición (película de Gaumont) o a plasmar el movimiento abstracto de las chispas (Frampton), el cine muestra así su capacidad para radiografiar la producción industrial y las condiciones de trabajo en las fábricas, presentando todo aquello que falta en las primeras tomas del cine hechas en las puertas de las fábricas.

Hablar sobre el trabajo de Ricardo Matos Cabo implica necesariamente hablar de las películas que reúne y de las relaciones que se generan entre ellas en la proyección, y a la vez percibir qué historias proyectan algunas de las sesiones que preparó. Pero su modo de encadenar películas en una proyección, de presentarlas a la luz del proyector, máquina que no permite ver dos películas a la vez, sino una detrás de la otra, no tiene reglas preestablecidas, sino posibilidades y variaciones infinitas: las sesiones que referimos apenas dan cuenta de algunas de ellas. El programador portugués llegó a mostrar la misma película en distintos contextos, como, por ejemplo, *Mourir pour des images* (René Vautier, 1971), programada alrededor del mismo tema en «Historias del cine por sí mismo» y en una carta blanca a la que le invitó la Cinemateca Portuguesa (2011), o algunas películas de Raymonde Carasco presentadas en diferentes tramas: «Figuras de la danza en el cine I» (Culturgest, 2005), «Contar el tiempo» (Cinemateca Portuguesa, 2010) y «Residuos». Llegó, incluso, a proyectar dos veces en una sesión la misma película: *Quad I + II* (Samuel Beckett, 1981), para enlazar la figura geométrica que expone el ballet y la repetición de las estructuras fijas con la danza y la forma

rectangular de la pantalla («Figuras de la danza en el cine II», Culturgest, 2006)⁴.

Hay autores que siempre regresan en sus programas como Peter Nestler, a quien le dedicó recientemente una retrospectiva (Goethe-Institut y Tate Modern, Londres, 2012), Raymonde Carasco o Hollis Frampton. Los temas también vuelven, pues muchas de sus sesiones giran alrededor de la danza, de la genealogía común que la une al cine, la plasticidad del movimiento, como «Figuras de la danza en el cine I y II» (Culturgest 2005, 2006) o los ciclos de películas en torno a Babette Mangolte (Serralves, 2011), Elaine Summers (Serralves, 2011) y al Judson Dance Theatre (Serralves, 2011). Algunos de los programas fueron creados teniendo en cuenta el lugar donde se proyectaron: pensamos no solo en los que se presentaron en Serralves en paralelo a las exposiciones y otras actividades del museo, sino, principalmente, en los que el programador portugués preparó para el jardín botánico de Coímbra, reuniendo filmes sobre la observación científica y estudios del movimiento de los autores del inicio del siglo junto con otros trabajos recientes (2011)⁵. Incluso en la referida carta blanca de la Cinemateca Portuguesa, dentro del ciclo «¿Qué es programar una cinemateca hoy?» (2011), Ricardo Matos Cabo presentó un conjunto de películas que reflexionan sobre su propio trabajo⁶. Los filmes elegidos no eran tanto respuestas a esta pregunta sino formas de interrogar el hecho mismo de programar cine. Pero en todos sus programas hay siempre una cuestión permanente, la de presentar la historia del cine, siendo consciente de que esta historia solo puede ser hecha por el propio cine⁷. ●

4. Esta sesión, denominada «Configuraciones», reunió la siguiente secuencia de películas: *Quad I + II* (Samuel Beckett, 1981), *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* (Bruce Nauman, 1967-68), *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (Bruce Nauman, 1967-1968), *Structured Pieces III* (registro de Trisha Brown, 1975), Documentos de danza tradicional compilados por Francine Lancelot entre 1966 y 1984 (Aubrac (Aveyron), 5 octubre de 1964; Sud-Ouest, Réunion à Menjoulic, Leucouacq, Loudes, 31 Julio de 1977), *Quad I + II* (Samuel Beckett, repetición), *Rhythmus 21* (Hans Richter, 1922-24), *Color Sequence* (Dwinnel Grant, 1943) y *Ray Gun Virus* (Paul Sharits, 1966).

5. El programa original se constituía de las siguientes películas, aunque algunas de ellas terminaron no proyectándose: *Préambules au cinématographe: Étienne-Jules Marey* (recreación de Claudine Kaufman y Jean Dominique-Jaloux, 1996), *Éducation Physique étudiée au ralentisseur* (director desconocido, 1915), *Incunables du cinéma scientifique* (compilación de Jean-Michel Arnold, 1984), *L'Hippocampe* (Jean Painlevé, 1934), *Observando El Cielo* (Jeanne Liotta, 2007), *Journal and Remarks* (David Gatten, 2009), entre otras.

6. *Hapax Legomena I – VII* (Hollis Frampton, 1971-72) *Routine Pleasures* (Jean-Pierre Gorin, 1986), *Destruction des archives* (Yann

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FAROCKI, HARUN (2003). *Critica de la Mirada*. Buenos Aires. Editorial Altamira.

FRAMPTON, HOLLIS (2007). *Especulaciones, Escritos sobre cine y fotografía*. Barcelona. MACBA.

GODARD, JEAN-LUC (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid Alphavile.

KLUGE, ALEXANDER (2010). «La historia del cine viene a nosotros» in *120 historias del cine*. Buenos Aires. Caja negra.

MACDONALD, SCOTT (2009). *Adventures of Perception, Cinema as Exploration*. Berkeley. University of California Press.

CELESTE ARAÚJO

Licenciada en Comunicación Social por la Universidade do Minho y Diploma de Estudios Avanzados en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Prepara una tesis doctoral sobre Luigi Nono. Fue periodista en *Público* (Lisboa, Portugal). Forma parte del equipo de programación de Xcèntric (Centro de Cultura

Contemporánea de Barcelona [CCCB]) y coordina con Marcos Ortega la sección «Fugas» de la revista *Blogs&Docs*. Ha publicado artículos en *Archivos de la Filmoteca*, *Miradas de cine* y *Contrapicado*, entre otras publicaciones.

celeste_araujo@hotmail.com

Le Masson, 1985), *Mourir pour des images* (R. Vautier, 1971), *La mer et les jours* (Raymond Vogel y Alain Kaminker, 1958) y *Delluc & Cie (La première vague, 1ère partie)* (Noël Burch y Jean-André Fieschi, 1968) fueron las películas que Ricardo Matos Cabo reunió en esta carta blanca, filmes sobre filmes, que cuestionan el cine y sus espacios de proyección y preservación.

7. Aunque en todos sus programas esta cuestión esté presente, en «Historias del cine por sí mismo» (Culturgest, 2008) la presenta de manera literal, ya que es un ciclo de películas en el que Ricardo Matos trazó algunos recorridos por la historia del cine, pero no de manera cronológica, sino más bien arqueológica. A

partir de fragmentos de filmes y de la reutilización de imágenes, los trabajos proyectados –películas como *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* (1974) de Thom Andersen, *Public Domain* (1972) de Hollis Frampton, *Standard Gauge* (1984) de Morgan Fisher, *Moments Choisis des Histoire(s) du cinéma* (2000) de Jean-Luc Godard o *Elementare Filmgeschichte* (1971-2007) de Klaus Wyborny, entre otras– intentaron mostrar cómo se han producido ciertos movimientos en las formas cinematográficas, cómo se van repitiendo ciertas estructuras y temas o cómo se mezcla la historia de estas formas con la personal de cada autor.

Reflexiones sobre ‘Rivette in Context’

Reflections on ‘Rivette in Context’

Jonathan Rosenbaum

RESUMEN

El autor comenta los dos ciclos que programó con el título «Rivette in Context», celebrados en el National Film Theatre de Londres (agosto, 1977) y en el Bleecker Street Cinema de Nueva York (febrero, 1979). El segundo ciclo, formado por 15 programas temáticos, relaciona —al igual que el primero— las películas de Jacques Rivette con otros filmes, fundamentalmente americanos (Robson, Hitchcock, Tourneur, Lang, Preminger, etc.). En el texto se señalan y comentan las reacciones de la crítica norteamericana de la época ante estas películas y programas, y las motivaciones que llevaron al programador a dicha selección: el corpus crítico de Rivette en *Cahiers du cinéma* como referencia, así como sus influencias reconocidas en diferentes entrevistas. Finalmente, se aborda el impacto provocado por el método de programación de Henri Langlois en la obra de algunos cineastas como Godard, Resnais o Moullet, el cual generaría un nuevo espacio crítico para ensayistas, programadores y cineastas a través de las comparaciones o las rimas entre las películas.

PALABRAS CLAVE

Jacques Rivette, programas dobles, cine americano, National Film Theatre, Bleecker Street Cinema, Henri Langlois, crítica de cine, programas temáticos, cine comparado, montaje.

ABSTRACT

The author discusses two programmes that he curated under the title ‘Rivette in Context’, which took place at the National Film Theatre in London in August 1977 and at the Bleecker Street Cinema in New York in February 1979. Composed of 15 thematic programmes, the latter sets the films of Jacques Rivette in relation to other films, mostly from the US (including films by Mark Robson, Alfred Hitchcock, Jacques Tourneur, Fritz Lang, Otto Preminger). The essay notes and comments on the reactions of the US film critics to this programme, and also elaborates on the motivations that led him to the selection of films, which took as a reference the critical corpus elaborated by Rivette in *Cahiers du cinéma* alongside the influences that he had previously acknowledged in several interviews. Finally the article considers the impact of Henri Langlois’s programming method in the work of film-makers such as Jean-Luc Godard, Alain Resnais or Luc Moullet, concluding that it generated a new critical space for writers, programmers and film-makers, based on the comparisons and rhymes between films.

KEYWORDS

Jacques Rivette, double programmes, American cinema, National Film Theatre, Bleecker Street Cinema, Henri Langlois, film criticism, thematic programmes, comparative cinema, montage.

«Rivette in Context» contó con dos manifestaciones diferentes, que se celebraron con un año y medio de diferencia. La primera consistió en 28 programas presentados en el National Film Theatre de Londres, en agosto de 1977, para acompañar la publicación de *Rivette: Texts and Interviews*¹ –un libro de 101 páginas que había editado para el British Film Institute mientras todavía trabajaba en la plantilla de dos de sus revistas, *Monthly Film Bulletin* y *Sight and Sound*, en 1976–².

Los programas del National Film Theatre, mostrados a lo largo de todo el mes de agosto, fueron *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954); *El beso mortal* (*Kiss Me, Deadly*, Robert Aldrich, 1955); *Buenos días, tristeza* (*Bonjour Tristesse*, Otto Preminger, 1958); *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964); *París nos pertenece* (*Paris nous appartient*, Jacques Rivette, 1961); *L'Amour fou* (Jacques Rivette, 1969); *Machorka-Muff* (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1963) y *Othon* (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1969); *Origen USA* (*Made in USA*, Jean-Luc Godard, 1966); *Cómicos en París* (*Artists and Models*, 1955) de Tashlin; *Los espías* (*Spione*, Fritz Lang, 1928); *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroye i novoye*, Grigori Aleksandrov, Sergei M. Eisenstein, 1929); *La religiosa* (*La Religieuse*, Jacques Rivette, 1966); *Vida de Oharu, mujer galante* (*Saikaku ichidai onna*, Kenji Mizoguchi, 1952); *Out*

1. Este libro incluye una polémica introducción hecha por mí y traducciones –la mayoría de ellas realizadas por mi compañero de piso en Londres, Tom Milne– de dos largas entrevistas con Rivette (una de 1968 que estaba centrada en *L'Amour fou*, y la otra de 1973, que se centraba en las dos versiones de *Out 1*), tres textos críticos claves escritos por él («Carta sobre Rossellini», 1955; «La Mano» sobre *Más allá de la duda*, 1957, y «Montaje» [con Jean Narboni y Sylvie Pierre], 1969), y una propuesta breve, sin fecha, pero de mediados de los 70 («Para el rodaje de *Les Filles du Fem* –título de trabajo de una serie prevista de cuatro películas, nunca terminada, que se titularía posteriormente *Scènes de la vie parallèle*–). El libro concluye con una “biofilmografía” detallada y una bibliografía casi completa de los textos críticos de Rivette publicados entre 1950 y 1977 y sus entrevistas más importantes (dos docenas en total).

2. En el periodo final de los cinco años que viví en París (1969-74), antes de trasladarme a Londres para trabajar

1: *Spectre* (Jacques Rivette, 1974); *Céline y Julie van en barco* (*Céline et Julie vont en bateau*, Jacques Rivette, 1974); *La séptima víctima* (*The Seventh Victim*, Mark Robson, 1943); *La casa de bambú* (*House of Bamboo*, Samuel Fuller, 1955); *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, Hawks, 1952); *The Connection* (Shirley Clarke, 1962); *Salmo rojo* (*Még kér a nép*, Miklós Jancsó, 1972); *Más allá de la duda* (*Beyond a Reasonable Doubt*, Lang, 1956); *Las Margaritas* (*Sedmikrásky*, Vera Chytilová, 1966); *Duelle* (*une quarantaine*) (Jacques Rivette, 1976); *Trafic* (Jacques Tati, 1971); *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, Fritz Lang, 1955); *French Cancan* (Jean Renoir, 1954); *Roma* (1972) de Fellini y *Noroît* (Jacques Rivette, 1976). (El estreno mundial de esta última película –inmediatamente después de la proyección de *Duelle*, con la asistencia de Rivette– ya se había celebrado en el National Film Theatre a finales de 1976). Yo seleccioné las películas y escribí las notas para el programa, pero no pude asistir en ningún momento porque en ese momento estaba viviendo en San Diego, adonde me había mudado desde Londres a principios de ese año.

La segunda manifestación de «Rivette in Context», a la que sí tuve la oportunidad de asistir –fue en el Blecker Street Cinema de Nueva York, en febrero de 1979– era más ambiciosa, en gran parte porque carecía de la fuerza institucional del British Film Institute y, por lo tanto, requería

en el BFI, me convertí en amigo de Eduardo de Gregorio (1942-2012), el guionista principal de Rivette durante este período, y gracias a nuestra amistad asistí a muchas proyecciones privadas de *Céline y Julie*, cuando todavía contaban con una copia inacabada (aunque se tratara del montaje final). Posteriormente entrevisté a Rivette, junto con Gilbert Adair y Sedofsky Lauren, en mi apartamento de París, para el número de septiembre-octubre de 1974 de *Film Comment* (disponible en <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=28298>). Luego, después de trasladarme a Londres, organicé un *reportage*, elaborado durante el rodaje de *Duelle* y *Noroît* de Rivette, en París y Bretaña, respectivamente –realizado por Gilbert Adair (un amigo en común de de Gregorio y mío en ese momento, al igual que Sedofsky), Michael Graham (socio de de Gregorio) y yo mismo– que se publicó en *Sight and Sound* en otoño de 1975. (Disponible en línea en <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=24458> y en <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=28300>).

mucha más improvisación. Aunque se hizo un esfuerzo para vender copias de *Rivette: Texts and Interviews* en algunas de las proyecciones, en el vestíbulo del Bleecker Street Cinema, este segundo programa fue diseñado, a diferencia del primero, más como una intervención crítica y polémica que como un simple acompañamiento del libro.

En este caso, los 15 diferentes programas, que se enumeran aquí en orden, contaban todos ellos con títulos temáticos. «Masterplots»: *Out 1: Spectre*; «Critical Touchstones (Myth & History)»: *The Miracle* (Irving Rapper, 1959), *El desprecio* (*Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1963), *No reconciliados* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1965), *Mediterráneo* (*Méditerranée*, Jean-Daniel Pollet, Volker Schlöndorff, 1963); «Critical Touchstones (Documentary & Fiction)»: *Hablemos de otra cosa* (*O necem jinem*, Vera Chytilová, 1964), *The Edge* (Robert Kramer, 1968), *El Horla* (*Le Horla*, Jean-Daniel Pollet, 1966); «The City as Labyrinth»: *Orfeo* (*Orphée*, Jean Cocteau, 1950), *Paris nos pertenece*; «Women & Confinement»: *Cara de ángel* (*Angel Face*, Otto Preminger, 1952) & *La religiosa*; «Theatre»: *L'Amour fou*; «Clarke & Rouch»: *The Lion Hunters* (Ford Beebe, 1951), *Los amos locos* (*Les Maîtres fous*, Jean Rouch, 1955), *The Connection*; «Movie Doubles»: *Chicago años 30* (*Party Girl*, Nicholas Ray, 1958) & *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953); «Dizzy Doubles»: *Céline y Julie van en barco*; «A Plunge into Horror»: *La séptima víctima*, *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942), *Yo anduve con un zombi* (*I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1943); «Menace & Mise en scène»: *Duelle*; «Fantasy & Conspiracy»: *Los contrabandistas de Moonfleet*; & *La casa de bambú*; «Treachery & Mise en scène»: *Noroît*; «I am a Camera»: *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947) & *La senda tenebrosa* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947); y, por último, una «Special Preview Screening» (prevista pero luego cancelada) de *Merry-Go-Round* (1981), el último trabajo de Rivette, que finalmente se estrenó mucho más tarde en el Museum of Modern Art,

con la asistencia de Rivette (también estuvo en el estreno de *Noroît* en el NFT, pero no en ninguna de las dos manifestaciones previas de «Rivette in Context»).

No puedo saber lo mucho que este segundo programa pudo haber afectado a la recepción de la obra de Rivette en EE.UU., más allá de que le concedieron cuatro extensos artículos en prensa, escritos por Roger Greenspun, Andrew Sarris, David Sterritt, y Amy Taubin. Los dos primeros fueron en general escépticos acerca de Rivette, pero escribieron reseñas encontradas sobre el concepto de programación que había detrás de la serie. (Sarris dedicó una página entera del *Village Voice* a sus dudas sobre Rivette, junto con su apoyo general al programa; sin duda, la prominencia de su columna ayudó a la serie, desde el punto de vista publicitario, mucho más que los otros tres artículos.) Sterritt escribió en el *Christian Science Monitor* apoyando mayoritariamente tanto a Rivette como a la serie, aunque tenía sus dudas sobre la calidad de algunas de las películas (por ejemplo, *La mujer del lago*, *The Edge*) y sobre algunas de las copias de las películas de Hollywood, además del hecho de que las dos películas de Pollet (ambas estrenos estadounidenses) se proyectaran sin subtítulos. Taubin, en *Soho News*, fue en gran medida escéptica en cuanto al programa y al concepto del mismo: «Rivette es un cineasta interesante, un cineasta por el que siento más simpatía de la que cualquiera de sus películas merece, pero, ¿por qué habría de ser el primer cineasta elegido por el Bleecker St. para este tipo de reconocimiento? ¿Por qué no “Bresson in Context”?». Sus quejas continuaban: «Rosenbaum simplemente ha programado 20 de las películas que Rivette menciona como una influencia para él», y después nos criticaba tanto a Rivette como a mí por minimizar la importancia de Feuillade en el trabajo de Rivette, al excluirlo de la serie. (Aunque yo había considerado la inclusión de la *Juve contra Fantómas* (Louis Feuillade, 1913) —un fragmento de una hora de duración de *Fantómas* que era en aquel momento la única obra de Feuillade disponible en Estados Unidos—, decidí no hacerlo después de concluir que *Los Vampiros* (*Les Vampires*, Louis Feuillade 1915), que permanecía inaccesible en

ese momento, hubiera sido mucho más relevante. Debo añadir que respondí a las declaraciones de Taubin con una furiosa carta que se publicó, junto con una réplica igualmente airada de Taubin).

En realidad, ya no recuerdo si Jackie Raynal consiguió o no una copia francesa de *El Horla* de Jean-Daniel Pollet para nuestra serie, pero lo que sí recuerdo vívidamente es que lo logró con *Mediterráneo* de Pollet, la primera película donde había trabajado como montadora, por lo que para ella tenía una especial importancia personal. En este caso, había incluido la película específicamente por la referencia que hace Rivette al filme en su entrevista sobre *Out 1*, que apareció en *Rivette: Texts and Interviews*; también le daría la razón a Taubin en cuanto a las inclusiones de *La séptima víctima*, *Los contrabandistas de Moonfleet* y *La dama del lago*, motivadas por el hecho de que Rivette hubiera utilizado estas películas como puntos de referencia explícitos para *Duelle*, *Noroît* y *Merry-Go Round*, respectivamente, incluso hasta el punto (si no recuerdo mal) de mostrar copias de cada película a los miembros de su equipo y a sus actores.

Pero la principal inspiración para la serie, aunque no me había dado cuenta plenamente en aquel momento, era, sin duda, Henri Langlois y las mezclas eclécticas de sus programas y horarios en la Cinémathèque Française, quien, creo firmemente, inspiró eventualmente la crítica de cine ecléctica en la obra de Godard, Resnais, Rivette, Truffaut, y Moullet —no tanto los referenciales *hommages* de sus discípulos americanos (por ejemplo, Woody Allen o Brian De Palma, en alusión a la secuencia de las escaleras de Odessa en *El acorazado Potemkin* [*Bronenosets Potyomkin*, 1929] de Eisenstein)—, que no añaden nada a nuestro entendimiento crítico, puesto que las formas de los propios estilos de dirección de estos cineastas alteran críticamente nuestras percepciones en torno a los filmes y las estéticas que ellos absorbieron: basta ver cómo trata Godard el cine expresionista alemán en *Alphaville* (1965); cómo Resnais saborea las miradas y las atmósferas de los musicales en technicolor de la MGM y de los 50 en *En la boca no* (*Pas sur la bouche*, 2003) (por citar un ejemplo

mucho más tardío a esta práctica) y otras formas del glamour de Hollywood y del suspense en la muy anterior *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961); cómo Rivette aplica el análisis de Truffaut en torno a la duplicación de los planos y los personajes de *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1943) en la construcción narrativa de *Céline et Julie*; cómo Truffaut autocritica su propia “politique des auteurs” en *La habitación verde* (*La Chambre verte*, 1978); o cómo Moullet parodia tiernamente *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946) en *Une aventure de Billy le Kid*, por citar algunos ejemplos entre muchos otros. (Me apresuro a añadir que a Resnais no se le reconoce por lo general ninguna condición como crítico de cine porque nunca publicó críticas, pero yo diría que su práctica cinematográfica refleja precisas lecturas críticas de otras películas que son muy distintas de sus jocosos *hommages* [tal y como inserta discretamente, casi secretamente, las imágenes prolongadas a partir de Alfred Hitchcock en *Marienbad* y en *Muriel* (1963)], pues se acercan mucho más a las referencias cinéfilas de Allen, Bogdanovich, De Palma, Scorsese y otros).

No fue menos importante la creación por parte de Langlois de los contextos críticos particulares en los que, por ejemplo, Preminger podría “conversar” con Mizoguchi y el Lang alemán podría interactuar con el Hitchcock americano, otro rasgo que marcó las películas de la Nouvelle Vague, la creación, se podría decir, de un “espacio” crítico anteriormente inexistente en el que figuras tan dispares podían mezclarse e instruirse las unas a las otras. Por encima de todo, fueron estos “contextos” críticos, creados específicamente por las opciones de programación, los que inspiraron la mía. La percepción, por ejemplo, de que los métodos de rodaje, de improvisación y de liberación de *Out 1*, sugeridos en cierta manera por los de Renoir y/o Rossellini, habían sido dialécticamente contrarrestados por los principios más rigurosos de montaje de Lang o Hitchcock, un concepto crítico derivado directamente a partir del discurso que hacía el propio Rivette en sus entrevistas.

Desde la perspectiva actual, creo que la principal limitación de mis alusiones a este discurso a través de mis selecciones en la programación tiene que ver con que éstas se trataban en efecto de abreviaturas de argumentos más amplios que necesitaban textos enteros escritos, así como ciertas películas para que fueran claramente expuestas e ilustradas. Si organizara hoy un evento similar, me gustaría intentar encontrar alguna manera de incorporar los siguientes textos con el fin de ilustrar el principio de algunos planos que riman:

La sombra de una duda, *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1956), y *La trama* (*Family Plot*, 1976) de Hitchcock; «Un trousseau de fausses clés»³ de Truffaut; «Le cinéma et son double» de Godard y el capítulo 4a de *Historia(s) del cine* (*Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-1998); y *Céline y Julie van en barco* de Rivette. Postular una combinación de textos y proyecciones puede parecer tan utópico ahora como lo era hace tres décadas, pero un concepto utópico sobre lo que la crítica puede y debe ser era central en «Rivette in Context». ●

Traducción de Endika Rey.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAIR, GILBERT, GRAHAM, MICHAEL, ROSENBAUM, JONATHAN (1974). *Les Filles du Feu: Rivette x4. Sight & Sound*, n° 44, pp. 195-198.

NARBONI, JEAN, PIERRE, SYLVIE, RIVETTE, JACQUES (1969). *Montage. Cahiers du cinéma*, n° 210, marzo, pp. 16-35.

RIVETTE, JACQUES (1957). *La main. Cahiers du cinéma*, n° 76, noviembre, pp. 48-51.

RIVETTE, JACQUES (1955). *Lettre sur Rossellini. Cahiers du cinéma*, n° 46, abril, pp. 14-24.

ROSENBAUM, JONATHAN (1974). *Jacques Rivette. Work and Play in the House of Fiction: On Jacques Rivette. Sight & Sound*, n° 43, pp. 190-194.

ROSENBAUM, JONATHAN (1997). *Movies as Politics*. Berkeley y Los Ángeles. University of California Press.

ROSENBAUM, JONATHAN (1977). *Rivette: Texts & Interviews*. Londres. British Film Institute.

JONATHAN ROSENBAUM

Graduado en Putney y estudiante de literatura en el Bard College. Profesor en la University of California (1977) y visitante en el departamento de historia del arte de la Virginia Commonwealth University (Richmond, Virginia, 2010-2011). Crítico de cine del *Chicago Reader* de 1987 a 2008. Colaborador de revistas y diarios como *Cahiers du cinéma*, *Film Comment*, *Sight & Sound*, *The Village Voice* o *Cinema Scope*. Entre sus principales obras, destacan *Moving Places: A Life at the Movies* (1980), *Film: The Front Line 1983*

(1983), *Placing Movies: The Practice of Film Criticism* (1995), *Movies as Politics* (1997), *Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What Movies We Can See* (2002) y *Essential Cinema* (2004). Igualmente, ha editado algunos libros dedicados a Orson Welles o Jacques Rivette. Durante su estancia en París, a comienzos de los años 70, trabajó como asistente de Jacques Tati.

jonathanrosenbaum@earthlink.net

3. Para una glosa sobre este texto clave y las posibles razones por las que no se conoce mejor, ver mis comentarios en

<http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=22833>.

‘Le Trafic du cinéma’. Relación entre escritura crítica y programación colectiva a través de una publicación: el caso de *Trafic* y 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

RESUMEN

Estudio de la relación entre el trabajo crítico de una publicación (*Trafic*) y su transposición en un programa de películas (el ciclo organizado por la revista en el Jeu de Paume de París en 1998). El texto se plantea la posibilidad de que los diálogos entre las películas escogidas permitan avanzar el discurso crítico y la línea editorial de la publicación. Dentro del mencionado ciclo, será la selección del crítico, cineasta y cofundador de la revista (junto a Serge Daney), Jean-Claude Biette la que se observará con particular detenimiento, basándose en su estilo crítico desarrollado tanto en *Cahiers du Cinéma* como en *Trafic*, a menudo caracterizado por un acercamiento indiferenciado a obras recientes o antiguas, a menudo de forma comparativa. Tal pensamiento se traduce en la concepción de un ciclo en el que la presencia de la obra de Adolpho Arrietta genera una relación con Jacques Tourneur que atraviesa al resto de las películas seleccionadas (obras de Manoel de Oliveira, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet y Jacques Davila).

PALABRAS CLAVE

Crítica, programación, museo, revista, montaje, *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.

«Nuestra política es la política de los autores». Esta frase, tal vez jamás leída, tal vez jamás pronunciada, siempre estuvo presente, no obstante, entre los lectores que intentaban hacerse una idea del emplazamiento ideológico de los *Cahiers du cinéma* de la década de los cincuenta. Primera conclusión crítica de tal afirmación: la verdadera reivindicación autoral que se estaba efectuando no era tanto la del *metteur-en-scène* de la película en cuestión como la del propio crítico, en tanto que se infundía a sí mismo la capacidad de establecer jerarquías y relaciones entre obras¹. Segunda conclusión: un proyecto colectivo, un proyecto de revista, podía definirse por las películas defendidas en esa misma revista² y por la decisión de transmitir las en forma de programación, como un impulso de trasladar la escritura a la difusión. El trazo de ese gesto puede seguirse hasta el nacimiento de una nueva publicación, muchos años después, en 1992, fundada por dos antiguos críticos de *Cahiers*, Serge Daney y Jean-Claude Biette: *Trafic*. Con su llegada, se rompía con varios principios *cahieristas*, adaptándose, también, a una publicación trimestral: ausencia de imágenes, textos preferiblemente largos, independencia total respecto a la agenda cinematográfica de estrenos. Pero, sobre todo, *Trafic* implicó un gesto fuerte: la crítica ya no estaba en las revistas mensuales, en el comentario cinéfilo, sino refugiada en otro ejercicio, el de la escritura y el regreso desnudo, atemporal, a las obras. Este doble gesto estaba marcado por los textos de apertura y cierre de los primeros ejemplares: el «Journal de l'an présent», en el que Daney tomaba altura, alejándose del

cine hasta donde fuera necesario, y «À pied d'oeuvre», donde Biette regresaba a la superficie de las películas, fueran estas recientes o antiguas.

Una crítica más íntima, menos urgente, más reflexiva, más aislada, implicaba que de nuevo fueran las películas tratadas y las relaciones que entre ellas se podían crear en el seno de un mismo ejemplar de la revista las encargadas de definir un proyecto colectivo. *Trafic* continuaba pues el modelo de los antiguos *Cahiers*, definiéndose, del mismo modo, por la elección estricta de una serie de cineastas o de un determinado tipo de cine, pero se había despojado de la necesidad de pasar por la política de los autores o de cualquier otro utensilio teórico para conseguirlo. Por el camino, fue necesario el tránsito por el periódico *Libération*, en el caso de Daney, y un silencio crítico en el de Biette³. La escritura cotidiana somete a Daney al ejercicio crítico en un momento en el que, para él, el cine ya ha obtenido su certificado de defunción, sellado con el inicio de las *Historia(s) del cine (Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988), emprendidas por Godard apenas tres años antes del nacimiento de *Trafic*, en casi perfecta comunión con el pensamiento de Daney. Seguir andando en terreno incierto conlleva una apertura a la reflexión, la necesidad aún no colmada de nutrirse de imágenes, de hacerlas hablar. La evolución que se va labrando puede apreciarse materialmente comparando dos momentos históricos: en primer lugar, la lista de las mejores películas de la década de los setenta para los miembros de los *Cahiers du cinéma*⁴, en la época en que Daney y Biette

1. A la larga, esta autoridad forma parte del mismo gesto que llevase a esos críticos a ser cineastas. Jean-Luc Godard sería el que mejor habría comprendido tal iniciativa crítica, en tanto que la continuó literalmente con su obra cinematográfica (SKORECKI, 2001: 18-19).

2. En este punto, me permito hacer una referencia personal, y es que cualquiera que haya participado en un proyecto de esas características puede entender perfectamente la idea, y en mi caso, así fue durante la fundación de la revista *Lumière*, en cuyo primer editorial se reflejaba de forma similar: nuestro manifiesto fundacional no era sino las películas sobre las que escribíamos (ALGARÍN, Francisco, GANZO, Fernando, GRANDA, Moisés (Abril de 2009). *El sonido y la furia*.

Consultado en noviembre de 2012. Asociación Lumière. Recuperada de <www.elumiere.net/numero1/num01_issuu.php>).

3. Para el primero, la situación es más determinante que para el segundo; al fin y al cabo, Biette ya era cineasta antes de ser crítico, así que un breve lapso de tiempo concentrado en la realización de películas no supone un cambio demasiado drástico en su evolución.

4. Se puede consultar la lista completa de la redacción de *Cahiers du cinéma* al final de la entrevista con Narboni en este mismo número. (Publicada originalmente en *Cahiers du cinéma*, n° 308, febrero 1980).

formaban parte de la redacción; y en segundo lugar, el ciclo «Le Cinéma de Trafic», organizado en el Jeu de Paume de París entre el 17 de marzo y el 12 de abril de 1998⁵.

Si bien la mayoría de nombres del ciclo de *Trafic* de 1998 prosiguen perfectamente la línea abierta por la lista de la década de los 70 en los *Cahiers*, la irrupción de dos nombres, Bruce Baillie y Jonas Mekas⁶, supone un violento choque. En 1977 Serge Daney programó una «Cahiers Week» en el Bleeker St. Cinema de Nueva York, regido por Jackie Raynal, y cuando fue entrevistado por Bill Krohn, argumentó la ausencia de escritos sobre películas de vanguardia (poniendo como ejemplo a Stephen Dwoskin o Jackie Raynal) con el siguiente razonamiento: «Probablemente, la posición del crítico no esté ya en absoluto justificada en el caso de esas películas, porque esas películas ya no necesitan mediación, en tanto que la mayoría de ellas actúan directamente sobre procesos primarios. Se trata de una gran diferencia entre ellas y la nueva vanguardia europea (aquella que nos interesa más: Godard, Straub), donde cualquier intervención sobre los procesos primarios (sobre la percepción) sólo tiene un verdadero impacto en nosotros si implica también la acción de elementos del pensamiento, de lo significado»⁷. Por ello resulta particularmente significativo que la película de Jonas Mekas proyectada dentro del ciclo sea precisamente *Birth of a Nation* (1997), que es casi una forma de reconciliación con todos los lazos estéticos que la presencia material de este cine puede generar en un discurso crítico. Baillie o

Mekas, que en los setenta formaban parte de ese cine respecto al cual no era posible, para Daney, ninguna posición crítica interesante, se asientan en el discurso crítico y la línea editorial de la revista ayudados también por la relación con un centro de arte, el Jeu de Paume, con el que Mekas siempre ha tenido una relación de cercanía, hasta el punto de que prácticamente puede afirmarse que es esta institución la que le permite obtener una visibilidad relevante en el panorama filmico francés, con la retrospectiva celebrada en 1992. Terminó dándose la razón al lituano cuando decía: «Somos invisibles, pero constituimos una nación esencial del cine. Nosotros somos el cine»⁸.

Dentro de esta evolución, el hecho de trasladar las ideas de la escritura a la programación supone, en el caso de *Trafic*, un paso necesario para que ese trabajo más íntimo no quede confinado a la incomunicación, y para que pueda seguir desarrollándose conceptualmente. El caso de Jean-Claude Biette, dada su mecánica crítica consistente, como veremos, en hablar de películas antiguas como si fueran estrenos, y de los estrenos como si fueran clásicos, es especialmente eficaz e interesante. Para que su arsenal crítico se transforme en una herramienta útil a la hora de desarrollar un ejercicio de puesta en relación de películas en el marco de este mismo ciclo, «Le Cinéma de Trafic», Biette opta por dos criterios: la cercanía y la cohesión. Todos los cineastas elegidos (a saber: Adolpho Arrietta, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Manoel de Oliveira y Jacques Davila) cuentan con una relación más o menos directa con Biette: Arrietta, cineasta al

5. Podríamos considerar como un tercer paso el reciente número 80 (acompañado de un ciclo de proyecciones), celebración del vigésimo aniversario de *Trafic*. Es también significativo que tal ciclo tuviera también lugar en un centro artístico, el parisino Georges Pompidou.

6. Un dato numérico: Jonas Mekas sólo es mencionado en una ocasión en el total de los tres volúmenes que componen *La maison cinéma et le monde*, recopilación de los escritos de Daney tanto en su periodo de *Cahiers du Cinéma* como en el diario *Libération*. DANÉY, Serge (2001, 2002, 2012). *La maison cinéma et le monde*. Vol. I, II y III. París. P.O.L. Éditeurs.

7. Esta entrevista fue publicada en *The Thousand Eyes*, revista editada por el propio Bleeker St. Cinema, en 1977, y posteriormente se recuperó de forma parcial en: KROHN, Bill (Fecha de publicación desconocida). *Les Cahiers du cinéma. 1968-1977*. Consultado en noviembre de 2012. Earthlink. Recuperada de <home.earthlink.net/~steevee/Daney_1977.html>.

8. Estas palabras de Jonas Mekas, de procedencia incierta, aunque supuestamente transcritas en el *pressbook* del filme, se han publicado, entre otros lugares, en el programa de mano del ciclo «Was ist Film» de Peter Kubelka («Filmprogramm Zyklus 'Was ist Film'», Österreichisches Filmmuseum, Viena, 1995).

que el crítico francés invita en la única sesión presentada⁹, no sólo estaba en la órbita de Biette desde hacía años, sino que incluso llegó a filmar nada menos que su oreja en *Le Château de Pointilly* (Adolpho Arrietta, 1972). Jacques Davila, al igual que Biette, participó en la película colectiva de la productora Diagonale¹⁰, sello donde, bajo la tutela de Paul Vecchiali, se realizó *Le Théâtre des matières*, primera obra de Biette, en 1977¹¹. Jean-Marie Straub se sirvió de Biette como actor en *Othon, Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour* (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1970), y finalmente, *Party*, de Manoel de Oliveira (1998), está producida por Paulo Branco, al igual que *Loïn de Manhattan* (1982), *Trois ponts sur la rivière* (1999) y *Saltimbanc* (2003), de Jean-Claude Biette. Incluso más allá de este dato, la figura de Oliveira, e incluso la de Portugal, resultan decisivas en la evolución estética de Biette, que culminaría con la filmación en Lisboa y Oporto de *Trois ponts sur la rivière*. El descubrimiento del cine portugués (que tuvo su mayor valedor en los *Cabiers* en la figura de Serge Daney, y que adquirió en realidad mucha más importancia en *Trafic*) supone para Biette la posibilidad de una relación aún más lúdica con la palabra, un paisaje urbano más equívoco, laberíntico, decadente y misterioso, y una vía para llevar aún más lejos su estilo interpretativo y la relación que éste tiene con el teatro (la única obra de teatro de Biette, *Barbe bleue*, sería puesta en escena en Portugal, e interpretada por Luis Miguel Cintra). Portugal y Oliveira son, por así decirlo, un viaje personal de Biette, un redescubrimiento interno que afecta a su cine y a su escritura. Y si mostrar películas es en cierto modo mostrarse a uno mismo, en este caso esto es así más que nunca.

9. Se trata de *Merlín* (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 y Paul Vecchiali, 1983).

11. El propio Vecchiali es el montador de la película de Davila mostrada en el ciclo de *Trafic*.

Primer criterio, pues, el de, si se quiere, una familia. Criterio reforzado por el espacio en el que el ciclo tiene lugar. La sala de proyecciones del Jeu de Paume no sólo comienza a funcionar de forma coetánea al nacimiento de *Trafic* (que se celebró con una mesa redonda precisamente en esa sala), sino que los criterios de selección llevados a cabo por la directora de programación, Danièle Hibon, avanzan en muchos momentos de la mano de los criterios editoriales de la revista¹². Hay que tener también en cuenta que, pocos meses antes, *Trafic* había programado ya un ciclo más breve, en el que Jean-Claude Biette seleccionó, justamente, dos películas de Manoel de Oliveira¹³. Entiéndase pues esta noción de “proyecto colectivo” en su sentido más literal, el de la construcción de un espacio físico (en las páginas de una revista, entre los muros de una sala de proyecciones) en el que las películas pudieran cohabitar. No olvidemos que el Jeu de Paume, dentro de sus señas de identidad, se caracteriza por una gran cercanía con los cineastas (sean estos de vanguardia o no), a los que constantemente se invita a presentar sus nuevas obras, o incluso a mostrarlas en pleno proceso de desarrollo. Al mismo tiempo que la programación habitual del Jeu de Paume ayuda a cercar y definir un territorio en el que la revista puede sentirse cómoda programando, ésta también permite a la institución seguir definiendo la extensión de sus muros, la riqueza de su posición como proveedor de cine para un cierto público. Volver, en un espacio así, a la obra de una serie de cineastas referenciales para una publicación, como sucede en este caso con Oliveira, permite captar todo lo que de permeable tiene una película, su evolución en el tiempo, su propia vitalidad. En definitiva, ver el cine como un cuerpo vivo, y no como un objeto inerte en el seno de una sociedad audiovisual donde sólo ella tuviera el privilegio del cambio.

12. Otras publicaciones francesas invitadas a programar o colaborar en ciclos del Jeu de Paume son *Vertigo*, revista también trimestral, para una integral de James Benning, o la extinta *Cinéma*. Al igual que *Trafic*, la propia institución parecía constatar que la crítica está cada vez más lejos de las revistas mensuales.

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

Segundo criterio, o segundo detalle que llama la atención en esa selección: siendo una programación no limitada por los espacios geográficos o temporales (encontramos en ella desde *El moderno Sherlock Holmes* [*Sherlock Junior*, Buster Keaton, 1924], hasta *La Vallée Close* [Jean-Claude Rousseau, 1996], pasando por *Uirá, Um Índio em Busca de Deus* [Gustavo Dahl, 1973]), Biette escoge mostrar, durante seis días, películas de un reducido origen geográfico (Portugal, Francia y Alemania), y un lapso de tiempo relativamente breve (1956-1990, si bien la película de 1956 marca una notable excepción, ya que la siguiente más antigua es de 1966). Puede argumentarse que ese lapso de tiempo no es, en realidad, tan breve. Pero si por algo destacó precisamente el bagaje crítico de Jean-Claude Biette en los *Cahiers du cinéma* (recuperado en el libro *Poétique des auteurs*), fue por la abundancia de textos acerca de cineastas clásicos americanos, en particular Fritz Lang, Jacques Tourneur, Samuel Fuller, Allan Dwan, Frank Borzage... Es más, la verdadera apuesta de su rúbrica «Les fantômes du permanent» (dedicada a las películas que se programaban en televisión, y que puede encontrarse en los ejemplares de finales de los 70 y principios de los 80) era, justamente, la de servir de ese medio como una herramienta que permitiera acercarse realmente a las películas, sin dejarse llevar por todo ese manto que las recubre en el momento de su estreno (manto tejido con un poco de todo y todavía más: publicidad, recepción crítica, contexto social, reputación momentánea y efímera de las personas involucradas en su realización...; manto, en definitiva, que poco abriga). Eran años de regeneración en la revista:

el periodo maoísta se percibía como un vacío insalvable, y pocos podían creer en ese momento que se pudiera seguir hablando de cine de la misma manera (Skorecki es el más preciso al hablar de la muerte del cine «tal y como lo conocíamos»: fue con *Río Bravo* [Howard Hawks, 1959]¹⁴). Se trataba de salvar ese vacío y de poder conservar una relación directa con la película, pues, teniéndola, era todo un mundo el que podía ser invocado, el que podía ser tenido en cuenta, el que podía ser vivido.

Es cierto que tras fundar con Serge Daney la revista *Trafic*, en 1991, la presencia de los cineastas clásicos comienza a disminuir en los textos de Biette, pero jamás desaparece. Podemos intuir, eso sí, una tendencia ligeramente mayor hacia la teoría (de forma totalmente lúdica), si bien incluso ésta viene a ilustrar su recorrido en los *Cahiers*: por ejemplo, las referencias a la “retórica” (término que él emplea para referirse a un código que, al ser seguido, impediría que una obra hiciera “ruido” en su propio contexto) en el artículo «Qu’est-ce qu’un cinéaste» (BIETTE: 1996: 5-15), permiten comprender la iniciativa crítica mencionada más arriba respecto a «Les fantômes du permanent». Tales referencias pueden resumirse (con inexactitud) así: no debe ser considerado cineasta aquel realizador que, en sus películas, acepte la retórica de su propia obra, su código discursivo, como parte de algo ya dado de forma universal y natural, y cuyo análisis estuviera prohibido. Es decir, donde la percepción de la realidad de una película provenga de «la sensibilidad de la época y no de un hombre solo», siendo el ejemplo empleado *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948)¹⁵.

14. Idea formulada en multitud de textos y ocasiones. Sirva, para no multiplicar referencias, esta: «*Río Bravo* clausura, como es sabido, simbólica y materialmente, la era clásica del gran cine de la decepción monocroma; el cine, vaya.» (SKORECKI, 2001: 10).

15. La definición concreta de cineasta es formulada por Biette de la siguiente manera: «Es cineasta aquel que expresa un punto de vista sobre el mundo y sobre el cine, y que en el mismo acto de hacer una película, cumple la doble operación de velar al mismo tiempo por mantener la percepción particular de una realidad (a través de un determinado relato, de unos actores determinados, de un espacio y un tiempo deter-

minados) y a expresarla partiendo de una concepción general de la fabricación de una película, que es, ella también, única y singular, que resulta de una percepción y de una asimilación de las películas que le preceden, y que le permite, a través de una larga sucesión de maniobras subterráneas que el cineasta puede perfectamente ignorar o dejar cumplirse en una duermevela de la consciencia, o pensar de cabo a rabo, encontrar soluciones personales y singulares a qué deben ser en tal película, en el momento siempre cambiante en que se fabrica, su relato, sus actores, su espacio, su tiempo, con siempre algo más, por poco que sea, de mundo que de cine» (BIETTE, 1996: 5-15).

Esta idea que aquí sirve para distinguir a un cineasta (ser capaz de cuestionar la retórica de su tiempo), puede aplicarse a su propia iniciativa crítica anterior, intentando acercarse a las películas clásicas más allá de la retórica común a todas ellas, y que puede desprenderse como hojarasca al acercarnos a dichas películas como si lo hiciéramos por primera vez.

El otro gran texto teórico publicado por Biette en *Trafic*, «Le Gouvernement des Films» (BIETTE, 1998: 5-14), define un método según el cual en toda película hay una batalla entre tres elementos: dramaturgia, relato y proyecto formal¹⁶, de modo que, resolviendo esa regla de tres, puede extraerse la realidad que opera en un filme. Ese método, llamémoslo teórico, se aplica indistintamente en textos posteriores respecto a un cineasta clásico, Raoul Walsh, predilección de Biette ya desde los tiempos de *Cahiers*¹⁷, y a un cineasta posterior, Stanley Kubrick, centrándose particularmente en una película contemporánea, *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999). El proceso crítico del Biette de los *Cahiers* permanece, pues, inalterable.

En resumen, no puede achacarse esta selección a una presunta y violenta evolución crítica, sino a otra razón bien distinta: la programación dentro de un proyecto colectivo, como decíamos antes, implica, para Biette, la necesidad de una idea colectiva del cine, de sentirse partícipe (como crítico, como cineasta) de una cierta visión del cine y del mundo. Del cine como un universo variable, misterioso, en el que zambullirse una y otra vez sin que su sentido se agote; o, parafraseando a

Oliveira, se trataría de aceptar el cine como «una saturación de signos magníficos bañados en la luz de su ausencia de explicación» (GODARD y OLIVEIRA, 1993). Colectivo, o familia, mucho más firme en tanto que proveniente de los márgenes sociales y geográficos del cine. Con la excepción de la película de Davila (aunque éste nació en Argelia y como cineasta responde perfectamente a una idea de marginalidad o excepción), todos los largometrajes escogidos son obras marcadas por la idea de lo extranjero: en *Flammes* (Adolpho Arrietta, 1978), Arrietta, cineasta español, filma a una joven que fantasea con la idea de ser salvada por un bombero español (Xavier Grandès, con su indisimulado acento) del castillo donde vive aislada con su padre; en *Party* (Manoel de Oliveira, 1996), el portugués Oliveira reúne en las Azores a un actor francés y a una actriz griega (Michel Piccoli e Irene Papas) para conversar en francés con Leonor Silveira y Rogério Samora; y, finalmente, en *Lecciones de historia* (*Geschichtsunterricht*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1972), los franceses Straub y Huillet ruedan en Italia con actores alemanes que interpretan el texto de Bertolt Brecht *Die geschäfte des herrn Julius Caesar*. De tal encuentro: la idea de eliminar del cine cualquier acercamiento patriota, orgulloso de la lengua¹⁸. Enriquecer la palabra (puesto que, en los cuatro largometrajes proyectados, se trata el efecto de la palabra en la imagen) de una sonoridad alienada. La palabra pronunciada por un alma extranjera se convierte inmediatamente en materia, es *interpretada* en el sentido puramente musical del término, se adhiere violentamente a la materia misma de la película,

16. Si bien por proyecto y formal y relato (entiéndase escritura), es sencillo comprender a qué se refiere Biette, el sentido de «dramaturgia» es más particular y complejo. Se refiere a ese algo que surge al filmar a un actor dando vida a un personaje, algo inmediatamente dramático, en tanto que acción instantánea de ellos mismos, un material bruto del cual toda película se sirve sin poder llegar a controlarlo realmente.

17. En un alarde de dialéctica, otro texto, «La barbe de Kubrick», aplicará ese método a un cineasta, en esta ocasión, lejos de ser una predilección personal de Biette.

Cierto es que este método tiene poco de realmente teórico, y que es más bien una reflexión de cineasta, que busca introducirse en el mecanismo que mueve una película en el curso de su realización y de lo que él resulta, pero los textos mencionados de Biette prueban su interés, así como el hecho de que otros críticos posteriores, como Serge Bozon o yo mismo, hayamos sentido la tentación de aplicar ese método a otras películas.

18. En este sentido, ver el breve texto de Biette sobre la relación entre Josef von Sternberg, Robert Bresson y el propio Jean-Marie Straub (BIETTE, 2001: 115-117).

la modifica, la retuerce, la obliga a perderse y permite así evocar lo inefable (Biette fue un gran cineasta de lo inefable, formulado este concepto en su cine no sólo por la mencionada idea de la palabra extranjera –también ocasionalmente–, sino por el poder mágico, casi de conjuro, que en sus obras adquieren los juegos de palabras).

Así, *Flammes* se convierte en la película más maleable del ciclo, y la que más afecta al resto de las proyecciones. La influencia de Cocteau es notoria (el otro largometraje de Arrietta proyectado, *Merlín*, es una adaptación directa del autor francés), pero sería absurdo querer negar el aroma que la película desprende a Serie B americana (BOZON, 2012: 92), ya desde el plano inicial (una luna cubierta por unas nubes que se tornan negras, en humo de fuego) o el final (los “héroes” surcando el cielo en un cerrado plano de avión, sobre el cual vuelven a pasar nubes cada vez más negras, con el más económico de los artificios). Tampoco puede negarse que del valor artesano propio de la inventiva *arriettiana* de la escena, la película se convierte casi en un *objeto*, y sin dificultad podríamos imaginar que esta película, si mutásemos su naturaleza, eliminando simplemente su banda de sonido, podría formar parte de la instalación de algún museo.

Esa maleabilidad es tan poderosa que, de hecho, convierte a Arrietta en el cineasta del que es más difícil escribir entre todos los escogidos. No en vano, pese a la importancia de Arrietta para la creación de Biette, éste apenas escribió sobre el cineasta español¹⁹ (BIETTE, 1978a: 53), y en la presentación de *Merlín* en el ciclo (con posterior coloquio entre los dos cineastas), la idea básica formulada por Biette, lejos de declamaciones académicas, podría resumirse como: «Voy a mostrarles la obra de un cineasta que da ganas de hacer películas». Cine que no se presta a la palabra, pues, pero que se abre en la programación como la más pregnante pieza de

un montaje, como el corte fundamental de una película. Porque, tras visitar ese espacio lejano de toda realidad, como es el de la mansión familiar de *Flammes*, el jardín de *Party* se convierte también en un lugar cercano al mito, a los elementos de la naturaleza. La mecanicidad de los gestos de los actores de Arrietta (las partidas de cartas y los juegos de equilibrios) inundan los muslos de las mujeres de Oliveira, acentuando la relación entre el gesto y la palabra, y subrayando, en definitiva, la presencia del deseo y la senectud del mismo en la película. Del mismo modo, en los diálogos de Straub, precisamente por el choque entre el estatismo de las otras dos películas y la movilidad de ésta, el actor se convierte en materia pura. Pero la relación es más poderosa aún en el caso de *Qui embrasse trop...*, la cual comienza, además, con un plano casi idéntico al de *Flammes*. Entre los diálogos absolutos de los personajes que se piensan y se modifican a sí mismos, como quien pasa una serie de pruebas de *Party* y el territorio fantástico de Arrietta, los silencios y distancias provocadas por la evidencia de la fugacidad del deseo dentro de la pareja convierten a los enamorados de Davila en criaturas marcadas por un atavismo fatal, como si fueran personajes extraídos de *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1941). En definitiva, se labra una idea de la monstruosidad de la pareja, en tanto que sus dos elementos son incapaces de escapar a una marca maligna que les impediría permanecer juntos o ser normales. No es casual que Biette estuviera literalmente obsesionado con *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932) (BIETTE, 1978b: 23-26), ni que su propia película *Trois ponts sur la rivière* cambie totalmente a la luz de esta programación, con la pareja formada por Jeanne Balibar y Mathieu Amalric sometida al signo de una incomodidad enfermiza que empieza a germinar desde su reencuentro. Recordemos el método de trabajo de Tourneur, marcado por la discreción, el silencio, la aproximación casi susurrada entre el actor y el espectador

19. En este artículo, Biette destaca precisamente el carácter inasible del cine de Arrietta: «Aventura una multitud de

sombras que encantan, pero que se escapan a quien quiere apoderarse de ellas como objetos».

(SKORECKI, 1978: 39-43). La presencia de lo invisible en la realidad, del mundo espiritual, sólo puede ser percibida si nos acercamos a ella de puntillas, de forma prudente. Cineasta de montaje discreto, pero omnipresente, dialéctico y abierto a la entrada de elementos discordantes, íntimos, tímidos y lúdicos (el célebre plano de la ardilla en *Le complexe de Toulon* [1996]), Biette obtiene de la unión de elementos similares, pero diferentes, un tiempo, una luz, una voz que ilumina a cada una de las películas elegidas y, al mismo tiempo, como en una película de Tourneur, permite que conviva la realidad con su encantamiento: las obras de los grandes cineastas suelen caracterizarse por permitir ilustrar la obra de otros cineastas, comprenderla, por lejanos o diversos que sean. Arrietta, cineasta *mostrado*, pero de obra inefable (¿acaso no pudo ser precisamente este carácter inefable el que hiciese que Biette viera a Arrietta como un cineasta «que da ganas de hacer películas», es decir, un cineasta capaz de hacer emerger en su obra lo secreto, en este caso, una vinculación con Tourneur; y que precisamente su obra, en el marco de un ciclo, revelase justamente esa naturaleza encantada?), actúa en este

programa casi como los personajes principales de Shakespeare, que tienen más influencia en la obra cuando no están presentes en la escena que cuando lo están²⁰. Sus películas se convierten en las hechiceras del ciclo al invocar a Tourneur sin necesidad de nombrarlo y convertirlo en un murmullo subterráneo que resuena también en la película de los Straub. En la tenue luz *tourneriana* invocada en las mansiones de Arrietta y Oliveira, se potencia el carácter espiritual y místico del cine de la pareja, y en las calles recorridas por el coche del protagonista, como en el violento zoom final sobre la fuente, no sólo es el peso de la historia lo que percibimos, sino su mirada materializada en un millar de ojos invisibles²¹.

Esos encuentros silenciosos y secretos, íntimos, ayudan a avanzar el discurrir de *Trafic* a través de la programación²², a incorporar en él evoluciones violentas y generosas; un posible redescubrimiento del cine que dé entrada a obras cada vez más diversas. El cine contemplado como un cuerpo en movimiento, sometido a las fuerzas del montaje y del tiempo que operan en la concepción de un ciclo de películas. ●

20. Con lo que, de paso, Biette haría una valoración crítica de la obra de Arrietta, pese a haber apenas escrito sobre él, en vista de su pregnancia en el seno de la programación, puesto que su obra permitiría interpretar y valorar la de los demás, característica propia, como ya dije más arriba, a todo gran cineasta.

21. «Nadie que haya filmado los paisajes, al inmovilizarse, no los ha sembrado de ojos. Exactamente como si se tratase de personajes» (BREWSTER, 1983: 3).

22. El mencionado número especial del vigésimo aniversario de la revista, y el ciclo en el Centro Georges Pompidou, ambos de finales de 2011, testimonian y continúan ese trabajo invisible del fuera de campo crítico. Veinte críticos de la revista debían escoger una película realizada desde la creación de la publicación. Puesta al día y ajuste de cuentas de una revista con su tiempo, pero también cosecha recogida: la vanguardia antaño *incomentable* se introduce en el

diálogo de la revista con el trabajo de autores como Tacita Dean o el propio Mekas, pero el camino se completa en la dirección opuesta, incluyéndose películas de autores como Steven Spielberg o Woody Allen, mientras que el cine americano “oficial” había sido justamente ignorado en la mencionada lista de los *Cahiers* de los 70, con la discreta excepción de Martin Scorsese, Francis Ford Coppola y George Lucas. Basta con imaginar la carga poética que *Craneway Event* (Tacita Dean, 2009) puede aportar al universo futurista de *A.I. Inteligencia Artificial* (*Artificial Intelligence: A.I.*, Steven Spielberg, 2001) y la vacía melancolía que esta puede devolverle, o cómo el discurso sobre el idealismo de *Vaselina roja* (*Palombella rossa*, Nanni Moretti, 1989) puede insuflar de contenido político a los protagonistas de *Crash* (David Cronenberg, 1996), para hacerse una idea del punto en el que se encuentra la evolución del proyecto *Trafic*.

Ciclo «Le cinéma de Trafic», auditorio del museo del Jeu de Paume, 17 de marzo-12 de abril de 1998.

Películas elegidas 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 y Danièle Huillet, 1972)

Películas elegidas por Patrice Rollet:

In the Street (James Agee, Helen Levitt y 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 trae?*) (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)

Películas elegidas por 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)

Películas elegidas por Sylvie Pierre:

Maiicol (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 Ilha de Moraes (Paulo Rocha, 1984)
Rentrée des classes (Jacques Rozier, 1955)
Les Sacrifiés (Okacha Touita, 1982)

Películas seleccionadas para el vigésimo aniversario de la revista *Trafic*:

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALGARÍN, FRANCISCO, GANZO, FERNANDO, GRANDA, MOISÉS (2009). *El sonido y la furia. Lumière*, nº 1, abril, p. 3.
- BIETTE, JEAN-CLAUDE (2001). *Cinemanuel*. París. P.O.L. Éditions.
- BIETTE, JEAN-CLAUDE (1978). *Freaks. Cahiers du cinéma*, nº 288, mayo, pp. 23-26.
- BIETTE, JEAN-CLAUDE (1978a). *Le cinéma phénixo-logique d'Adolfo Arrieta. Cahiers du cinéma*, nº 290/291, julio-agosto, p. 53.
- BIETTE, JEAN-CLAUDE (1998). *Le Gouvernement des Films. Trafic*, nº 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*, nº 18, primavera, pp. 5-15.
- BIETTE, JEAN-CLAUDE (1998). *Le Gouvernement des Films. Trafic*, nº 25, primavera, pp. 5-14.
- BOZON, SERGE (2012). *Flammes. Cahiers du cinéma*, nº 682, octubre, p. 92
- BREWSTER, BEN (1983). *Too Early/Too Late: Interview with Huillet and Straub. Undercut*, nº 7/8, primavera, p. 3.
- GODARD, JEAN-LUC y OLIVEIRA, MANOEL DE (1993). "Godard et Oliveira sortent ensemble", en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tomo 2. París. Cahiers du Cinéma, p. 270.
- SKORECKI, LOUIS (1978). *Anexe sur Jacques Tourneur. Cahiers du cinéma*, nº 293, octubre, pp. 39-43.
- SKORECKI, LOUIS (2001). *Raoul Walsh et moi*. París. Presses Universitaires de France.

FERNANDO GANZO

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

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

fganzo@gmail.com

Memorias de un programador retirado

Memories of a Retired Film Programmer

Eduardo Antín, *Quintín*

RESUMEN

Desde su experiencia personal como director artístico del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici), entre 2001 y 2004, el autor comenta los criterios editoriales y la política de programación del festival en aquellos años, según el objetivo de construir una arquitectura, un conjunto de secciones que se complementaran, potenciaran y no adquirieran jerarquías desiguales de modo que el festival no tuviera un centro esperado y una periferia ignorada, sino una diversidad lo más compacta posible. La idea era trazar una programación de “género y vanguardia”, como modo de excluir lo que había en el medio: las películas fabricadas para festivales. Después, se comentan los cambios que desde aquellos años ha originado la tecnología digital en el acceso a las películas, y las tendencias que se han ido creando en los festivales internacionales y entre la crítica. Finalmente, el artículo se centra en las *Historia(s) del cine* (*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998) de Jean-Luc Godard, como máximo exponente de cine comparado, y de filosofía o pensamiento sobre la relación entre el cine y el mundo.

PALABRAS CLAVE

Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici), festivales de cine, criterios de programación, espectador, cine comparado, nuevo cine argentino, tecnología digital, Júlio Bressane, Jonas Mekas, *Histoire(s) du cinéma*.

ABSTRACT

Based on his experience as artistic director of the Buenos Aires International Festival of Independent Film (BAFICI) from 2001 until 2004, Quintín reflects on the editorial criteria and programming politics of the festival during this period. These aimed at creating a series of complementary sections, that would potentiate each other and avoid unbalanced hierarchies, so that the festival didn't turn around an expected centre and an ignored periphery, but was rather organised as a diversity as compact as possible. The core idea of the festival was to showcase 'genre and avant-garde' film, as a way to exclude what was most common in this context: the films produced for the festivals. Furthermore the essay also elaborates on the changes produced by digital access to films over that period, and the ensuing transformations in international festivals and film criticism. Finally, the article focuses on Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), as a perfect example of comparative cinema, and of a philosophy or thought on the relationship between cinema and the world.

KEYWORDS

Buenos Aires International Festival of Independent Film (BAFICI), film festivals, programming criteria, spectator, comparative cinema, new Argentinian cinema, digital technology, Júlio Bressane, Jonas Mekas, *Histoire(s) du cinéma*.

Entre 2001 y 2004, fui el director del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici). No fue un trabajo difícil. Nuestro principal problema a partir de 2002 fue de dinero, ya que Argentina atravesaba entonces grandes dificultades financieras. Lo más complicado era conseguir que los agentes de venta internacionales cedieran los derechos de las películas que elegíamos por unos pocos dólares. Pero como entre 1999 —cuando se fundó el festival— y 2001 se corrió la voz de que el festival era interesante, los codiciosos agentes nos miraban con simpatía. De modo que era solo cuestión de seleccionar las películas y proyectarlas allí. Teníamos una gran ventaja: había muchos directores importantes cuya obra no se había exhibido en Argentina. Pongo como ejemplo a los Straub, de quienes se había visto un solo filme, y con eso queda todo dicho. Pero además, había una gran avidez entre el público, un poco harto de los estrenos comerciales y con cierta nostalgia de menús más originales y más variados en la cartelera, como los que eran normales años antes en Buenos Aires. Pongo un ejemplo ilustrativo. Antes de mi primera edición como director, yo había visto en la Quincena de los Realizadores de Cannes *Las armonías de Werckmeister* (*Werckmeister harmóniák*, Béla Tarr, 2000) y la película me había interesado mucho. Un amigo holandés, el crítico Peter Van Bueren, me hablaba siempre de Tarr y yo tenía mucha curiosidad por ver alguna película suya. Después me enteré de que Tarr tenía una película de siete horas que se llamaba *Sátántangó* (Béla Tarr, 1994). Me di cuenta inmediatamente de que en Buenos Aires una película con ese título, en blanco y negro y con planos secuencia interminables no podía fallar. Así que programamos *Las armonías de Werckmeister* y *Sátántangó* y fue un éxito. *Sátántangó* se dio dos veces a sala llena, la gente se peleaba por conseguir entradas y todo el mundo salió extasiado. Salvo mi madre, que tenía una misteriosa desconfianza hacia los húngaros. Hasta el día de su muerte me reprochó que hubiéramos mostrado esa película. No puedo contradecirla porque jamás vi *Sátántangó*, pero Béla me pareció un tipo entrañable.

Como les digo, aquello era muy fácil. Había que tener un poco de intuición, estar dispuesto a correr riesgos (que no eran muy grandes) y a aprovechar que el esnobismo (sin el cual las empresas culturales son irrealizables) jugaba a nuestro favor. Lo que teníamos para ofrecer era novedoso, fresco y exótico. Y se renovaba cada año. Teníamos buenos asesores internacionales, como Mark Peranson, que hoy es el director de programación de Locarno, u Olaf Möller, que siempre conoció a un montón de filipinos raros. Todo salió tan bien que, en lugar de decirnos que trajéramos a determinados cineastas famosos, la prensa local nos preguntaba de qué nuevo genio desconocido íbamos a ofrecer una retrospectiva. En esa época, no había descargas de Internet ni ediciones de clásicos y rarezas en DVD, y para conocer las novedades había que viajar o esperar que llegara el Bafici.

Claro que el glamour siempre ayuda: en 2001 vino Jim Jarmusch, que era casi como tener a Mick Jagger. Y vino Olivier Assayas acompañado por Maggie Cheung, por entonces su mujer. Recuerdo que todo el staff, encabezado por el director, hacía cola para sacarse fotos con Maggie. Pero también tuvimos ese año una muestra coreana, cuando el nuevo cine coreano emergía con gran fuerza. Lee Chan-dong estuvo en el jurado y mostramos películas suyas, de Hong Sang-soo, de Bong Jung-ho, de Jang Sun-woo, que junto con algunas exhibidas en los años anteriores, crearon aficionados al cine coreano. Déjenme decir que la película ganadora de ese año fue *Platform* (Jia Zhangke, 2001). Jia había venido a Buenos Aires en 1999 con *Xiao Wu* (1998), una película que me deslumbró pero que no ganó ningún premio entonces (¡se exhibió en 16mm!), de modo que decidí que había que reparar ese error y lo logré. En el jurado pusimos a Jonathan Rosenbaum para que hiciera el trabajo. También estaban Beatriz Sarlo, prestigiosa intelectual argentina, Simon Field, director de Rotterdam y, a último momento, canceló su viaje Roberto Bolaño, pero su foto figura en el catálogo. Glamour, glamour para entendidos.

Y como si esto fuera poco, estaba el nuevo cine, o cine independiente argentino, que en esa época se había puesto de moda. En 1999, se presentó en el Bafici *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero, que luego tuvo una gran carrera internacional. A partir de entonces, muchos programadores de festivales internacionales decidieron venir a Buenos Aires para pescar algo. Eso nos ponía en un lugar complicado, y la producción de aquel año no era particularmente interesante, aunque incluía *Sábado* (Juan Villegas, 2001) y *Balnearios* (Mariano Llinás, 2001). Hasta que un día, apareció un joven tímido de pelo largo con un VCR. Era Lisandro Alonso, que venía a ver si nos interesaba *La libertad* (2001). Caímos deslumbrados, nos abrazábamos como si hubiéramos conseguido a Messi para el equipo del barrio, pero a los pocos días le invitaron de Cannes. Al final, Thierry Frémaux nos dejó proyectar la película una vez, fuera de competencia. Logramos una especie de empate. Era muy difícil entonces descubrir algo desde Buenos Aires. Ni siquiera a Lisandro Alonso. En los años posteriores, el colonialismo festivalero se haría más acentuado gracias a los laboratorios y las becas para el desarrollo de proyectos, los cursos de Sundance, la Residencia de Cannes: los cineastas del futuro tienen sus centros de entrenamiento en las Masías del Primer Mundo.

Pero programar es más que conseguir *premieres* mundiales o internacionales, un juego que juegan los grandes festivales pero que, en los periféricos, como es el caso del Bafici, es completamente absurdo y lleva a degradar la calidad de la selección. Cuando un director argentino logra que en Berlín o en Locarno se interesen por su película (no hablemos de Cannes) es muy raro que la estrene en Buenos Aires. Acertar con un descubrimiento es una cuestión de suerte. Y encantar al público es, sobre todo, una cuestión de astucia. Pero aun así, hay un margen para la inspiración y el oficio, y ese margen se agranda cuando se entiende que armar un catálogo no es elegir una cantidad de películas basada en el gusto personal de sus responsables. Cualquiera, con un mínimo de gusto y de experiencia como espectador, puede decir sí

o no con cierta eficacia. Tengo algunos parientes de edad a los que les gusta ir al cine que no harían un peor papel que algunos programadores que conocí en estos años, gente convencida de que tiene un gusto exquisito y de que de lo que se trata es de demostrarlo en cada elección.

En años recientes, aunque el Bafici fue un festival más que digno, se impuso la costumbre de que los programadores votaran a la hora de elegir las películas. Tremendo disparate. Esta no es una actividad que se beneficie de ese tipo de actitudes democráticas. Creo que este año, a partir de la nueva dirección a cargo de Marcelo Panozzo —que fue programador en mi época— se ha derogado la idea de la votación. ¿Qué hacíamos entonces, dado que es imposible que cuatro personas, como éramos nosotros, se pusieran de acuerdo en todos los casos? En primer lugar, se trata de construir una arquitectura, un conjunto de secciones que se complementen, se potencien y no adquieran jerarquías desiguales de modo que el festival no tenga un centro esperado y una periferia ignorada sino una diversidad lo más compacta posible (entre los festivales que recorrí, sólo el de Marsella se acercaba a esa oferta compacta, coherente, aunque no todos los títulos valieran la pena; pero el programa es mucho más reducido que el del Bafici; Locarno bajo Olivier Père tuvo también algo de eso). A los directores desconocidos, a las secciones extrañas, hay que venderlas, hay que hacer que resulten tanto o más atractivas para el espectador que las competencias, a las que, en el fondo, habría que suprimir como lo ha logrado la Viennale (otro mérito de la Viennale es que el festival no se llena de productores ni de cineastas buscando dinero en los *work in progress* y otros certámenes para nuevos talentos, que yo colaboré, ¡ay!, a implementar en Buenos Aires).

Luego está el importante problema de la línea editorial. Hay que tener una, aunque sea provisoria, porque quienes buscan películas deben apuntar en la misma dirección y no andar deambulando por los festivales metiéndose en cualquier sala, cuando se sabe que, hoy por hoy, la posibilidad de que una película elegida al azar en

Toronto, en Rotterdam o en San Sebastián valga la pena es bajísima. Uno sabe que los criterios de programación en la mayoría de los festivales son tan aberrantes, que uno confía en la selección de modo inverso (si pusieron tal película, por algo malo será). Si algún detalle me enorgullece del trabajo de aquellos años, fue el haber logrado que a partir del segundo año con los programadores (mi compañera, Flavia de la Fuente, Panozzo y Luciano Monteagudo) sabíamos qué era lo que buscábamos. ¿Y qué buscábamos? Películas vivas que se alejaran lo más posible del *mainstream* festivalero, caracterizado por lo académico, lo juvenil, lo truculento y lo exótico. Teníamos incluso ciertas reglas secretas, como no mostrar las películas sobre enfermedades terminales, ni las que tuvieran demasiada escritura detrás, ni demasiada producción. Preferíamos películas de género o intentos desprolijos y hasta nos dimos cuenta de que había que huir de los “documentales de creación”, esos engendros formateados por las televisiones europeas, y que era preferible mostrar películas que informaran de algo. Se trataba de conseguir que nada de lo programado oliera a rancio. Lo que elegíamos podía ser difícil o exigente, pero no de un modo previsible. Si a los espectadores les gustaron aquellos años del Bafici es porque entraron en la telaraña que les construimos sin que se dieran demasiada cuenta. Había una vez una película que se llamaba *Chicken Rice War* (Chee Kong Cheah, 2000) una especie de Romeo y Julieta ambientada en un mercado de Singapur. Un mamarracho encantador, igual que aquella del equipo de voley gay tailandés, cuyo título no recuerdo. Eran películas que la prensa calificaba de indignas en un festival prestigioso, y eso nos resultaba altamente estimulante. Era un gran placer combinar una retrospectiva de Hou Hsiao-hsien con un melodrama ambientado entre corredores de autos clandestinos cerca de Roma, que un jurado muy *high-brow* nos preguntó si la mostrábamos porque teníamos un compromiso comercial. Todavía no paro de reírme. Panozzo cree recordar que el lema que usábamos en aquellos años era “género y vanguardia”, como una manera de excluir lo que había en el medio: esas películas fabricadas para pasarse por los

festivales. No siempre acertamos, no siempre tuvimos el coraje necesario para rechazar obras dudosas y deshonestas. Y fuimos (naturalmente) concesivos con el cine argentino. Pero, de algún modo, conseguimos que las películas dialogaran un poco, que el festival fuera estimulante a partir de la selección de las películas y su relación entre sí. O, al menos, eso me gustaría creer. Si una peculiaridad tiene la programación de un festival es que no deja huellas tangibles. Todo se desvanece una vez producido y tampoco ayuda demasiado hacerle la autopsia a un catálogo: con los años, muchas películas se vuelven desconocidas y tampoco es posible detectar las omisiones de los programadores ni las razones de algunas presencias y ausencias.

Pero creo que todo cambió mucho desde 2004 hasta la fecha. En estos años, la tecnología digital hizo posible otro modo de circulación de las películas. A las descargas de Internet legales e ilegales se sumaron profusos lanzamientos en DVD que permiten recuperar la obra de cineastas más o menos inhallables. Los festivales han perdido un poco de carisma porque han dejado de ser el corazón casi excluyente de la cultura cinéfila. Acabo de leer un *twit* que dice así: «¡Van a editar en Blu-ray *Bakumatsu taiyōden* (1957), de Yūzō Kawashima! ¡Una de las obras maestras ocultas del cine japonés!». No sé de qué habla este buen hombre, pero en 2001 no existía Twitter, no había Blu-ray, no había tantas películas disponibles ni circulaban como para que alguien hiciera semejante afirmación. Con estos cambios, la cantidad de expertos en todo el cine mundial se va multiplicando de manera apreciable, y los festivales pierden poder y atractivo simbólico. Es menos habitual que hace algunos años encontrarse con grandes sorpresas. Y estas empiezan a estar de algún modo aisladas. Daré algunos ejemplos. Recuerdo haber visto en el Bafici de hace pocos años (después de mi época) una retrospectiva de Pere Portabella, cineasta al que pocos conocían, aun en España. Casi por casualidad, los que quedamos deslumbrados por la primera película exhibida terminamos arrastrando espectadores a las siguientes. Pero, no sé con qué cine actual

dialoga el de Portabella, que es en realidad muy actual. Otro caso fue el de la excepcional *Mafrouza* (Emmanuelle Demoris, 2007) que me tocó premiar como jurado en Locarno en 2010. Esa película anticipaba de algún modo la rebelión en Egipto, o más bien hacía ver cuál era su caldo de cultivo. Nadie pensó en esa película en términos históricos, ni parecían evidentes su importancia ni la profundidad de su perspectiva. *Mafrouza* no dialoga con el “cine político” que hoy se hace, tan cargado de certezas y evidencias como hace cincuenta años. Es otra película aislada, que circuló por los festivales con grandes dificultades y no encontró allí un público. Un tercer ejemplo es el de Júlio Bressane, uno de los cineastas más atípicos del cine mundial, alguien cuyo proyecto estético parece a contramano de todo lo que se hace. Vi el primer Bressane en Turín en 2003 (*Dias de Nietzsche em Turin* [Júlio Bressane, 2001], justamente). No la entendí. Años más tarde, en 2010, me topé con Bressane y algunas de sus películas en Valdivia. Allí empecé a entender que estaba frente a un director no solo muy valioso sino único. Este año se anuncia una retrospectiva de Bressane en el Bafici. Tal vez deslumbró a algunos espectadores y eso será suficiente recompensa para el esfuerzo del festival. Pero no me parece que Bressane haga juego con el cine que se ve en los festivales de hoy ni que, en el fondo, haya demasiados críticos interesados en dedicarle la atención que merece. Aunque siempre hay un alumno que quiere hacer una tesis de doctorado sobre un tema poco conocido.

La razón principal para el aislamiento que observo en estos casos es, a mi juicio, que se ha conformado un paradigma del cine de festivales, un paradigma que unifica al mismo tiempo que excluye, que agrupa un par de tendencias bastante recientes en el cine contemporáneo: por un lado, prolifera la búsqueda de jóvenes talentos, cuyas películas están supervisadas por los fondos de ayuda que las coproducen. Son películas muy apoyadas en el guión, muy calculadas en su prolijidad, sus efectos y su color folklórico. Por el otro, están los nuevos maestros, los de la generación surgida en los últimos años, cada

vez más cercana a ciertos formatos de las artes plásticas, con sus instalaciones, sus proyectos comisionados por museos. A esa mezcla se agregan películas para grandes premios. En Cannes puede ganar tanto un cineasta pesado y académico como Haneke como un innovador ligero e inspirado como Apichatpong Weerasethakul, aunque en el fondo no hay una gran diferencia en que gane uno u otro, ya que son parte del *establishment*, del glamour. Y es que cada vez hay más películas pero, paradójicamente, la invisibilidad de la gran mayoría se acentúa. Los festivales y sus parientes, las cinematecas, son cada vez más profesionales, los críticos cada vez más conocedores del cine, pero este reverbera tan solo entre los iniciados, aquellos capaces de manejar un volumen de información enorme.

Termino hablando de Godard y de Jonas Mekas. ¿De quién puede uno hablar cuando se tocan estos temas? Mekas siempre defendió las pequeñas formas del cine, las películas hechas para los amigos y por fuera de la historia del arte. Esas películas, decididamente, no están en los festivales y, hasta que no lo estén, el cine se perderá en la frivolidad de su enorme aparato, un aparato no solo industrial, sino también mediático y académico, que sólo los profesionales pueden decodificar y usufructuar. Las películas hechas por personas a las que canta Mekas requieren un público de personas, no de expertos. Godard, por su parte, hablaba del diálogo entre películas, de criticar una película con otra, de la posibilidad de comparar planos, fotogramas y estructuras, algo que la era digital ha puesto al alcance de todos. En tiempos de Henri Langlois, la única manera de hacerlo era pasarse el día en la Cinémathèque y, aun así, se corría el riesgo de producir impresiones más que certezas. Godard habló de comparar películas hace muchos años y nos dio las *Historia(s) del cine (Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-1998), la mayor lección de cine comparado de todos los tiempos. Pero aunque Godard puede haber fundado una disciplina académica, su objetivo nunca fue plantear preguntas que pudieran responder los alumnos en un examen, del tipo: ¿Cuántos planos tienen las películas de

Fritz Lang en relación con las de Murnau? ¿Qué compara Godard, entonces? Permítanme dar un último rodeo.

Hace unos años, poco antes de su muerte, me encontré en Viena con el crítico y cineasta Jean-André Fieschi y le pregunté por sus años en *Cahiers du cinéma*, a principio de los 60. Comentamos al pasar una película sobre los *Cahiers* que hizo Edgardo Cozarinsky y que tiene la particularidad de haber irritado tanto a los *cahieristas* como a sus enemigos (a Fieschi tampoco le gustaba). En algún momento, aparece allí Frédéric Bonnaud y pronuncia una frase muy simple y concluyente: «Los *Cahiers* ganaron». Se la recordé a Fieschi y este me contestó: «Si los *Cahiers* hubiesen ganado, no estaríamos como estamos». Fieschi no se refería a la revista, ni a la crítica de cine, sino al estado del mundo en general. Ahora vuelvo a Godard. Hay en *Historia(s) del cine* un momento que a mi juicio

es tremendamente importante. Aparece Jean-Paul Sartre hablando de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) y se le escucha decir: «Ese no es nuestro camino». *Historia(s) del cine* es, entre otras cosas, una refutación de esa frase. O, dicho de otra manera, un modo de decir que durante cierto período de tiempo, un grupo de jóvenes críticos, luego cineastas, apoyados en el trabajo de un programador loco (Langlois), un intelectual católico (Bazin) y la obra de un puñado de cineastas europeos y americanos, entendió que la *philosophie indépassable de notre temps* no era el marxismo, sino el cine. *Historia(s) del cine* es, en mi opinión, la historia de ese momento, el *único* en el que, en verdad, el cine sirvió de un modo contundente, revolucionario, para mirar más allá del cine. Por lo tanto, la comparación que el cine comparado pudo hacer entonces —y la que Godard, en el fondo, siempre ha hecho— no fue entre películas, sino entre el cine y el mundo. Eso también está faltando. ●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRA, CÉSAR (2011). *Festival*. Buenos Aires: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici).

COZARINSKY, EDGARDO (2010). *Cinematógrafos*. Buenos Aires: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici).

GODARD, JEAN-LUC (1998). *Histoire(s) du cinéma*. París: Gallimard.

GODARD, JEAN-LUC (1979). *Les cinémathèques et l'histoire du cinéma*. BRENEZ, Nicole (Ed.), *Documents* (pp. 286-291), París: Éditions du Centre Georges Pompidou.

EDUARDO ANTÍN (QUINTÍN)

Licenciado en Matemáticas de la Universidad de Buenos Aires, donde trabajó como docente e investigador hasta 1984. Crítico de cine, en 1991 colaboró en la fundación de la revista argentina *El Amante*, que codirigió hasta 2004. Entre 2001 y 2004, dirigió el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici). Columnista permanente del suplemento de cultura del diario *Perfil* y colaborador de revistas de cine internacionales como *Cahiers du cinéma*, *Sight and Sound* y *Cinema Scope*. Fue también fundador y director de la Asociación de Críticos (FIPRESCI) y profesor de la

Universidad del Cine. Ha escrito *Luz y sombra en Cannes. Nueve años en el centro del cine contemporáneo* (Uqbar, 2010, en coautoría con Flavia de la Fuente), y colaborado en libros colectivos como *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia* (Palgrave Macmillan, 2010), *Claire Denis. Fusión fría* (Festival de Cine de Gijón, 2005) o *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008* (T&B Editores, 2009). Junto a Flavia de la Fuente, dirige el blog *La lectora provisoria*.

lalectora@telpin.com.ar

La transmisión de las cinematecas

Transmission at the Cinémathèques

Antonio Rodrigues

RESUMEN

La relación entre Henri Langlois y João Bénard da Costa muestra la influencia, transmisión y trasvase de ideas y modelos de programación, que operó desde la Cinémathèque Française hacia la Cinemateca Portuguesa. Trazando algunos rasgos de la figura de Langlois y en paralelo de la de Bénard da Costa, se dibuja también la evolución de la Cinemateca Portuguesa. Inaugurada en 1958, el apoyo de Langlois fue decisivo en su época más pobre, bajo la dirección de Manuel Félix Ribeiro, y se amplía cuando se inicia su colaboración con Bénard da Costa. En particular, se destaca la importante retrospectiva de Rossellini celebrada en 1973, prácticamente en vísperas de la Revolución de los Claveles. Además del dibujo de esta historia, se desarrolla la filiación y también las desemejanzas entre ambos programadores, y de un modo particular se ejemplifican diferentes ciclos o programas en que se tendían relaciones y “puentes secretos” entre films, desde los tempranos que Langlois ya hacía en los años 30, hasta ciclos de Bénard da Costa como «Lang en América» (1983) y «Variaciones sobre Oz» (1992).

PALABRAS CLAVE

Henri Langlois, João Bénard da Costa, Cinemateca Portuguesa, criterios de programación, teoría de los autores, sesiones de cine, Roberto Rossellini, espectador.

ABSTRACT

The relationship between Henri Langlois and João Bénard da Costa is at the heart of the influence that the Cinémathèque Française exerted over the Portuguese Cinematheque, as well as of the transmission and circulation of ideas and programming models at play between both institutions. Commenting on some of the characteristic traits of both Langlois and da Costa, this essay also traces the evolution of the Portuguese Cinematheque, founded in 1958. Langlois's support was key during a period of great economic hardship, under the directorship of Manuel Félix Ribeiro, and further extended since da Costa became a regular collaborator. In particular, the article mentions the important retrospective dedicated to Roberto Rossellini in 1973, just before the Carnation Revolution that overthrew the dictatorship in Portugal in 25 April 1974. Furthermore, the author elaborates on the similarities and differences between both film programmers, and in particular analyses programmes based on the relationships or ‘secret links’ between films, from the early programmes created by Langlois in the 1930s to da Costa's later programmes, such as ‘Lang in America’ (1983) and ‘Variations on Oz’ (1992).

KEYWORDS

Henri Langlois, João Bénard da Costa, Portuguese Cinematheque, programming criteria, Auteur theory, film seasons, Roberto Rossellini, spectator.

—¿Cuál es su sueño más caro?
 —Morir durante una proyección.
 Diálogo de *Brigitte et Brigitte* (1966),
 de Luc Moullet

Henri Langlois (1914-1977) fue el verdadero inventor de la profesión de programador de películas y también puede ser considerado el mayor programador de todos, o al menos el más influyente. Esto probablemente se deba al hecho de que también fue el mayor cinéfilo de todos los tiempos. Langlois transformó su pasión por el cine en una forma de vivir y supo, más que nadie, transmitirla. Por eso escribió parte de la historia del cine: enseñó a ver porque permitió ver. Al programar, hizo que las películas mencionadas en los libros, en las historias del cine, en las filmografías, fueran vistas, adquiriesen una forma de realidad. Este hombre que despertó miles de vocaciones (de cinéfilos, de programadores, de realizadores) era un autodidacta, como lo fueron varias generaciones de cinéfilos que lo sucedieron, incluso los que ejercieron funciones de programador y habían completado estudios universitarios en terrenos ajenos al cine. Uno de sus adversarios, Richard Griffith, del MoMA, lo criticó cierta vez en privado diciendo que él «no es un archivista, no es un historiador, es sólo... ¡sólo un entusiasta!». Al conocer este comentario, Langlois encontró muy divertido que el entusiasmo fuera considerado una cualidad negativa y vio en esto una justificación de su propio desprecio hacia el colega del MoMA (ROUD, 1983: 133). Langlois no era un hombre que despertara consensos, sólo amistades incondicionales u odios a muerte. Y él mismo dividía, hasta cierto punto, el mundo en amigos y enemigos, personas con quienes tenía afinidades y en las que confiaba y otras que no despertaban su confianza. Naturalmente, era

posible pasar de la condición de amigo a la de enemigo, aunque fuera más difícil hacer el camino inverso. Con unos podía ser muy pródigo, mientras que a los otros nada cedía, con su «extraordinaria mezcla de inspiración e ideas preconcebidas, de generosidad y envidia», como dijo después de su muerte uno de sus enemigos, Jacques Ledoux, de la Cinémathèque de Bélgica, añadiendo: «él estuvo en el origen de muchas cinematecas (incluso de aquella que dirijo) y nunca debo olvidarlo» (ROUD 1983: 205)¹.

Entre las muchas cinematecas pequeñas y pobres con las que Langlois fue extremadamente generoso y sobre la cual su sombra se proyecta hasta hoy se encuentra la Cinemateca Portuguesa. Inaugurada en 1958, gracias a la pasión y al esfuerzo de Manuel Félix Ribeiro (1906-82), que fue su director hasta su muerte, esta cinemateca sólo pudo empezar a trabajar en condiciones correctas a partir de los años 80, cuando dejó de ser pobre y empezó a dejar de ser pequeña. Entre 1958 y 1980, la Cinemateca Portuguesa no tenía condiciones para programar de forma regular, no pudiendo mostrar más que dos o tres ciclos al año. Henri Langlois, por pura amistad cinéfila con Félix Ribeiro, creó tres acontecimientos cinematográficos y culturales en Lisboa en la primera mitad de los años 60. Tres grandes ciclos de cine mudo, uno dedicado al cine francés (1962), otro al cine alemán (1963) y el tercero al cine americano (1965). Estos ciclos, programados por Langlois con copias traídas por él, reunieron películas que él mostraba regularmente en París,

también era mi padre, tal como era el suyo».

1. Roud también cita el testimonio de Françoise Jaubert (hija de Maurice Jaubert), a quien Ledoux declaró: «Langlois

pero que nunca habían sido mostradas en Lisboa de esta manera, agrupadas bajo una perspectiva histórica y cinéfila.

La relación de Langlois con las personalidades que estuvieron al frente de la Cinemateca Portuguesa fue particularmente fuerte en el caso de João Bénard da Costa (1935-2009), que dio a esta cinemateca un prestigio y una proyección que no había tenido hasta entonces. Cinéfilo y fuertemente influenciado por la cultura francesa, Bénard no pudo ver en su período de formación grandes clásicos que eran absolutamente inaccesibles en la Lisboa de los años 50 y 60, debido a la censura política, a la pobreza y al aislamiento de Portugal. Por ejemplo, en 1958, cuando tenía veintitrés años e hizo su primer viaje a París, Bénard corrió a «la cinemateca de Langlois, para matar la sed de años»: pudo ver finalmente *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925). En otras visitas a París, además de las novedades que él sabía que nunca llegarían a Portugal, pudo ver en la Cinémathèque Française muchos clásicos, que de este modo dejaron de ser para él filmes imaginados y pasaron a ser reales. Observó al respecto: «¿cómo explicar (...) lo que era la emoción de quien entraba en aquella sala (...) sabiendo que iba a ver finalmente *El acorazado Potemkin*, *El nacimiento de una nación* (*Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915), *Amanecer* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, Friedrich W. Murnau, 1927) o *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928), de las que habíamos leído mil cosas, visto decenas de fotografías y ahora estaban ahí, enfrente, en una pantalla de cine? Se vivió, no se cuenta» (DA COSTA 1986: 30). Once años después de esta primera visita como espectador a la Cinémathèque Française, João Bénard entró al servicio de cine de la Fundación Calouste Gulbenkian, donde empezó a programar en 1971. Pero su verdadero estreno como programador se produjo en noviembre de 1973, con una retrospectiva Roberto Rossellini,

2. *Les Anti-cours d'Henri Langlois* (1976-77), de Harry Fischbach, cuatro horas y quince minutos de entrevistas

organizada con la ayuda de Henri Langlois, que tal vez había sido el verdadero programador del ciclo. Langlois vino a Lisboa para la sesión de apertura, acompañado de Rossellini, de quien era amigo personal, y que era un habitual en París pero era un lujo extraordinario en Lisboa. Aunque el hecho de que el evento se produjera en la rica Fundación Gulbenkian seguramente había aguzado el interés de Langlois, cuya cinemateca vivió una permanente crisis financiera en sus últimos años, se trata de un gesto típico de la generosidad de la que era capaz. Y hubo un hecho que convirtió la inauguración de este ciclo Rossellini en un acontecimiento excepcional. Cuatro meses antes de la Revolución de los Claveles, que derribó el régimen salazarista, la sesión inaugural se transformó en una pequeña manifestación política: al fin de *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), el público se levantó entusiasmado y en medio de los aplausos a Rossellini se oían gritos de «viva la libertad» y «abajo el fascismo». Los ministros presentes salieron sin dilación. Fue éste el primer contacto profesional entre Henri Langlois y João Bénard da Costa.

A partir de entonces João Bénard desarrolló una amistad profesional y personal con Langlois y su mujer, Mary Meerson, y se identificó con el fundador de la Cinémathèque Française hasta el punto de tener en su gabinete de trabajo en la Cinemateca Portuguesa, hasta el fin de su vida, una fotografía enmarcada de él en compañía de Langlois. Es cierto que los dos hombres tenían algunas semejanzas de temperamento (el gusto por el secreto, una cierta dosis de paranoia, que tal vez fuese más teatral en Langlois y más espontánea en Bénard), pero también diferencias marcadas. Langlois era caótico y se comportaba como un marginal excéntrico, mientras que Bénard no hacía ascos a formalismos y protocolos. Por muy autoritario que pudiera ser, Langlois tenía un temperamento democrático y afirma en los *Anticours*²: «Ninguno de mis colaboradores

a Langlois, producidas por la televisión de Ontario (Canadá).

deben llamarme “Señor Director”, pueden llamarme “mierda”». En este aspecto, João Bénard era diametralmente opuesto. A partir de cierto momento, su manera de programar adquirió nítidos contornos langloisianos. Pero esto sólo se dio a partir de 1980, cuando empezó a programar en la Cinemateca Portuguesa. En sus primeros nueve años en la Fundación Gulbenkian, João Bénard no programaba a diario, lo que permite y hasta obliga al programador a dar muestras de imaginación. En la Fundación Gulbenkian, Bénard programaba grandes ciclos macizos, integrales de autor: Mizoguchi, Rivette, Bresson, Truffaut. Por su parte, Langlois siempre programó ciclos de autor, a veces integrales, mezclándolos sin embargo con otros ciclos. Sobre todo, no se sentía obligado a organizar las películas por ciclos. Mezclaba las películas más dispares, pues lo más importante era el placer de ver filmes, el mayor número posible. Su método consistía en no tener método y en rechazar los criterios de “buen gusto” y de cultura “alta” o “baja”. En los años 70, en la Fundación Gulbenkian, Bénard organizó tres grandes ciclos de cine americano (años 30, 40 y 50), pero los programó de manera didáctica, cronológica, limitándose deliberadamente a los grandes títulos. Una programación de este tipo no es en verdad langloisiana, pero era necesaria en la Lisboa de los años 70 para formar un público de cinemateca, mientras que Langlois disponía en París del público más cinéfilo del mundo, debido a la excepcional oferta de los innumerables cines de la ciudad. En los años 70, Bénard trajo al público lisboeta películas que nunca había visto o que no veía desde hacía veinte o treinta años, para darle una cultura básica y poder lanzarse después a un territorio menos convencional. Otra diferencia importante entre los dos es que Bénard era un *autorista* ortodoxo, llevando al extremo la *política de los autores* de los *Cahiers du cinéma* de los años 50: para él, había los cineastas elegidos, que formaban parte de la familia, que no podían cometer errores o realizar películas que no fueran geniales; y los réprobos, irrecuperables. Por su lado, Langlois era más *filmista* que *autorista*. Además, tuvo un papel decisivo en la formación de los hombres de la primera generación de los *Cahiers*, que a su vez

habían influenciado tan decisivamente a Bénard: la posición de uno y otro en relación a la crítica y los críticos era totalmente diferente.

Hay un aspecto importante de la concepción de la actividad de Langlois como programador que encontró un eco duradero en la actividad de Joao Bénard: el aspecto lúdico, el placer de componer la hoja con los filmes programados, la composición del menú. A Langlois le gustaba programar para un espectador imaginario que asistiera a todas las sesiones del día (y en el París de los años 50 y 60, este espectador existía). Imaginaba así puentes secretos entre las películas más dispares. La intuición poética que llevaba a Langlois a programar para un espectador imaginario ya se manifiesta en el primer programa que organizó en su vida, incluso antes de fundar la Cinémathèque Française. En 1934, con Georges Franju, alquiló una pequeña sala en los campos Elíseos y mostró un programa al que llamó «Le Cinéma Fantastique», con tres largometrajes mostrados sin interrupción: *La caída de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928), *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) y *The Last Warning* (Paul Leni, 1929). Todavía en los años 30, podía establecer programas dobles con *¡Armas al hombro!* (*Shoulder Arms*, Charles Chaplin, 1918) y *Un sombrero de paja de Italia* (*Un chapeau de paille d'Italie*, René Clair, 1928). Eric Rhode observó que la influencia de Langlois sobre los miembros de la futura Nouvelle Vague en su período de formación, en la segunda mitad de los años 40, se debía no sólo a la cantidad de películas que él mostraba, sino también a la manera como las mostraba. «Langlois mostraba tres películas distintas por día, haciendo yuxtaposiciones inesperadas pero reveladoras, poniendo un Eisenstein antes de un Walsh o un Hitchcock después de un Mizoguchi. Sus espectadores regulares fueron los primeros en tener sus sensibilidades inmersas en la historia del cine a partir de sus inicios» (*A History of Cinema*, 1969, citado en ROUD, 1983). En 1963 Langlois llevó al New York Film Festival la entonces rarísima *La edad de oro* (*L'Âge d'or*, Luis Buñuel, 1930), pero la precedió de algo muy distinto: una

selección de películas de los Lumière. Al público no le gustó demasiado la mezcla y manifestó algo de impaciencia durante la proyección. Langlois dijo entonces a Richard Roud, director del festival: «nunca se olvide de que siempre se programa para el diez por ciento del público. Nada tiene importancia, mientras que este diez por ciento esté contento» (ROUD, 1983: 130).

João Bénard también apreciaba este tipo de programación, también le gustaba proponer claves que sólo él conociera y que a veces podían ser *private jokes*. No era una forma de imitación, sino de filiación, una de las marcas de la relación entre estos dos hombres separados por veinte años de edad y que tuvieron una relación muy intensa durante siete breves años. Cuando se alejaba de las integrales de autor, que eran su pasión principal, Bénard establecía imaginarios puentes entre las películas, a la manera de Langlois. En 1983, en el ciclo «Fritz Lang en América», no presentó las películas en orden cronológico, sino en capítulos, que suponían que el espectador siguiese todo el ciclo para percibir su sentido: nueve filmes sobre la culpa, cinco sobre el mal absoluto, cuatro sobre la aventura, para terminar con «cuatro obras “sui generis” que articularán estas circunstancias: *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door*, 1947), *Clash by Night* (1952), *Gardenia azul* (*The Blue Gardenia*, 1953), *Deseos humanos* (*Human Desire*, 1954). Así, empezamos por la culpa y terminamos en el deseo». En 1992 organizó un ciclo titulado

«Variaciones sobre Oz», pues consideraba *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming et al, 1939) «una portentosa metáfora del cine, su ovidiana metamorfosis, uno de los más sutiles “films on films” de la historia del cine» (DA COSTA, 2008). En este ciclo de 1992 programó para ese espectador imaginario que saldría de una sesión para entrar en otro dueto o terceto: *El mago de Oz* y *De la vida de las marionetas* (*Aus dem Leben der Marionetten*, Ingmar Bergman, 1980); *Belle de Jour* (Luis Buñuel, 1967) y *La noche de la iguana* (*The Night of the Iguana*, John Huston, 1964); *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, Fritz Lang, 1955), *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) y *Mouchette* (Robert Bresson, 1967). Bajo esta óptica, una película cobraba sentido —adquiría otro sentido— por ser puesta al lado de otra.

Si todos los espectadores y programadores de cine son descendientes de Henri Langlois muchos no tienen conciencia de ello porque, como decía François Truffaut, «Langlois sólo creía en la educación por osmosis» (añadiendo: «Y yo también»). João Bénard da Costa tenía plena conciencia de que era un *cinéfilo* y un hijo de Langlois por la cinefilia, un *ciné-fils* (expresión acuñada por Serge Daney). Tenía una personalidad muy marcada y fue precisamente por eso que, lejos de esconder esta herencia langloisiana, alardeó de ella. Sabía que esta ascendencia lo situaba entre aquellos que programan películas por pasión y quieren transmitir esta pasión porque son *entusiastas*. ●

Traducido por Albert Elduque.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DA COSTA, JOÃO BÉNARD (1986). “50 Anos da Cinemateca Francesa, 60 Anos de Henri Langlois”, en *Cinemateca Francesa 50 Anos - 1936-1986*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

DA COSTA, JOÃO BÉNARD (2008). Presentación del ciclo «Como o Cinema Era Belo», en el catálogo de junio de 2008 de la Cinemateca Portuguesa.

ROUD, RICHARD (1983). *A Passion for Films – Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. Londres, Secker & Warburg.

ANTONIO RODRIGUES

Nacido en Rio de Janeiro, ciudadano francés. Miembro del Servicio de Programación de la Cinemateca Portuguesa. En este cargo organizó varios ciclos, acompañados por catálogos. En 2005 programó en Lisboa «Optimus Open Air», con dieciocho películas proyectadas al aire libre sobre una pantalla de 300 metros cuadrados. Organizó tres ciclos de cine en el Centro Cultural Banco de Brasil, en Rio de Janeiro, en 2000, 2002 y 2003. Anteriormente, en París, había sido programador de Studio 43, sala de cine de arte y ensayo, y crítico de

la revista *Cinématographe*. Colaboró en el *Dictionnaire du Cinéma Mondial* (Éditions du Rocher), el *Dictionnaire – 900 Cinéastes Français* (Éditions Bordas) y en *Journeys of Desire* (British Film Institute). En 2008 publicó *O Rio no Cinema*, sobre las representaciones de Rio de Janeiro en el cine, y en 2010 *João Bénard da Costa – Um Programador de Cinema*. Desde 2011 es consejero de programación de Cinecoa, muestra de cine en Vila Nova da Foz Côa (Portugal).

antonio.rodrigues@cinemateca.pt

14/09/1968, una programación de Henri Langlois

14/09/1968, a Programme by Henri Langlois

Pablo García Canga

RESUMEN

Los programas de Langlois eran famosos por las relaciones secretas que ofrecían entre películas diferentes proyectadas en un mismo día, trazando vínculos –conceptuales, estéticos, etc- para un espectador ideal que viera todas juntas. Este artículo, de este modo, analiza una programación específica, la del 14 de septiembre de 1968, en la que se proyectaron *Maridos ciegos* (*Blind Husbands*, Eric von Stroheim, 1919), *Río de Sangre* (*The Big Sky*, Howard Hawks, 1952), *Buenos días, tristeza* (*Bonjour Tristesse*, Otto Preminger, 1958) y *Banda aparte* (*Bande à part*, Jean-Luc Godard, 1964). Se buscan aproximaciones y relaciones de distinta naturaleza, y también diferencias, como si los cuatro filmes –de épocas y sistemas de producción diferentes- formaran parte de un montaje que permitiera percibir o descubrir nuevos aspectos de cada film individual. El artículo propone agrupaciones de pareja, de tres, entre los filmes, en busca de las líneas que permitan unir a las cuatro películas, al tiempo que sugiere que es en el tema del tres, en la imposibilidad o dificultad de incluir el tres en una pareja (¿qué hacemos con el tres?), donde se encuentra un vínculo común. La programación deviene así un juego interpretativo.

PALABRAS CLAVE

Henri Langlois, Cinémathèque Française, *L'affaire Langlois*, Eric von Stroheim, Howard Hawks, Otto Preminger, Jean-Luc Godard, estrategias de programación, *Histoire(s) du cinéma*.

ABSTRACT

Henri Langlois's programmes are well-known for tracing secret relationships between the films that were screened throughout a day, tracing conceptual and aesthetic links for an ideal spectator that could watch all of them. This essay analyses Langlois's film programme for 14 September 1968, which included *Blind Husbands* (Eric von Stroheim, 1919), *The Big Sky* (Howard Hawks, 1952), *Bonjour Tristesse* (Otto Preminger, 1958) and *Bande à part* (Jean-Luc Godard, 1964). The author looks for approximations and relationships of different nature, as if the four films – belonging to different historical periods and modes of production – were part of a montage that enabled us to perceive, or discover, new aspects of each of the films. The article proposes relations of two and three amongst the films, in search of links that could bring together the four films. It also suggests that it is precisely triangular relationships – the difficulty or impossibility to include three in a couple – that emerges as the common ground of all four films. Programming becomes thus an interpretative game.

KEYWORDS

Henri Langlois, Cinémathèque Française, *L'affaire Langlois*, Eric von Stroheim, Howard Hawks, Otto Preminger, Jean-Luc Godard, programming strategies, *Histoire(s) du cinéma*.

1 Imagina que tienes veinte años aquel año.

1968, ni más ni menos.

Imagina que llegas a París en el mes de septiembre. Un mes de septiembre con su sabor a fin de vacaciones, a vuelta al cole o al trabajo. Un mes de septiembre como cualquier otro, sí, pero exagerado, porque ese año no ha sido un año como cualquier otro y no sólo es la vuelta del verano, sino también la vuelta de mayo, la vuelta de lo excepcional.

En junio la derecha había ganado las elecciones y septiembre es más septiembre que nunca.

2 Imagina que es una tarde cualquiera, la tarde del sábado 14, por ejemplo, y que a eso de las dos y media sales de tu pequeña habitación y atraviesas caminando medio París para llegar a la primera sesión de la Cinémathèque en el Palacio de Chaillot.

Imagina que eso es lo que has hecho cada tarde durante dos semanas, desde que llegaste a París. Ir a la Cinémathèque, asistir a las sesiones programadas por Henri Langlois. Por eso has venido a París. Eso es lo que la diferencia de las otras ciudades: una pantalla que no es como las otras. Porque aquel que decide lo que en ella se proyecta no es como los otros.

3 Sin embargo a eso también has estado a punto de llegar tarde. Porque en el mes de febrero el

¡He comprendido, capitán!
¡He comprendido!

ministerio de Cultura, con André Malraux a su cabeza, ni más ni menos, había querido remplazar a Henri Langlois.

Los cineastas de la Nouvelle Vague y más tarde los viejos maestros y los nuevos contemporáneos, de Francia y del mundo entero, habían hecho frente común, se habían manifestado, habían prohibido la exhibición de sus películas en la Cinemateca mientras Langlois no fuese readmitido, etc.

Langlois había vuelto. La cinefilia había triunfado. Y sin saberlo había ensayado lo que vendría más tarde, en mayo.

4 Atraviesas París y ya sabes lo que vas a ver. Cuatro películas.

(Cuatro, son cuatro, los cuatro evangelistas, dice una canción que no conoces. Y cuatro son también los elementos, y los puntos cardinales. No hay que exagerar, claro, podrían ser tres y entonces sería como la trinidad, o como los colores primarios. Todo número es, bien mirado, el más importante.)

A las tres *Maridos ciegos* (*Blind Husbands*, Eric von Stroheim, 1919).

A las seis y media *Río de Sangre* (*The Big Sky*, Howard Hawks, 1952).

A las ocho y media *Buenos días, tristeza* (*Bonjour Tristesse*, Otto Preminger, 1958).

(¿A las ocho y media? Probablemente más tarde.

Alguien no se fijó en la duración de *Río de sangre*. Hawks, cineasta de películas largas, aunque no lo parezcan.)

A las diez y media *Banda aparte* (*Bande à part*, Jean-Luc Godard, 1964).

De 1919 a 1964, 45 años de cine, de un único cine, más allá de categorías, épocas, movimientos y países.

5 Una de las películas ya la conoces. *Buenos días, tristeza*. O quizás no. Porque la has visto pero apenas la recuerdas. No supiste verla. Una adaptación de un best-seller. Una película de ricos. Pero sabes que hoy la verás de otra manera.

Sabes que los programas de Langlois no dejan nada al azar.

O quizás lo dejan todo al azar, pero a un azar que no existe. Es como echar las cartas. Del azar nace lo inevitable. Si es que uno quiere creer en ello. Tú todavía no lo sabes, pero Langlois cree en las videntes y las consulta a menudo.

Los programas nacen de su intuición, de parentescos inesperados entre películas que parecían distantes las unas de las otras. Entre ellas se tejen pasajes, simetrías, familiaridades, a veces evidentes, a veces remotas.

Por eso sabes que no verás *Buenos días, tristeza* de la misma manera, que será como si nunca la hubieses visto. Por la magia de la programación. Confías en Langlois. Él cree en las cartas. Tú crees en su intuición.

6 Langlois, al que has visto un par de veces entre dos sesiones, pero a quién no te has atrevido a acercarte, te recuerda a alguien. No sabes muy bien a quién. Buscas en tu memoria, en la gente que has conocido a lo largo de tu vida, pero no encuentras el parecido. Y es normal que no lo recuerdes, porque no se trata de alguien real, sino de un personaje de

novela, y además de una novela que leíste hace ya años, al inicio de tu adolescencia.

Langlois te recuerda, pero no lo sabes, a la imagen que años atrás te habías hecho de Long John Silver. El físico imponente quizás. El carisma. El aspecto descuidado, como de pirata parisino. Pero también el secreto, el secreto del tesoro.

Podrías pensar eso, que las cuatro películas de sus programas son como pedazos de papel que por separado parecen no significar nada, pero que juntos, superpuestos, dan de pronto las coordenadas del tesoro. ¿Qué tesoro? Quizás la respuesta a una pregunta que ya tenía unos años: “¿qué es el cine?”

Imagina que eres joven y que esa pregunta te inquieta, que te la tomas con seriedad, convencido de que hay un secreto, como un secreto de una secta, y que el día que lo comprendas de pronto el mundo y las películas se te aparecerán de otra manera, bañadas en una nueva claridad.

7 ¿Qué puede haber entonces que ligue a estas cuatro películas?

Durante la proyección has sentido esa familiaridad, y sin embargo ahora te cuesta localizarla. Calculas, sumas y restas, pero no acabas de cuadrar juntas las cuatro películas. Como mucho de dos en dos. O de tres en tres.

8 Entre *Maridos ciegos* y *Buenos días, tristeza*: las dos son películas de vacaciones. Tiene sentido. Al fin y al cabo ahora es el mes de septiembre. El momento de recordar el verano que se fue.

Estas películas a su manera nos cuentan sus vacaciones, como esas redacciones que se hacían en la escuela. ¿Qué hicisteis estas vacaciones? Bueno, pues nos fuimos mi padre y yo, o mi marido y yo, y luego apareció otra persona que también pasaba las vacaciones allí, y que pasaba los días con nosotros y bueno, la verdad es que

ahora esa persona está muerta, sí la verdad es que esa persona no sobrevivió al verano, no sobrevivió a las vacaciones.

Piensas eso y extrañamente les envidias sus vacaciones trágicas. ¿Valdrían las tuyas para una película? No, sin duda no. Envidia de los que viven historias.

Luego ves otro punto en común. Son también películas sobre la seducción. Sobre un experto seductor. Von Stroheim en una, David Niven en la otra. Sobre la ligereza de la seducción, pero también sobre su gravedad. O sobre su peligro. Al fin y al cabo, ya lo hemos dicho, al final muere uno de los personajes. Aquel que no pertenecía al dúo inicial.

La ligereza de la seducción y del verano, su conclusión trágica.

Piensas también en el paralelismo entre los dos cineastas germánicos de cráneo rasurado y carrera hollywoodiense, como por un casual los dos fueron actores de Billy Wilder en el papel de oficiales alemanes. Piensas eso pero mejor lo callamos.

9 Entre *Río de sangre* y *Banda aparte*: hay dos hombres. Dos hombres que van a su aire, al margen de todo. Dos hombres libres como dos niños que se pasan el día jugando a pegarse y a dispararse, haciendo pellas, yendo al borde del río o del canal. Todo ello al margen de la civilización, un margen que para unos es el gran noroeste y para otros ya ha quedado reducido a la periferia de la gran ciudad.

Hay dos hombres y la posibilidad de ganar bastante dinero. Pero para ello necesitan a una mujer. Una chica india hija de un jefe que es la llave para negociar en el territorio de los Pies Negros. O una chica que les puede hacer entrar en una casa donde hay, al alcance de la mano, un montón de billetes de origen dudoso.

Necesitan a la chica y, al mismo tiempo, una vez aparecida la chica las cosas ya no pueden ser como

antes. Se dedican a hacer trucos y darse empujones para estar sentados al lado de ella en el bar. Siempre sobra uno. Y ella, bueno, ella parece que prefiere a uno. ¿O quizás al otro?

Y todo esto lo cuenta una voz en off amiga pero que no se confunde con ellos. Con la ligereza de episodios que se siguen, se apartan de la historia principal, vuelven a ella, quizás porque la historia es tan sencilla que los dos cineastas tienen la libertad de, a su vez, explorar los márgenes, meter la vida de contrabando.

10 *Maridos ciegos* y *Buenos días, tristeza*.

Río de sangre y *Banda aparte*.

¿Es casualidad? La primera con la tercera y la segunda con la cuarta. Como una cuarteta con rima alterna, o como un serventesio.

A-B-A-B.

Quizás sea ese uno de los secretos de la programación, versos y rimas ocultos en lo que parece un texto en prosa.

Otro día serán:

A: *La conciencia vengadora* (*The Avenging Conscience*, 1914), de Griffith

B: *Las tres luces* (*Der müde Tod*, 1921) de Lang

A: *El retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1945), de Lewin

B: *Recuerda* (*Spellbound*, 1945) de Hitchcock

La conciencia vengadora y *El retrato de Dorian Gray*: adaptación de *El corazón delator* la primera, de la novela de Oscar Wilde la segunda, las dos son historias de crímenes ocultos tras un muro o tras una puerta cerrada, historias donde la conciencia del crimen toma forma física, fantástica.

Las tres luces y *Recuerda*: o una mujer intentando rescatar al hombre que ama de la muerte (Lang) o de lo mórbido (Hitchcock).

Otro día rimarán *Olimpiada* (*Olympia*, 1938) de Riefenstahl y *La pasajera* (*Pasazierka*, 1963) de Munk (la rima, ya se ve, puede ser en oposición), *El precio de la gloria* (*What Price Glory*, 1952), de Ford y *Crónica de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968), de Straub y Huillet. Y tantas otras...

11 A-B-A-B: no puedes saberlo entonces, pero así estará organizada *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Godard, que en un primer momento fue un proyecto que debía realizarse en colaboración con Henri Langlois.

A-B-A-B, pero difícil adivinar si *Histoire(s)* tiene también rima alterna o si quizás todo esto es adentrarse en un terreno tan fiable como las predicciones de las videntes. O quizás sea algo que sólo una vidente podría aclarar.

12 Ya en 1937 Langlois había imaginado para una «Gala de fantasmas» el siguiente programa (MANNONI, 2006: 63-64):

«1: *La tumba india* (*Das indische Grabmal*, Joe May, 1921) (2 bobinas). El rajá desentierra a Goetzke y habiéndolo devuelto a la vida le ordena que le sirva. Goetzke se levanta y desaparece...

2: *Las tres luces* (2 bobinas). Un cruce de caminos en Alemania. Goetzke aparece, detiene una diligencia y rapta al prometido de Lil Dagover. Ésta parte en su busca y llega frente a un muro. Obtiene de la muerte la vida de su prometido a cambio de tres vidas humanas.

3: *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) (1 bobina). Lil Dagover llega a la caravana de Caligari, que le hace ver a Cesare. Por la noche Cesare rapta a la chica y luego, perseguido, cae en la carretera. En

la oscuridad, durante unos minutos después de la última imagen, se oye recitar la historia de Pigeon-Terreur... luego aparece en escena Barrault y hace un número de mimo.

4: Termina la escena de Barrault. Durante un segundo no sucede nada. Luego se oye una música corrosiva y en la pantalla *El testamento del doctor Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1933) (2 bobinas), una música y un ruido terrible, un hombre tiene miedo en una habitación, se escapa, pero todo estalla. El hombre al teléfono pide socorro... La noche...

5: *La extraña aventura del ingeniero Lebel* (*Dödskyssen*, Victor Sjöström, 1916). Una ventana vista desde el interior, de noche se entreabre apenas, un tubo se desliza en el hueco y un gas invade la habitación; entonces entra por la ventana un hombre enmascarado que la atraviesa. Dos hombres escondidos en un rincón y provistos de máscaras de gas lo siguen.

6: Una película americana: el fondo del mar, dos buzos se pelean a muerte y durante ese tiempo, en lugar de oír el ruido de la escena, se oye, o bien el vals de *Historias extraordinarias* (*Histoires extraordinaires*, Federico Fellini, Louis Malle y Roger Vadim, 1968), o bien el combate en el gabinete de figuras de cera de la misma película (*Waxworks* [*Das Wachsfigurenkabinett*, Leo Birinsky y Paul Leni, 1924]). Fundido. Agnès Capri aparece en escena y canta. Entreacto.

7: *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau, 1922) (1 bobina): Llegada al país de Nosferatu, el cochero fantástico, la cena, la sangre, la noche, Nosferatu entra en la habitación.

8: *La caída de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928) (2 bobinas). El entierro o el final, la oigo, ella llega, sin las últimas imágenes.

9: *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1932). Desdoblamiento. Entierro visto desde el punto de vista del muerto.

10: *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye y Paul Wegener, 1913). El estudiante de Praga está en la posada y de pronto su doble aparece, él huye, el otro le persigue, el estudiante sólo encuentra reposo en la muerte, efecto del espejo.

11: Música y subida de Lilliom al cielo».

A su manera: un episodio de *Histoire(s)*. Capítulo 0a: *La gala de los fantasmas*.

13 Pero de todo esto no sabes nada ese 14 de septiembre de 1968, y no tiene mucho sentido hablar de ello.

Lo único que sabes entonces es que un hilo secreto teje las cuatro películas que acabas de ver. Un hilo que no acabas de encontrar.

Maridos ciegos y *Buenos días, tristeza*: dos películas de vacaciones. Pero, ¿no es también *Río de sangre*, a su manera, una película de vacaciones? Es cierto que el viaje de los protagonistas no es un viaje de placer pero, al fin y al cabo, es un viaje que dura lo que dura un verano, que dura hasta que el frío asoma el hocico anunciando que dentro de poco llegará el invierno, que hay que volver al Sur, a la ciudad, a la “civilización”. Lo importante, entonces, no serían las vacaciones, sino el verano que permite irse lejos, subir una montaña, remontar un río o, al menos, ir a la playa.

En *Buenos días, tristeza* lo dice Jean Seberg, antes de que el tiempo se tuerza, simplemente: “respiremos el aire”. Eso son las vacaciones, un tiempo donde todavía se podía respirar el aire, donde bastaba con eso. Eso es el viaje de *Río de sangre*, de manera aún más pura, un tiempo en el que no hacía falta decirlo, en el que simplemente se vivía así, respirando el aire.

(Langlois había dicho: «en efecto, un gran filme es aquel en el que se siente el aire entre los personajes» [ROHMER y MARDONE, 1962: 80]. Vaya, quizás era ese el secreto del cine, el elemento clave que debía de entrar en su composición: el aire.)

¿Y *Banda aparte*? ¿Es *Banda aparte* una película de vacaciones? Ni siquiera es una película de verano y los personajes van a clase, pero se podría decir que es una película de las vacaciones improvisadas, las que se otorga uno a sí mismo. Es una película, decíamos antes, donde los personajes viven como niños que se van de pellas, y que de hecho se buscan excusas para escaparse de las clases de inglés, como si a esas edades necesitasen excusas. Es el verano en pleno invierno, un verano un poco triste, esforzado, arrancado al frío y al gris, un verano para tres en un mundo que se las pela y en el que el aire que respiran los personajes se transforma en vaho que sale de sus bocas.

14 Películas de vacaciones, sí, pero todo esto es un poco forzado.

Prueba entonces con otra pista. *Río de sangre* y *Banda aparte*, la historia de dos hombres que viven libres y felices, como niños, pero entonces se cruza una mujer en su camino o, mejor dicho, se ponen ellos mismos una mujer en su camino, y ya nada vuelve a ser igual entre ellos, la armonía se rompe.

¿Y *Buenos días, tristeza*? Son padre e hija, es cierto, pero ¿acaso no viven como niños libres de hacer lo que les apetezca, sin que nada pueda romper su complicidad, hasta que una mujer, una mujer-mujer, se cruza en su camino? Sí, con la libertad y la eterna adolescencia parece que tienen que ver estas tres películas, con la libertad y con su final.

Tres películas donde se baila y se canta en tiempo de plenitud. *Oh Whisky leave me alone* en *Río de sangre*, el madison de *Banda aparte*, el baile de todo un bar que se expande por el puerto en *Buenos días, tristeza*.

Pero en *Banda aparte* no bailan realmente juntos, nunca se puede bailar realmente juntos, la voz en off no nos dice otra cosa al contarnos lo que pasaba por la cabeza de cada uno de ellos: se haga lo que se haga, se sienta lo que se sienta, hay una insalvable soledad.

Y en el segundo baile de *Río de sangre*, a bordo del barco, una flecha venida de ninguna parte se clava en el cuello de uno de los bailarines y quiebra en un instante la felicidad.

Por último, en *Buenos días, tristeza* el tiempo de felicidad es recordado desde un presente de desencanto que sin embargo es un presente bailado. De fiesta en fiesta van Jean Seberg y David Niven bailando. Pero con el baile no basta ya para ser feliz. «Si cuando bailo soy feliz, ¿no podrá el bailar hacerme feliz?» decían en *Bodas reales* (*Royal Wedding*, 1951), de Stanley Donen. La respuesta de *Buenos días, tristeza* parece ser inequívoca: no, la frase no es reversible.

15 ¿Y *Maridos ciegos*? No parece que cuadre con las otras tres. ¿Qué tiempo de inocencia perdido? La película comienza con el desencanto, con un matrimonio en el que el amor ya no circula como antes, y concluye con ese amor recuperado. Una pareja que se reconcilia pasando por la muerte de un tercero.

La muerte de un tercero, que reúne también a padre e hija en *Buenos días, tristeza*, que decide del emparejamiento final en ese juego de las sillas musicales que es *Bande à part*.

Pero si en *Maridos ciegos* la muerte del otro permite recobrar la felicidad, en *Buenos días, tristeza* sólo trae la melancolía de una culpa compartida. Ya no une la felicidad común, sino la tristeza, no se abre un nuevo idilio, se vive en la conciencia de que este ya nunca será posible. La vida sin marcha atrás.

¿Y en *Banda aparte*? Difícil saber cómo pesará la muerte del tercero en la pareja recién formada. No parece que haya idilio, pero tampoco parece que les pese la culpa de ser los supervivientes, la amargura de ser la pareja por defecto.

(La muerte en *Banda aparte*: muere Arthur como juega, igual cae cuando simula que le han disparado que cuando de veras le han disparado. Y en *Buenos días, tristeza* todo empieza como complot infantil,

hasta que el juego, la ligereza, se desvela como tragedia.)

En *Río de sangre*, en cualquier caso, ninguno de ellos muere y los personajes se han hecho, sin amargura, mayores. Se acabó el tiempo de la infancia compartida, sí, pero es algo positivo, dejar atrás ciertos placeres, pero también ciertas obsesiones. Crecer es motivo de renovada alegría. Crecer es, simplemente, posible.

16 No acaban de cuadrar juntas las cuatro películas. Salvo, ahora que lo piensas, en ese no cuadrar. Sí, ese podría ser el punto común, son películas donde las cuentas no cuadran.

Como no dice el dicho: no hay dos con tres.

En esa imposibilidad del número tres se encuentran las cuatro.

Son respuestas diferentes a una misma pregunta: ¿qué hacemos con el tres? Desde ese punto cada una sigue su camino, un camino que a veces se cruza con el de las otras tres, otras veces se aleja decididamente.

Te haces una pregunta accesoria: ¿Sería entonces *Banda aparte* el *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1962) de Godard, con su blanco y negro, sus dos hombres, su mujer y su voz en off? Sí, es su *Jules y Jim* precisamente porque, partiendo de la misma cifra, acaban por no parecerse, lo es porque finalmente no tiene casi nada que ver.

17 Podrías recordar entonces, o podrías imaginar que recuerdas, la otra razón que te trae a París. No sólo el cine. O el cine como refugio, como huída hacia delante. Huída del recuerdo de otro “no hay dos con tres”, el recuerdo de otras sillas musicales que a ti te dejaron al borde del camino. Sin muertes, eso sí, sin tragedia, tan sólo una cierta tristeza, y como dice la voz en off que decía Anna Karina en *Banda aparte*: «¿Qué hacer entonces para matar el tiempo que se eterniza?». Irse. Visitar el Louvre

a la carrera. O quizás no, visitarlo lentamente, perderse en los cuadros, perderse en las películas de la Cinémathèque.

18 Podrías imaginar a Langlois, derrochador y pobre, en su despacho, haciendo la programación como quién hace una quiniela. 1X2. Buscando la programación infalible, el pleno que todo lo cuadra, donde caben todas las variantes. Al cabo, el premio gordo, el cine como misterio plenamente visible.

Pero una quiniela que nada resolvería, porque en el cine, en la programación, en el rodar, no hay final. Lo único que importa de acabar es la posibilidad de volver a empezar, el cine no se detiene, siempre hay nuevas combinaciones posibles.

Podrías imaginarlo también, tras uno de sus días agotadores, entre enemigos reales y enemigos

imaginarios, yendo a la Cinémathèque a ver una película, el orden de la pantalla acallando el desorden de su vida, encantándolo.

Puedes imaginarlo saliendo a la calle, apaciguado. Su imagen se confunde entonces con la tuya, apaciguado también, listo de nuevo para vivir en el tiempo, en un tiempo que no se eterniza sino que merece ser vivido, los dos caminando en silencio, por las calles de París, de noche.

A la tarde siguiente volverás.

Domingo 15 de septiembre de 1968: *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Carl Boese y Paul Wegener, 1920), *Une vie* (Alexandre Astruc, 1958), *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957), *Marie pour mémoire* (Philippe Garrel, 1967).

1X2. Vuelta a empezar. ●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARASCO, RAYMONDE (1987). *Henri Langlois. Dossier*. St-Martin de Cormières. Loess.

COMITÉ DE DÉFENSE DE LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE (1968). *L'affaire Langlois. Dossier n°1*. París. E. Losfeld.

COMOLLI, JEAN-LOUIS (1968). *Première semaine. Cahiers du cinéma*, n° 199, marzo, pp. 32-33.

DA COSTA, JOÃO BÉNARD (1986). "50 Anos da Cinemateca Francesa, 60 Anos de Henri Langlois", en *Cinemateca Francesa 50 Anos - 1936-1986*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

GODARD, JEAN-LUC, CHABROL, CLAUDE, ASTRUC, ALEXANDRE, RENOIR, JEAN, RIVETTE, JACQUES, KIEJMAN, GEORGES, KAST, PIERRE, ROUCH, JEAN, DONIOL-VALCROZE, JACQUES, LE CHANOIS, JEAN-PAUL, RAY, NICHOLAS, LÉMAITRE, MAURICE, CHAPIER,

HENRY, JABELY, JEAN, SIGNORET, SIMONE Y CARNÉ, MARCEL (1968). *Conférence de presse. Cahiers du cinéma*, n° 199, marzo, pp.34-44.

HERGÉ (1946) *Le Secret de la Licorne*. Casterman. Edición francesa para España y Portugal, Ediciones del Prado, S.A.

LANGLOIS, HENRI (1986). *Henri Langlois. Trois cent ans de cinéma*. París. Cahiers du cinéma, Cinémathèque Française, FEMIS.

MANNONI, LAURENT (2006). *Histoire de la Cinémathèque Française*. París. Gallimard.

ROHMER, ÉRIC y MARDONE, MICHEL (1962). *Entretien avec Henri Langlois. Cahiers du cinéma*, n° 135, septiembre, pp. 1-25.

ROUD, RICHARD (1983). *A passion for films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. Londres. Secker & Warburg.

PABLO GARCÍA CANGA

Cineasta. Diplomado en Dirección de Cine por La Fémis (École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son, París). Ha escrito y dirigido varios cortometrajes, entre ellos *Para Julia* (2004), *Du côté de l'ouest lointain* (2009), *Pissing Territories* (2011), *Retrato en dos tiempos* (2012). Ha escrito el guión del cortometraje *Los dinosaurios ya no viven aquí* (2012) dirigido por

Miguel Ángel Pérez Blanco. Ha traducido y glosado *Amistad, el último toque Lubitsch*, de Samson Raphaelson, publicado por Intermedio. Community Manager de Intermedio DVD desde mayo 2012. Colabora con las revistas *Lumière* y *Détour*.

pablogcanga@gmail.com

‘Jeune, Dure et Pure ! Une histoire du cinéma d’avant-garde et expérimental en France’.

La programación como montaje de películas y pensamiento del cine: una gaya ciencia audiovisual

‘Jeune, Dure et Pure ! Une histoire du cinéma d’avant-garde et expérimental en France’: Programming as a Montage of Films and Thinking about Film; a Gay Audio-Visual Science

Emilie Vergé

RESUMEN

Este ensayo trata una retrospectiva sobre cine experimental y de vanguardia francés, «Jeune, Dure et Pure!» (Cinémathèque Française, 2000), ejemplo de un pensamiento pragmático sobre cine. La programación de cine es aquí considerada como una forma de producir pensamiento sobre las formas filmicas y la historia del cine, utilizando las repeticiones y las variaciones de las imágenes con fines reflexivos o meta-históricos, así como estéticos. La modalidad y los procedimientos de esta forma de pensamiento del cine merecen ser analizados y cuestionados: ¿es posible hablar incluso de un acto de teoría? Lo que destaca en este ciclo es una reevaluación de un término problemático teóricamente, pero también socio-económicamente, como es “cine experimental”. Las relaciones entre la aplicación de ésta noción en el cine y en la ciencia no han sido suficientemente apreciadas. El programa introduce la distinción entre el cine “experimental” y el de “vanguardia”, proponiendo diferentes vías de subversión. Esta forma de comparación implica un pensamiento estilístico que entra en juego mediante las aproximaciones precisas establecidas entre las películas programadas.

PALABRAS CLAVE

Programación, montaje, estética, pragmatismo, cine experimental, ciencia, técnica, invención, *avant-garde*, cine francés.

ABSTRACT

This essay discusses the retrospective of experimental and avant-garde French film ‘Jeune, Dure et Pure !’ (Cinémathèque Française, 2000) as an example of pragmatic thought on film. Film programming is here considered as a way of producing thought on filmic forms and the history of film that uses repetition and variations of images with reflexive and meta-historical ends, as well as aesthetic ones. The forms and procedures of this form of thought on film deserve to be analysed and questioned: is it even possible to speak of an act of theory? What is most striking about this programme is the reevaluation of a theoretically, but also socio-economically problematic term such as ‘experimental film’. The relationships between the use of this term in film and in science have not been sufficiently studied so far. The programme introduces the distinction between ‘experimental’ and ‘avant-garde’ film, thus suggesting different forms of subversion. This form of comparison implies an underlying filmic thought based on the precise relationships established between the films programmed.

KEYWORDS

Programming, montage, aesthetics, experimental cinema, science, technique, invention, *avant-garde*, French cinema.

La programación de películas que este estudio propone analizar, anuncia con vigor su ambición al tomar por título aquel que el cineasta radical y provocador Maurice Lemaître formulara para una de sus películas, augurando ya la inventiva del programa: «Jeune, Dure et Pure!» ofreció, del 3 de mayo al 2 de julio del 2000, a los espectadores de la Cinémathèque Française, un conjunto de 82 sesiones, componiendo una fuerte y hermosa experiencia de *gaya* ciencia audiovisual. Comparable con una película de *found footage* gigantesca, la programación re-actualizaba, por su selección y disposición de las películas, las potencias cognitivas y estéticas del montaje. Se trataba de re-pensar una historia del cine de vanguardia y experimental francés, y a la vez, de cumplir una función patrimonial: hacer visibles películas poco vistas para muchos, y en algunos casos, nunca presentadas en público. Un importante trabajo de dos años previos a la programación fueron necesarios para encontrar o reencontrar estas películas.

Esta manifestación pudo ser concebida por Nicole Brenez¹ y Christian Lebrat, reconocidos,

por otra parte, por sus preciadas actividades en torno a la valorización del cine experimental, respectivamente, en el ámbito de la enseñanza universitaria, la teoría y la programación² y la edición y la realización de películas³; ambos se encuentran asociados en este proyecto, realizado por iniciativa de Dominique Païni, por entonces director de la Cinémathèque Française, quien quería desde hace tiempo consagrar una gran retrospectiva al cine experimental en Francia. Que el responsable institucional sea, por otro lado, ensayista y comisario de exposiciones, comprometido con el cine de manera original, fue sin duda una condición favorable de cara a este audaz corpus filmico y de pensamiento de los programadores. Los tres escriben el prefacio del catálogo de la retrospectiva, cada uno con un ensayo, al cual sigue una tabla de materias razonada realizada por Nicole Brenez, relacionando los valores de la programación y los valores teóricos por inducción, puesto que allí son definidas y explicitadas las líneas de pensamiento que han estructurado la programación, ya implícitas en las elecciones de montaje de las películas que constituyen las sesiones⁴.

1. Nicole Brenez puede ser considerada como la autora de la programación, entendida como montaje, puesto que según cuenta, su colaboración con Christian Lebrat se centra en el trabajo de investigación en torno a las películas, durante dos años, fase esencial del proyecto de la retrospectiva, si bien la composición interna final es obra suya.

2. Nicole Brenez imparte clases hoy en día en la Universidad de París-3, y es la autora o la coordinadora de varias publicaciones relacionadas con esta cuestión, así como la programadora de las sesiones habituales «Cinéma d'avant-garde» de la Cinémathèque Française.

3. Christian Lebrat es responsable de las ediciones Paris Experimental y cineasta, tres de sus películas se presentaron en esta co-programación).

4. Este libro, de 600 páginas, compuesto en una mayor medida de textos que de imágenes (fotogramas de algunas de las películas programadas), recoge numerosos textos de diferente naturaleza: ensayos encargados a críticos o teóricos, o reimpresión de escritos o de entrevistas con cineastas. Por su envergadura y su ambición, la obra se encuentra entre las referencias fundamentales en torno a este dominio, habitual e injustamente considerado como

maldito o marginal del cine. Junto con, por ejemplo, los escritos de Dominique Noguez, como su *Éloge du cinéma expérimental* (el título, y su apuesta tipográfica, son ya elocuentes), aunque éste no se centre en el corpus francés como lo hace «Jeune, Dure et Pure!», otorgando un espacio importante, e incluso otro libro completo (*Une Renaissance du cinéma*) al underground americano, el cual, por otra parte, ha sido bien estudiado por teóricos americanos como P. Adams Sitney en *Visionary Film*, o por Annette Michelson en *New Forms in Film*, además de estar bien representado en la colección de cine de nuestro Musée National d'Art Moderne, fundado por Jean-Michel Bouhours y Peter Kubelka, cuyo catálogo traza un panorama de una amplitud comparable a «Jeune, Dure et Pure!», siendo éste igualmente una oportunidad para establecer una serie de bases teóricas. Pero este catálogo de colección tiene por causa la simple forma de un inventario, presentado por orden alfabético de cineastas, cuyas películas son comentadas y, por otra parte, seleccionadas con ocasión de las programaciones habituales del museo; por lo tanto, no está concebido según los ejes de un pensamiento del cine (del mismo modo que la mayoría de las sesiones de cine experimental del museo, a menudo monográficas y autónomas).

La singularidad y la fuerza de «Jeune, Dure et Pure !», considerado en su conjunto, tiene que ver esencialmente con estos dos trazos: por una parte, el esfuerzo, si no la exhaustividad, para cubrir e incluso ensanchar la diversidad del cine experimental y de vanguardia francés, desde los orígenes hasta nuestros días, en un proyecto inédito; y por otra parte, las propuestas teóricas que sostienen la programación, fundamentadas en su planificación y en su cohesión, ya sea por medio de un pensamiento puesto en práctica del cine o por una teorización en acto. En efecto, una lógica histórica organiza globalmente la programación, bien subtitulada: «Une histoire du cinéma expérimental et d’avant-garde français». Así, las primeras sesiones están formadas por películas de los primeros tiempos, y las siguientes avanzan gradualmente en la cronología, hasta las últimas sesiones, que llegan al cine contemporáneo. Sin embargo, este movimiento conjunto no es una ley de hierro, puesto que el recorrido autoriza algunos giros significativos; basta con ver la última sesión, formada por *Visa de censure* (1968) de Pierre Clémenti y *Le Lit de la vierge* (1969) de Philippe Garrel, no respetando la progresión cronológica, como si fuera un flashback en relación con las sesiones precedentes, compuestas por películas de los años 90 y 2000, o como si para clausurar hermosamente la programación se hubiera optado por un ramo final como éste. Esta «histoire du cinéma expérimental et d’avant-garde français» reivindica igualmente su singularidad, «Une histoire». Puede que se trate de un diálogo, de un eco, de una figura correctiva o de un discreto homenaje a la ambición godardiana de las «historias del cine». ¿Cuáles son, por lo tanto, los retos de esta gaya ciencia audiovisual, de este (re) montaje de la historia del cine? Un análisis de la programación nos permite despejar los principios y entrever algunos destellos de pensamiento a partir de las películas entrecuchadas.

La composición global del corpus, indicada como «cinéma expérimental et d’avant-garde français», implica ya una tesis sobre la representación en el cine. El recurso a las dos nociones, más que a una o a otra (Nicole Brenez es por otra parte la autora

de un libro sobre los *Cinemas d’avant-garde*), marca lo que distingue algunas películas en el interior del corpus, pero también lo que las reúne en relación con un exterior, aquel que no ha sido programado, bien llamemos a este último cine «I.N.R.», «Industrial-Narrativo-Representacional», como hace la cineasta Claudine Eizykman, de la cual se han incluido ciertas películas en la programación, o «M.R.I.», «Modo de Representación Institucional», como lo indica el teórico Noël Burch en su ensayo *Le lucarne de l’infini*. En todos los casos, lo que en la forma filmica transgrede o desnaturaliza respecto a la norma representativa del cine dominante en el plano socio-económico, sobrepasa y revela al mismo tiempo su limitación, incluso cuando no hay una intención crítica. Por este motivo, podemos encontrar en la programación, unas junto a otras, o reunidas de forma más amplia, películas cuyo acercamiento puede sorprender, más allá de su no-pertenencia común y general al mundo de la representación mayoritaria. Así, por ejemplo, un programa reúne las fantasmagorías de Georges Méliès y Émile Cohl y las observaciones científicas de Jean Comandon y Lucien Bull: imaginativos y escrutadores, sobrepasan el realismo ordinario de la representación, explorando las posibilidades del medio (trucajes, pintura sobre película, ralentís, aceleraciones, etc.). El surrealismo y el naturalismo se oponen en efecto(s) al realismo. Las facultades de la percepción humana se amplían (*Expanded Cinema*, como lo concibe Gene Youngblood en su ensayo) en relación con los medios de las potencias cinematográficas. Además, como epígrafe de esta sesión, una cita del cineasta «visionario» Stan Brakhage permite pensar en la resolución dialéctica de la contradicción aparente entre las diferentes películas. Y dicho sea de paso, este procedimiento de citación-epígrafe-herramienta dialéctica, es utilizado a lo largo de toda la programación con la ventaja de producir el pensamiento, o al menos un acuerdo entre las formas filmicas y el texto operatorio en el pensamiento del espectador, pero sin cerrarlo ni rebajar el sentido mediante una etiqueta teórica rígida. Tengamos en cuenta, además, que son citas de cineastas, si bien algunos de ellos fueran teóricos, como Brakhage, en lugar de provenir de los teóricos tradicionales.

La descompartimentación de la obra en el seno del cine “experimental”, como en los ejemplos evocados anteriormente, reactiva el sentido fuerte de esta noción, que utilizamos a menudo como una etiqueta generalmente cómoda, sin considerar su utilización en el caso de Claude Bernard o Émile Zola, por ejemplo. La descompartimentación de la obra permite acercar, en una misma sesión o en varias sesiones vecinas, las películas científicas, las películas de artistas y las películas militantes. La distinción entre “experimental” y “vanguardia” es lo que está ahí en juego. Lo destacable es que ya no sabríamos reducirla a una oposición entre las dos tendencias que dividen habitualmente la vanguardia, estética y política, como si fuera necesario elegir entre esteta o militante; además, se puede apreciar también otra tendencia técnica, en el caso de “los inventores” (por lo tanto, incluso el medio industrial se encuentra representado, con las vistas de los Lumière); habiendo pues tantos ámbitos con sus respectivas fronteras como diferentes yuxtaposiciones de películas que las dinamitan. El cine situacionista y letrista, con sus métodos radicales de crítica de la imagen, en el sentido espectacular, considerablemente presente (con Isidore Isou, Guy Debord, Maurice Lemaître, Gil J. Wolman) a través de la programación, bastaría en sí mismo para sobrepasar estas categorías. Pero su yuxtaposición con el cine de la tendencia tanto estética como política de vanguardia es todavía más elocuente. Las películas de Maurice Lemaître, por ejemplo, estarían situadas tanto junto con las de Marguerite Duras, como con las del Grupo Medvedkine. La iconoclasia (de Lemaître), el hermoso aspecto de la imagen literaria (a través de las relaciones entre la imagen visual y la voz en off de Duras), o las imágenes de las luchas políticas (Medvedkine y otros colectivos), comparten un mismo frente de crítica y de fundamento en cuanto a un nuevo orden de la imagen. Su encuentro no fortuito en la pantalla de proyección nos ofrece la oportunidad de encontrar una serie de apreciaciones estéticas completas, pensadas

y sentidas; y la revelación de sus afinidades, más allá de las diferencias a primera vista. E incluso algo aún más sorprendente: la yuxtaposición de películas explícitamente militantes con películas científicas. ¿Lo nunca visto? Un mismo programa muestra el cine comprometido con las luchas políticas y sociales y películas como *Formation de cristaux aux dépens d'un précipité amorphe* (1937) (aunque podamos ver ahí un eco del título *De la nube a la resistencia* [*Dalla nube alla resistenza*, 1979] de los Straub), del Dr. Jean Comandon y M. De Fonbrune, o *L'Hippocampe* (1934) de Jean Painlevé. Percibimos, por lo tanto, una relación en torno al dominio de las visibilidades conquistadas: ya se trate de realizar las imágenes censuradas por el poder, o bien de sobrepasar las limitaciones del ojo humano “no armado” (como lo escribía Vertov, del ojo desnudo) por las potencias conjugadas de la instrumentación científica y del “cine-ojo”. Vemos entonces cómo la programación no se contenta únicamente con fundar un feliz *melting pot*, o simples efectos de contraste, sino que también le sugiere más profundamente al espectador una serie de afinidades inesperadas, en algunos casos desconcertantes, fecundas en el plano de un pensamiento subversivo de la representación y de la imagen. En este sentido, podemos comparar el montaje de películas concebido por la programadora-teórica con el montaje de imágenes en la revista *Documents* de Georges Bataille: un pensamiento pragmático, producido por el choque de las formas.

Este pensamiento estético es a menudo (¿por sumodalidad pragmática, justamente?) fuertemente preciso. Además, tiende al pensamiento estilístico. Al considerar la puesta en relación de un cineasta con otro, las singularidades y los estilos se revelan a través de los efectos de analogía o de contraste. Estas asociaciones únicamente se deben a veces a la iniciativa de la programadora, o bien a la existencia de las agrupaciones de cineastas, como el Grupo Zanzibar⁵. En este sentido, *Vite*

5. Al cual, por otra parte, se consagró en 2007 un libro editado por Christian Lebrat, Éditions de Paris

Experimental, *Zanzibar. Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*.

(1969) de Daniel Pommereulle, forma una sesión con *Deux fois* (1969) de Jackie Raynal. Mientras que *Le Révélateur* (1968) de Philippe Garrel, relacionado con el mismo grupo, está situada en otra sesión junto con *L’Homme qui tousse* (1969) y *L’Homme qui lèche* (1969) de Christian Boltanski, precedida de una sesión formada especialmente por *ciné-tracts* de un colectivo de 1968, dando lugar a un montaje revelador, precisamente, concebido por la programadora. La cuestión estética de la figuración (como modelo y alegoría) y los contextos históricos de Mayo del 68 y de la Shoah, suscitados disimuladamente por la película de Garrel, quedan perfectamente iluminados. Parece que se pueda considerar entonces el acto de programar como una forma de crítica o de análisis del cine. Del mismo modo, cuando otra película de Garrel, *Athanor* (1973) se encuentra programada con *Tristan et Iseult* (1972), un filme de Yves Lagrange, la sesión permite pensar en una relación de iconografía. Estos *raccords* elocuentes del montaje-programa parecen a veces sobreentender una idea, de hecho, precisa, o constituer una especie de equivalente respecto al montaje intelectual *eisensteniano*: por ejemplo, cuando se muestra la abstracta película pintada *Ere Erera Baleibu Icik Subua Aruaren* (1970) de José Antonio Sistiaga después de *Le Pain quotidien* (1970) de Philippe Bordier, la idea de transubstanciación puede unificar la sesión, cualificando el proceso materialista y místico del artista vasco. Pero los *raccords* son más fácilmente plurivalentes: no menos significativos, ya que no se trata tanto de que sean productores de una onda de la significación como de una multiplicación de los sentidos. Al volver a ver *La Pieuve* (1928) de Jean Painlevé seguida de *La Marche des machines* (1928) de Eugène Deslaw, sorprende al comienzo el contraste formal y temático entre lo orgánico y lo maquina, y, después, la oposición a primera vista se complica si se percibe un carácter reflexivo en la película de Deslaw, haciendo que volvamos a los procedimientos cinematográficos de la

ampliación y del ralentí en el caso de Painlevé, aunque, por otra parte, el ámbito de la vanguardia (a través del surrealismo, en el caso de Painlevé) les reúna. En resumen, se nos invita a meditar, y podríamos glosar durante mucho tiempo estas relaciones, como sucede con la mayoría de las propuestas de la programación, cuya originalidad, a veces sobrecogedora, permite renovar o vivificar la mirada en torno a algunas películas en ocasiones conocidas, muchas veces vistas, como *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955), programada junto a las experimentaciones gráficas sobre la película por parte de Robert Breer, de las observaciones naturalistas de *Locomotion chez Cyclostoma Elegans* (1954) de Jean Dragesco, o de la etnografía de *Los amos locos* (*Les Maîtres fous*, 1954) de Jean Rouch, y el cine-poema pop *Défense d’afficher* (1958) de Hy Hirsh, en una misma sesión. En este choque entre las películas, tan diferentes en sus formas y en sus registros, un pensamiento de la representación puede quedar inducido, si bien no tiene por qué producirse por fuerza, puesto que está justificado en todo caso por las aproximaciones heterodoxas situadas en el seno de la historia del cine. Se trata de una experiencia del espectador activa, entablando un pensamiento original, renovado en torno a las imágenes, que es a lo que esta programación invitaba más allá de las funciones antológicas o de simple divertimento del espectáculo cinematográfico. En este sentido, podemos comparar esta manifestación puntual con las programaciones habituales del cineasta y comisario Peter Kubelka en el Filmmuseum de Viena, bajo la invitación a preguntarse y a resaltar, a responder, «Was ist Film», en la cual podemos comprobar un pensamiento subversivo de la historia y de las formas cinematográficas en las aproximaciones inéditas entre las películas. El pensamiento estético, si lo comprendemos como es debido, en el sentido fuerte de la palabra *aesthesis* («sentir, percibir»), encuentra probablemente en el montaje de las propias formas fílmicas su medio de expresión ideal. ●

Traducción de Francisco Algarín Navarro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRENEZ, NICOLE (2006). *Cinemas d'avant-garde*. París. Cahiers du cinéma.
- BRENEZ, NICOLE (1998). *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. París/ Bruselas. De Boeck Université. Arts et cinéma.
- BRENEZ, NICOLE (2006). *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*. Biarritz. Séguier.
- BRENEZ, NICOLE, ARNOLDY, EDOUARD (2005). *Cinéma/politique - série 1. Trois tables rondes*. Bruselas. Labor. Images.
- BRENEZ, NICOLE, JACOBS, BIDHAN (2010). *Le cinéma critique : de l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*. París. Publications de la Sorbonne.
- BRENEZ, NICOLE, LEBRAT, CHRISTIAN (2001). *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. París/Milán. Cinémathèque Française/Mazzotta.
- BURCH, NOËL (1991). *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. París. Nathan.
- EIZYKMAN, CLAUDINE (1976). *La jouissance-cinéma*. París. U.G.E.
- GRISSEMANN, STEFAN, HORWATH, ALEXANDER, SCHLAGNITWEIT, REGINA (2010). *Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum*. Viena. Österreichisches Filmmuseum.
- KUBELKA, PETER (1976). *Une histoire du cinéma*. París. Musée national d'art moderne.
- LEBRAT, CHRISTIAN (2005). *Les 20 ans de Paris Expérimental (1985-2005)*. París. Paris Expérimental.
- MICHELSON, ANNETTE (1974). *New Forms in Film*. Montreux. Corbaz.
- NOGUEZ, DOMINIQUE (1999). *Eloge du cinéma expérimental*. París. Paris Experimental.
- NOGUEZ, DOMINIQUE (1982). *Trente ans de cinéma expérimental en France. 1950-1980*. París. A.R.C.E.F.
- NOGUEZ, DOMINIQUE (2002). *Une renaissance du cinéma. Le cinéma "underground" américain*. París. Paris Experimental.
- SHAFTO, SALLY (2007). *Zanzibar. Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*. París. Paris Experimental.
- SITNEY, P. ADAMS (1979). *Visionary film. The american avant-garde*. Nueva York. Oxford University Press.
- VERTOV, DZIGA (1972). *Articles, journaux, projets*. París. Cahiers du cinéma/UGE.
- YOUNGBLOOD, GENE (1970). *Expanded cinema*. Nueva York. E.P. Dutton.

EMILIE VERGÉ

Emilie Vergé es doctoranda e imparte clases en la Université Paris-3 Sorbonne Nouvelle. Su tesis, que se encuentra en el sexto y último año, está dedicada a la obra del cineasta experimental americano Stan Brakhage. Durante su doctorado, que comenzó en 2007, fue beneficiaria de una investigación en la Universidad Paris-3, galardonada con una beca doctoral de la Fondation Terra pour l'Art Américain, e invitada, como investigadora, a la New York University y la Colorado University, en Boulder, donde estudió los fondos de los archivos de cine y de no-cine en la Anthology Film

Archives, el MoMA de Nueva York, el Brakhage Center de Boulder y en Canyon Cinema en San Francisco. Colabora en publicaciones internacionales relacionadas con el cine de vanguardia y el cine artístico. Sus clases sobre estética del cine han tratado cuestiones como las teorías del cine, la luz en el cine, el blanco y negro y el color.

verge.emilie@free.fr

Una breve historia de los colectivos radicales desde los años 60 hasta los años 80: Entrevista con Federico Rossin sobre la retrospectiva ‘United We Stand, Divided We Fall’

A Brief History of Radical Film Collectives from the 1960s to the 80s: Interview with Federico Rossin on the Retrospective ‘United We Stand, Divided We Fall’

David Phelps

RESUMEN

Este texto trata del cine colectivo a partir del ciclo «United We Stand, Divided We Fall», comisariado por Federico Rossin, en el festival Doclisboa, en 2012. En una conversación del autor con el programador, se señala que la historia del cine colectivo apenas ha sido estudiada en profundidad, y es un amplio campo de investigación para historiadores e investigadores del cine. Rossin señala que el cine colectivo suele surgir de épocas de crisis económicas y sociales, y comenta algunas de sus particularidades, en particular a partir de la relación ideológica que se establece entre los personajes y cámaras o cineastas. Según Rossin, a partir del cine colectivo se puede volver a una creencia fuerte y profunda en lo real, pues el cine no es sólo una máquina que produce sueños, sino un medio fuerte para comprender y analizar la realidad mediante investigaciones. A continuación, el autor analiza algunos elementos teóricos del cine colectivo, centrándose en particular en el cine de Rouch y en su modo de filmar rituales, y señalando dos polos del cine colectivo: el cine del exorcismo y el cine de la posesión. Cabe distinguir, del mismo modo, entre aquel cine colectivo que busca borrar las diferencias entre sus miembros en beneficio de una posición y un tono propagandístico, y aquel que busca promover las diferencias facilitando la discusión y el debate entre los miembros.

PALABRAS CLAVE

Cine colectivo, cine político, teoría de los autores, documental, cámara, ritual, ideología, Jean Rouch, cine de la posesión, cine del exorcismo.

ABSTRACT

Taking as a point of departure the film programme ‘United We Stand, Divided We Fall’ (curated by Federico Rossin, Doclisboa, 2012), this essay addresses collective film-making. In a conversation, the author and the film curator argue that the history of collective film-making is understudied at the moment and that it is a broad field of research that should be more extensively considered by film historians and researchers. Rossin suggests that collective film-making usually emerges in periods of economic and social crisis, and comments on some of its particularities, such as the ideological relationships established between the people in front and behind the camera. According to Rossin, collective film-making can enable us to recuperate a strong and profound belief in the real, since film is not only a machine to produce dreams, but also a strong medium to comprehend and analyse reality through enquiry. Furthermore the author analyses some of the theoretical concepts of collective film-making, focusing on the work of Jean Rouch and his way of filming rituals, and identifying two poles of collective film-making: exorcism and possession films. The author also distinguishes between two kinds of collective film-making: one that aims to erase the differences between its participants in favour of a common position and a propagandistic tone, and another one that seeks to promote and make visible the differences amongst its participants, facilitating discussion and debate.

KEYWORDS

Collective film, political film, Auteur theory, documentary, camera, ritual, ideology, Jean Rouch, possession film, exorcism film.

Me pregunto si podríamos comenzar esbozando la tempestuosa historia del cine colectivo.

La mayoría de estas películas siguen estando casi huérfanas: quiero decir que muy poca gente ha estudiado con profundidad el fenómeno del cine colectivo. No hay un canon, es un terreno virgen para los historiadores y para los investigadores de cine. Por lo tanto, tenemos que trazar esta historia como si fuéramos arqueólogos y archivistas. Pero éste es sólo el primer paso. Si estudiamos la situación, nos damos cuenta de que existe una historia completamente oculta, y de que sus raíces se sitúan en el comienzo del siglo XX: está el caso del redescubrimiento reciente de Armand Guerra y de su *Cinéma du Peuple* (1913-14). Durante los años 20 y 30, encontramos el colectivo Prokino en Japón (Proletarian Film League of Japan, 1929-1934), y, poco después, la experiencia del “cine-tren” llevada a cabo por Aleksandr Medvedkin (1933-34) en la Unión Soviética, y Workers Film and Photo League (1930-34), Nykino (1935-37) y el Frontier Film Group (1936-1942) en Estados Unidos. Encuentro muchas relaciones entre las películas que he incluido en el programa y esas experiencias de cine colectivo. Para empezar, debemos notar que todos esos colectivos nacieron a lo largo de una crisis económica y social; luego, comprendemos que esas películas se realizaron y que deben ser consideradas tanto como objetos estéticos como bajo la forma del instrumento político; finalmente, debemos contemplar esta historia como un camino abierto todavía vivo: en este momento preciso y en la última década, el cine colectivo renació de sus cenizas en Argentina, España, Grecia, etc.

De forma más general, ¿cómo concordarían estas películas con la historia del cine, especialmente en la estela de la teoría de los autores y de alguno de sus partidarios –Godard, Rivette, Rohmer–, quienes se declararon como *anti-auteurs* en los años 70?

Es un tema muy delicado. Creo que la muerte de la teoría de los autores es, simplemente, el

reverso de la propia teoría de los autores: creo que es únicamente un asunto de narcisismo que proviene de la negación, un espejo roto en el que esconder la cara, aunque la cara sigue estando ahí. Me gustan las películas del Grupo Dziga Vertov, pero son filmes muy diferentes de los realizados por el Newsreel o por Cinema Action. No veo un vínculo claro entre este hecho de declararse uno mismo *anti-auteur* y el de fundar un colectivo de cine. Cada grupo o colectivo cuenta con su propia historia, y no debemos ser ingenuos. En cada grupo, la cuestión del poder era el núcleo. Es algo que tiene que ver con el propio ser humano. Esos jóvenes cineastas renunciaron a su *jouissance* inmediata con el objetivo de servir a un ideal político, pero su deseo de hacer películas personales era fuerte, y muchos de ellos hicieron películas personales tras su experiencia colectiva. Diría que casi cada película cuenta con una historia diferente: en algunos casos, se trataba de un deseo que provenía de uno de sus miembros; en otros casos, era otro quien inventaba la historia y el modo de transmitirla, etc. Para mí, no es importante saber ahora quién hizo una película en particular y quién se encontraba escondido detrás del nombre de un colectivo. Es el gesto de poner en común sus competencias, sus pensamientos, sus esperanzas lo que me afecta profundamente. Y no sólo es un rechazo de la teoría de los autores: es un acto positivo.

De forma más concreta, me pregunto si es posible establecer una relación entre los actores y los cineastas, algo bastante propio y único del cine colectivo –esto tal vez incluso llega a definir su función–. En muchas de estas películas, los actores parecen hacerse cargo de la película no sólo determinando su forma de actuar, sino que a menudo son ellos mismos los cineastas...

En el caso de algunas películas, es cierto: creo que el hecho de hacer un cine colectivo provoca que, a veces, la estructura se abra mucho más a la realidad. En ocasiones, los actores utilizaban a los cineastas para contar con un medio político mayor, como si fuera una poderosa arma

cinematográfica; por otro lado, los cineastas querían servir a un ideal. Pero creo que, en los mejores casos, siempre ha habido un intercambio entre los actores y los cineastas. La vida convulsa que ambos compartían es el auténtico corazón del cine colectivo: querían cambiar su vida, el presente, el propio cine.

Pero hay un peligro en el cine colectivo, ya que mientras que las películas intentan que se escuchen las voces locales, viéndose éstas normalmente suprimidas por los paradigmas dominantes, ¿no podrían estos filmes reprimir también esas voces individuales en beneficio de un mensaje colectivo?

Si tomamos el ejemplo de *El pueblo se levanta* (The Newsreel Collective, 1971) y *Finally Got the News* (Stewart Bird, Peter Gessner, Rene Lichtman y John Louis Jr., 1970), podemos decir que el intercambio entre los cineastas y los protagonistas era sutil, y que contaba con varios niveles: hay una voz en off autoritaria intentando dirigir el diálogo, pero encontramos también una especie de resistencia por parte de los personajes, quienes utilizaban sus acentos y sus voces personales. He intentado incluir en la selección películas colectivas realizadas por personas capaces de asumir la responsabilidad tanto del mensaje propagandístico como de las personas con las que estaban trabajando. Cuanto más se consideraba la película como un arma, menos afectaría ésta a las personas reales: por lo tanto, se estaba asumiendo el imaginario político. No debemos idealizar el cine colectivo: he visto muchas películas realmente malas, en absoluto interesantes desde el punto de vista formal y político. Creo que este problema que señala es cierto en cuanto a la primera fase del cine colectivo posterior a Mayo del 68: en los 70, las películas se convierten cada vez más en retratos de las personas singulares; *So That You Can Live* (Cinema Action, 1982) y *À pas lentes* (Collectif Cinélutte, 1979) son buenos ejemplos de ello.

Supongo que todo se reduce a la vieja pregunta de la época sobre el documental político, sobre si el cine colectivo pudo ofrecer algún tipo de remedio por medio de la propaganda, puesto que sólo puede trabajar a partir de las herramientas de la realidad. Muchas de las películas plantean ceremonias y rituales tradicionales, casi al estilo de Rouch, como si, en esas películas, los protagonistas estuvieran no sólo recogiendo los problemas de la realidad, sino también ofreciendo una interpretación que sería como una cura, si es que puede llamarse así.

La ideología es un tipo de ritual o de interpretación colectiva: cuanto más capaces fueran los colectivos de absorber la realidad de una forma dialéctica, más vivas estarían sus películas como objeto hoy en día para nosotros. La comparación con Rouch es muy interesante: el problema está en la creencia. Lo que quiero decir es que Rouch creía realmente en los rituales que estaba filmando, puedes sentir este tipo de magia en sus películas. No era distante respecto a sus personajes, estaba intentando ver lo invisible a través de su ojo mecanizado. Se trata del mismo caso en relación con los mejores grupos colectivos que he elegido para la retrospectiva. La ideología posmoderna nos ha llevado a rechazar la creencia, la fe, los ideales, situando todo esto dentro de una “vieja forma de pensar”. La trampa de la posmodernidad tiene que ver con el fin de la propia realidad. Por lo tanto, el remedio que podemos obtener a partir del cine colectivo puede consistir en volver a una creencia fuerte y profunda en lo real, en el mundo, en las personas. El cine no es sólo una máquina que produce sueños, puede ser un medio fuerte para comprender, analizar y cambiar la realidad: las investigaciones formales de estas películas son como una fábrica abierta en la que podemos encontrar herramientas antiguas que funcionan perfectamente. Sólo tenemos que pulirlas y adaptarlas a nuestra situación actual.

*Declaraciones realizadas por e-mail
y editadas por David Phelps el 23 y el 24 de
noviembre de 2012.*

Postfacio. Sobre el cine colectivo

La única película interesante sobre los
acontecimientos,
la única verdaderamente fuerte que he visto
(evidentemente, no las he visto todas),
es aquella que trata la entrada a las fábricas Wonder,
filmada por los estudiantes del IDHEC,
pues es una película terrorífica, que hace daño.
Es la única película verdaderamente revolucionaria.
Puede que se deba a que se trata de un instante
en el que la realidad se transfigura hasta tal punto
que llega a condensar una situación política
completa en diez minutos,
de una intensidad dramática enloquecida.

Es una película fascinante, pero no podemos decir
que sea movilizadora
si se tiene en cuenta el reflejo de horror y de rechazo
que provoca.
En realidad, creo que el único papel del cine consiste

en perturbar,
en contradecir las ideas prefijadas, todas las ideas
prefijadas,
e incluso los esquemas mentales que preexisten
respecto a estas ideas:
en conseguir que el cine ya no sea confortable.

Cada vez más siento una tendencia, la de dividir las
películas en dos:
las que son confortables y las que no lo son;
las primeras son todas ellas abyectas; las otras, más o
menos positivas.
Algunas de las que he visto, sobre Flins o Saint-
Nazaire, son de un confort desolador:
no sólo no cambian nada,
sino que provocan que el público que las ve esté
contento consigo mismo;
son los mítines de *L'Humanité*.

Jacques Rivette
(AUMONT ET AL., 1968: 20)

He aquí una maraña de contradicciones que
deben ser examinadas, si no desenredadas:

Puesto que “cine colectivo” puede designar,
desde los hermanos Lumière en adelante,
cualquier tipo de colaboración entre un hombre
y su cámara, su película de celuloide y su tema,
el término puede perder cierto sentido si se
entiende más como un tipo específico de cine
que como un tipo de óptica a través de la cual
ver el cine: la colectividad -elemento inherente al
cajón de sastre de elementos híbridos presente
en cualquier película-, conlleva que este término
sólo pueda refinarse en un género propio cuando
las películas amateurs dirigen sus puntos de
vista hacia sí mismas, y convierten su propia
producción colectiva en el tema que se sitúa
delante de la cámara. En otras palabras, la propia
óptica o la lente se convierte en el tema; pero ésta
es una descripción que podríamos aplicar tanto
a Stan Brakhage como a Chuck Jones. Puesto
que el “cine colectivo” o el “cine colectivista”
comparte con tantas películas “underground”
esta intención de cristalizar un único aspecto de la
praxis cinematográfica –el acto de la producción

cinematográfica colaborativa, de forma alternada,
como microcosmos de la sociedad y como una
alternativa respecto a ésta–, el propio término
convierte en un sinsentido la idea de un género
puro o los continuos intentos por parte de los
críticos a la hora de situar estas películas en una
serie de categorías preestablecidas.

Así que, en lugar de esto, los términos y los
orígenes deben ser inventados de la nada. De
hecho, el cine colectivo podría tanto entablar
un exorcismo de los hechos históricos, como
dar lugar a una historia especulativa: aquella que
tomara en cuenta la realidad del descontento,
incluso entre los cineastas, que se moviliza por
medio de la propaganda hacia una nueva utopía.

Esta noción de la historia del Gran Hombre
Blanco, formulada en sus más altas cotas por
medio de las ideas de futuro de los individuos
progresistas, podría parecer que incluso se
duplica como una visión del cine por parte del
Gran Hombre Blanco, aquel que, según se podría
argumentar, dio forma al cine colectivo en la era
de Rivette y Godard: Jean Rouch. De una manera

instintiva, suponemos, Rouch menospreciaría este tipo de afirmaciones: él no dio origen al “cine colectivo” (los críticos, si es que no fueron los Lumière, son los que lo hicieron); él desarrollaría un cine de ritos y de rituales situados en una oposición directa respecto a todas las nociones relacionadas con los organismos individuales, por parte tanto del sujeto como del cineasta, con el fin de determinar cualquier parte de la acción que no fuera la de su articulación. Y, sin embargo, esa articulación lo es todo en el caso de Rouch –la habilidad de la cámara para entrelazar sus sujetos en la coreografía unificada de una danza mágica, de modo que incluso parece conjurar los movimientos de los personajes mientras les sigue–. Aquí, este tipo de cine moderno, tan cercano a Cassavetes como a Rivette y al “cine colectivo”, se articula del mismo modo: un cine en el que la producción de la película se puede ver abiertamente en la pantalla (un tiempo documental, localizado dentro de la toma), frente a la historia, escenificada como un rito y un ritual (un tiempo narrativo, localizado principalmente en el montaje). La tradición, en el cine de Rouch, tiende un puente entre estos dos marcos temporales, puesto que vemos la articulación de un rito eterno. Pero las películas de Rouch son también los últimos registros de unas tradiciones que están a punto de ser destruidas.

Estos giros inesperados continúan. Las películas colectivas programadas por Federico Rossin en el ciclo «United We Stand, Divided We Fall»² se oponen aparentemente al status quo de las ceremonias sociales de la violencia que, en un primer momento, pueden parecer una inversión de Rouch: son películas revolucionarias o militantes (términos incompatibles), pero que en cualquier caso se dedican a desafiar las tradiciones de su época. Sin embargo, como sugiere Rivette a propósito de *La Reprise du travail aux usines Wonder* (Jacques Villemont, 1968), la representación que llevan a cabo los obreros de su propia puesta en escena, en un debate filmado en un único plano de diez minutos en medio de la calle, es lo que hace que la película resulte tan revolucionaria. En otras palabras, lo revolucionario es el propio esfuerzo

de los obreros a la hora de poner en escena, en su lugar de trabajo, las jerarquías y las tradiciones que desprecian: no sólo porque fracasan a la hora de injertar del todo, en plena calle, las políticas de la fábrica, sino incluso porque la película les permite escenificar la misma política que están de acuerdo en rechazar. Es una puesta en escena revolucionaria porque uno vislumbra simplemente, en esta radical cristalización de la política de una década en diez minutos de improvisaciones al aire libre, las posibilidades en torno a las cuales puede ser escenificada la historia –o, más bien, cómo podría haber sido escenificada la historia–. Una historia especulativa, como la de Rouch, después de todo, cuya política no es la de sus individuos, sino la de la puesta en escena de las formas en las que pueden entrar en contacto, en discusión o en debate con los demás.

Más arriba, Rossin habla sobre Rouch, y el modo en que trata de acceder a lo invisible a través de sus ceremonias, creyendo en la acción como una fuerza propia. La cámara sería así sólo el último intérprete: ¡algo hermoso!. Pero Rouch no es un formalista, y ni sus ceremonias ni su cine se encuentran de algún modo anquilosados –ambos son respuestas a la energía en un tiempo y en un lugar determinado, ambos son formas ceremoniales con las que encontrar el caos de la naturaleza y la civilización por igual–.

En lo que respecta a sus tratamientos de las tradiciones, su violencia es un acto del aquí y del ahora, un torbellino que deforma las energías históricas en la locura de un instante en el que todas las relaciones se deshacen. Lo mismo puede ser dicho de tantas otras películas colectivas. En cierto sentido, las preocupaciones del cine de Rouch, tanto la posesión como el exorcismo, también proporcionan los términos de su propia filmación, la posibilidad de dar vida a los recipientes físicos como su cámara-ojo, e incluso *a través* de su cámara-ojo – y retirarla con la misma rapidez–. La posesión: el ojo de Rouch es el que puede poseer a las personas en la pantalla no sólo provocándolas en un baile, sino también interpretando el baile junto a ellas para

un espectador que lo vivirá en su lugar décadas después; el ojo de Rouch no sólo conjura sus actos, sino que es el mundo al completo el que no puede distinguirse objetivamente de la visión conjurada por el ojo de Rouch (los rastros de Brakhage). El exorcismo: sin embargo, se trata también de un ojo que exorciza una fuerza más profunda y violenta que la que encuentra en la pantalla (y esto lo consigue únicamente imponiendo un ritual constante). Lo importante, por supuesto, es que la cámara sea poseída por esos rituales en la misma medida en que “posee” a la gente, haciéndola participar en el ritual más moderno: hacer una película.

Porque Rouch, quizá mucho mejor que cualquier otro cineasta, entiende el poder singular del cine colectivo para mediar, de forma muy hermosa, entre dos polos peligrosos: por un lado, el anquilosamiento de un ritual social (la posesión); por el otro, la liberación de la energía de la multitud contra éste (el exorcismo). Actualmente, vivimos en una época en la que estos dos polos deben oponerse constantemente: la violencia desesperada de Haneke, de Breillat o de los adolescentes suburbanos de *Jackass* (Johnny Knoxville, Spike Jonze, Jeff Tremaine, 2000-2002) compitiendo por llamar la atención por medio del impacto a través de YouTube y otros medios, grabándose en vídeo constantemente, resulta una respuesta lógica a la vigilancia suave e invisible de la NSA, diseñada para hacer que los ciudadanos se ajusten al protocolo de los rituales de lo políticamente correcto, sabiendo inconscientemente que están siendo filmados en todo momento. Porque, como otra película colectiva, *Red Squad* (Howard Blatt, Steven Fischler, Joel Sucher, 1972) deja claro, siempre se espera que los ciudadanos se ajusten a la imagen, que representen para la cámara las imágenes que han visto, de modo que la NSA pueda garantizar que los ciudadanos están siguiendo la imagen “correcta” y funcional. Cada acción se convierte en un protocolo para la siguiente; pero la NSA insiste en que todo puede ser visto salvo la propia NSA.

Red Squad convierte esta posesión total en una especie de exorcismo con un centro vacío: los cineastas amateurs deciden filmar a quienes les están filmando, los encargados de hacer cumplir las leyes, y, como en la película de Nagisa Oshima *Murió después de la guerra* (*Tôkyô sensô sengo bima*, 1970), el único acto trasgresor registrado por la cámara es, por supuesto, la propia filmación. Se trata de una película fascinante, puesto que el miedo de los Red Squad a ser filmados sólo revela la auténtica violencia de aquello que están llevando a cabo en primer lugar: filmar es una forma de garantizar que los sujetos actúan “correctamente”, y, desde luego, es por esto que los Red Squad no quieren ser filmados –asegurarse de que todos actúan de acuerdo con un código de conducta les eximiría de tener que seguirlo también–. La comedia pertenece a los comunistas amateurs, quienes, sin ningún tipo de recursos, terminan parodiando la operación de las “home movies” policiales en un intento de cohibir a los inhibidores. El modelo de Rouch resulta ya imposible de acuerdo con este cálculo de las operaciones, el cual se repetirá eternamente: mientras que Rouch insiste en participar en la acción, las cámaras de los Red Squad son necesariamente invisibles, pues su objetivo consiste en provocar que sus sujetos –cualquier activista de Nueva York, y posiblemente cualquier otra persona– permanezcan en un estado de constante paranoia.

Aquí, nos podemos preguntar si el cine colectivo correría el riesgo de oprimir las voces individuales del mismo modo que las promueve. Y podríamos, quizá, establecer una distinción entre dos tipos de películas colectivas, sin tener ninguna idea sobre el lado en el que se situaría *Red Squad*, entendida como un cierto tipo de estado de vigilancia al estilo de *Duck Amuck* (*Looney Tunes' Merrie Melodies: Duck Amuck*, Chuck Jones, 1953): 1) Aquel que busca borrar las diferencias entre sus miembros en beneficio de una posición y un tono propagandísticos, y 2) Aquel que busca promover las diferencias facilitando la discusión y el debate entre los miembros. No se trata de una distinción tan simple como aquella del “cine de la cura” frente al “cine del diagnóstico”, puesto que

ambos son críticos contra el status quo. *Winter Soldier* (Winterfilm Collective, 1972), por ejemplo, adopta una postura obvia contra el abuso de los soldados en Vietnam, hasta que esa postura es puesta en cuestión en un debate por los pasillos cerca del final de la película: de repente, no es suficiente con evidenciarlo sin aportar una crítica respecto al motivo por el que las cosas han sucedido y cómo deben mejorarse. Así, la película comienza con un acuerdo colectivo y se transforma en un debate colectivo en torno a lo que la película debería tratar.

Lo importante es que esos dos tipos de cine colectivo —el de la “posesión” y el del “exorcismo”, si queremos llamarlos así— asumen la posición de la cámara para escenificar la acción. Aquí, el indicio —tanto en las películas como en el programa de Rossin— es que el documental colectivo podría implicar el desmoronamiento no sólo de la autoría individual, sino de la autoría en general, de manera que los sujetos del filme, estén llevando la cámara o no, obligan y determinan la filmación. Algunas películas regionales como *Finally Got the News* (Stewart Bird, Peter Gessner, Rene Lichtman y John Louis Jr., 1970) o *El pueblo se levanta* (The Newsreel Collective, 1971) se mezclan entre estos modelos: ambas parecen aspirar a ser boletines de propaganda sobre los problemas locales, los cuales borrarían la participación de los individuos en el proyecto. Pero la voz en off autoritaria del autor está escrita siempre en una especie de dialecto de la calle, y es pronunciada por unos miembros que cuentan con sus acentos locales: en ocasiones, el testimonio de los vecinos dentro de la película se convierte en la voz en off de la propia película. Por lo tanto, se activa así un proceso mucho más interesante —en lugar de una posición estandarizada y correcta del autor, las películas nos ofrecen las voces de los individuos dentro de una circunstancia, de una época y de un lugar concretos—.

Articulemos una errónea línea más junto con la que opera esta simplificada distinción entre el cine de la posesión y el cine del exorcismo: la borrosa línea que se sitúa entre las películas

colectivas que regulan la acción de acuerdo con una política partidaria, y aquellas que posibilitan una serie de acciones que no se hubieran podido llevar a cabo sin la presencia de la cámara, contra el sistema de la opresión. Algunas de las últimas, películas fundamentales como *So That You Can Live* (Cinema Action, 1982), parecen incluso haberse replegado hacia algún tipo de conservadurismo de izquierdas: se trata de los intentos de trabajar dentro del sistema con el objeto de reformarlo y de recuperar el valor de las propiedades que el capitalismo vendió, pero que rara vez proporcionó.

En última instancia, casi todas las películas colectivas nos proporcionan un sentido de la Historia situado más allá de las políticas locales con las que pretendían comprometerse: por supuesto, es la historia la que, como la cámara de Rouch, inscribe los roles y los registra, puesto que no se va a ninguna parte con el axioma filosófico que afirma que los hombres escriben la historia y que la historia escribe a los hombres. El propio cine colectivo se convierte en un fenómeno, en un síntoma de su tiempo, incluso cuando pretende proporcionar una excepción revolucionaria respecto a la regla. El emplazamiento del cine colectivo como producto histórico de los años 60-80 parece bastante evidente políticamente: la época del radicalismo y de las células disidentes, incorporada ahora a la iconografía del “arte y ensayo” por parte de Olivier Assayas, en cuyas películas las políticas colaborativas podrían ser vistas como una reacción (y como una acción) contra un estado hegemónico sin esperanza, en lugar de un diminuto intento de reflejar y de trabajar dentro del sistema democrático (el tipo de tentativas vistas, en alguna ocasión de forma desastrosa, en las películas de Frederick Wiseman).

Pero cómo podría situarse el cine colectivo dentro de la historia del cine es otra cuestión. Obviamente, podríamos dibujar una historia paralela: que fue éste el momento en el que los movimientos colaborativos y democráticos de

los Lumière, de los cineastas de la vanguardia francesa o de los activistas soviéticos, etc. dieron paso a una especie de hegemonía hollywoodiense, a la que sólo podrían oponerse los cineastas amateurs y regionales. Pero es también el momento en el que la política de los autores se afianzó para muchos de los mismos críticos que se oponían a los objetos insípidos fabricados por

Hollywood, y la época en la que la “autoría” se convirtió en el estándar de calidad más seguro, garantizando que las voces individuales pueden hablar contra el status quo (así como a través de él).

Y, aquí, prefiero dar paso a Rossin, como otra voz. ●

Traducción de Francisco Algarín Navarro,
con la colaboración de Miguel García.

Películas del ciclo «United We Stand, Divided We Fall», programado por Federico Rossin (Doctisboa, octubre, 2012):

La Reprise du Travail aux Usines Wonder (Jacques Villemont, 1968)
Classe de Lutte (Groupe Medvedkine de Besançon, 1969)
À pas lentes (Collectif Cinélutte, 1979)
Vladimir et Rosa (Groupe Dziga Vertov, 1970)
Winter Soldier (Winterfilm Collective, 1972)
Off the Pig (San Francisco Newsreel, 1968)
Finally got the News (Stewart Bird, Peter Gessner, Rene Lichtman y John Louis Jr., 1970)
El pueblo se levanta (The Newsreel Collective, 1971)
Red Squad (Howard Blatt, Steven Fischler, Joel Sucher, 1972)

Un peuple en marche (Colectivo cinematográfico de alumnos argelinos, 1963)
Caminhos da Liberdade (Cinequipa, 1974)
L'Aggettivo Donna (Collettivo Femminista di Cinema di Roma, 1971)
Women of the Rhondda (London Women's Film Group, 1973)
Maso et Miso vont en Bateau (Nadja Ringart, Carole Rousso-poulos, Delphine Seyrig e Ioana Wieder, 1976)
Night Cleaners Part 1 (Berwick Street Collective, 1972-1975)
So that you can Live (Cinema Action, 1982)
The Year of the Beaver: a Film about the Modern 'Civilised' State (Poster Film Collective, 1982)
Territoires (Isaac Julien, 1984)
Handsworth Songs (John Akomfrah, 1986)
Vai Viegli Būt Jaunam? (Juris Podnieks, 1987)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, JACQUES, COMOLLI, JEAN-LOUIS, NARBONNI, JEAN, PIERRE, SYLVIE (1968). *Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette. Cahiers du cinéma*, n° 204, septiembre.
 BRENEZ, NICOLE (2006). *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*. Biarritz. Séguier.

BRENEZ, NICOLE, ARNOLDY, EDOUARD (2005). *Cinéma/ politique - série 1. Trois tables rondes*. Bruselas. Labor. Images.

DAVID PHELPS

Escritor, traductor y programador. Editor contribuyente en publicaciones como *Lumière, desistfilm*, the MUBI Notebook, y *La Furia Humana*, para la que ha co-editado (con Gina Telaroli) *William Wellman: A Dossier*. Entre sus cortometrajes cabe destacar *On Spec* y la serie en curso *Ci-*

netracts. Actualmente trabaja como tutor privado en Nueva York, en un proyecto acerca de Fritz Lang y en una retrospectiva sobre la Historia del Cine Portugués.

davidpphelps@gmail.com

Nathaniel Dorsky. *Devotional Cinema*

Tuumba Press, Berkeley, 2005, 54 pp.

Miguel García

Uno de los grandes retos del arte siempre fue transmitir lo inefable, lo que no puede describirse ni aprehenderse con el lenguaje, aquello que no se alcanza a través de las palabras. A veces éstas pueden funcionar como trampolín, como la pregunta de Benjamin Péret que recordaba Buñuel en sus memorias:

«¿Verdad que la mortadela está fabricada por ciegos?» Para mí, esta afirmación, en forma de pregunta, es tan verdadera como una verdad del Evangelio. Por supuesto, algunos pueden encontrar absurda la relación entre los ciegos y la mortadela. Para mí, es el ejemplo mágico de una frase totalmente irracional que queda brusca y misteriosamente bañada por el destello de la verdad». (BUÑUEL, 1982: 190)

Toda su obra parece estar contenida en ese paisaje de relaciones, iluminado por una pregunta sin respuesta, que se abre para cada receptor. Su fuerza viene de la imposibilidad de ser descrito o explicado. Pero también puede suprimirse directamente toda relación con el lenguaje. El cine de Nathaniel Dorsky *hablará* así, con imágenes y tiempo, sin lenguaje ni sonido, sobre verdades inefables a las que jamás se hubiera pensado que existía un acceso, y que por lo tanto jamás podrían ser compartidas. Cerca del comienzo de *Devotional Cinema*, Dorsky narra una anécdota que nos resulta familiar y que adquiere una gran fuerza por su unión conceptual con lo religioso: a la salida de una proyección de *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rosellini, 1954), todos los espectadores abandonaron la sala en absoluto silencio de modo que, en el ascensor

que los llevaba a la calle, había desaparecido la típica incomodidad que se genera al compartir el espacio con extraños. La película actuó como una especie de comunión laica al mostrar que ciertas verdades íntimas e inexpressables eran vistas y comunicadas, puestas en común, por un cineasta.

En esta forma de contar, a través de lo que se ve en un ascensor, una especie de conexión espiritual, e incluso en el mismo estilo con el que está escrito el libro, vemos también hasta qué punto Dorsky forma parte de una tradición de pensamiento netamente estadounidense, iniciada a mediados del siglo XIX por R.W. Emerson al apadrinar un movimiento trascendentalista que buscaba centrarse en lo familiar y lo sencillo. Al igual que la prosa de *Devotional Cinema* no esconde en ningún momento su origen oral (la revisión de una conferencia en la Universidad de Princeton) y maneja conceptos elevados desde ese tono, su autor plantea que la búsqueda de lo espiritual ha de realizarse siempre desde lo común y lo más cercano. Estos elementos no pueden ser simplemente materiales para construir algo, sino que el armazón teórico debe construirse para aclarar o proteger esa materia.

Así, en su cine, todo lo filmado adquiere la condición de sagrado. Una camisa, un cristal o un puñado de arena, objetos que quizá hayan perdido su valor, deslucidos ya por las presiones impuestas por las costumbres sociales sobre aquello que debería parecernos importante. En otro de los momentos más memorables del libro se nos invita a mirarnos las manos y pensar en

la complejidad y la variedad de las acciones que pueden llevar a cabo, en las particularidades de esta herramienta tan completa, también en su belleza estética. La relación con esas manos que estaban sujetando el libro en una acción inconsciente se reconfigura para el lector de la misma forma en que intenta hacerlo Dorsky con el cine, devolviendo a todo aquello que registra la cámara su valor real, obviando aquel de cambio que lo acompaña y adultera (en términos económicos dentro de la sociedad capitalista, pero también en lo cinematográfico cuando se trata de esos objetos colocados frente a la cámara sin ser realmente observados, sólo para servir de fondo de una narrativa verosímil). Lo sagrado es siempre intocable, inconmensurable por sí mismo. La necesidad de subrayarlo o mancharlo con ideas sería una profanación. Convertirlo en símbolo de algo más sería despreciarlo; aprovecharlo para construir un discurso ajeno, imponerle un sentido externo a sí mismo sería utilizarlo, reducirlo a una pobre posición de herramienta para un fin mayor.

En la introducción a su excelente entrevista con Nathaniel Dorsky, Scott MacDonald recuerda una interesante polémica:

«Hace algunos años, Stephen Holden declaró que para *American Beauty* (1999) Sam Mendes se había apropiado de “una imagen (y toda una estética de la belleza) de *Variations* (1998) de Nathaniel Dorsky, en la que la cámara admiraba una bolsa de plástico movida por el viento” (*New York Times*, 9 de octubre, 1999). Dorsky recuerda que recibió una llamada de alguien que trabajaba en la producción de *American Beauty* preguntando cómo podría ver la película, aunque no está convencido de que se hubieran “apropiado” de su plano; hay imágenes similares y anteriores en todas partes, tanto en la poesía como en el cine». (MACDONALD, 2006: 79-80)

Más interesante que la enésima discusión sobre las deudas del cine comercial con la vanguardia estadounidense podría resultar

fijarnos en cómo se presenta ese plano en su nueva vida. La escena llamó rápidamente la atención y se convirtió en la imagen más comentada de la película: el plano de la bolsa de plástico (cuyos movimientos, por supuesto, son mucho más marcados y espectaculares que en la película de Dorsky: sube, baja, hace volteretas) es presentado por un personaje con la frase: «¿Quieres ver lo más hermoso que he grabado?» y acompañado por una evocadora melodía en piano de Thomas Newman. El personaje continúa explicando el momento tan especial en el que se recogió la imagen, y comunicando a la chica lo que significa para él: «Es entonces cuando me di cuenta de que hay toda una vida detrás de las cosas...».

En la superficie el plano es el mismo, pero sólo ahí, no hay más relación; quizás por eso Dorsky niega rápidamente su filiación. A lo largo de su texto, Dorsky invoca una y otra vez imágenes que sí comparten, en todos los niveles señalados, sus mismos principios en el contexto de un cine narrativo. El sombrero de un oficinista filmado por Yasujiro Ozu, o el pañuelo de una esposa filmado por John Ford no son sublimados, ni son el símbolo de algo que los transfigura; en todo caso serán esos objetos, en sí mismos, los que tengan tanto poder como para cambiar algo, para conseguir despertar una emoción.

Es tal la claridad y firmeza de sus ideas que, tan sólo con la lista de películas mencionadas en su libro, el lector podría imaginarse todo aquello que se defiende y el tipo de cine que realiza; aunque puede que fuera con la misma certeza, resbaladiza e imposible de explicar, que aplaudía Buñuel. Al reunir y asociar comparativamente estas películas, Dorsky muestra las coordenadas de un cine de la devoción en el que se inscriben sus propias obras. En el paso final del montaje, los objetos sagrados de su cine se unen preservando ese misterio de una relación que no puede expresarse (y quizá para poder explicitar el mensaje, Mendes no pudo montar la bolsa de plástico junto a nada más) pero que hace sentir

su efecto con la fuerza del salto de verso en un poema, o una pincelada y un cierto tipo de color en una pintura abstracta. Ozu filma a una

madre y un hijo que se abrazan, y corta a una chimenea que expulsa humo negro. Lo hemos comprendido. ●

miguelangel.garcia03@estudiant.upf.edu

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUÑUEL, LUIS (1982). *Mi último suspiro*. Éditions Robert Laffont, S.A.. París. Cita procedente de la traducción de Ana M^a de la Fuente para Debolsillo: Barcelona, 2008.

DORSKY, NATHANIEL (2005). *Devotional Cinema*. Tumba Press. Berkeley.

MACDONALD, SCOTT (2006). *A Critical Cinema 5*. University of California Press, Berkeley.

Normas para la presentación de originales

1. ENVÍO DE ARTÍCULOS

Cinema Comparat/ive Cinema acepta artículos inéditos que versen sobre cine comparado. No se admitirán trabajos no solicitados que no sean originales. El número máximo de autores por artículo será de tres.

Las principales líneas de investigación de la revista son:

- La interpretación de las formas fílmicas y las relaciones entre películas.
- La historia de la interpretación y el análisis de los contextos críticos y políticos.
- El ensayo comparativo sobre los procesos materiales, las prácticas y las experiencias de creación, difusión y exhibición.
- El estudio de las metodologías de cine comparado y de su relación con la literatura y las artes visuales.
- La revisión de la historia del cine a partir de las investigaciones formales y de las influencias estéticas entre filmes y vídeos narrativos, de no-ficción, de vanguardia, científicos, industriales, el cine expandido, etc.
- El análisis estilístico de la obra de los cineastas y del actor cinematográfico como autor.
- El ensayo y el pensamiento visual.

Artículos

Los artículos de investigación tendrán una extensión mínima de 2000 palabras y máxima de 5000, incluyendo notas al pie. Estarán vinculados con las cuestiones temáticas que se publicarán en el apartado «Call for Papers» de la página web.

La sección «Filmes en discusión» abarca entrevistas y diálogos, con fines de investigación, debate y documentación, sobre los temas monográficos abordados por la revista. La extensión mínima es de 3000 palabras y la máxima de 12000.

El plazo para el envío de estos artículos estará abierto de forma continua.

En la revista aparecerán también algunos documentos no originales, que servirán de base conceptual para los temas y las líneas de investigación propuestas en cada número, y artículos de extensión breve –entre 1000 y 1500 palabras– para fomentar la intervención crítica en los temas abordados.

Reseñas

Se publicarán reseñas de una extensión comprendida entre 800 y 1000 palabras.

La información del libro reseñado debe incluir: nombre completo y apellidos del autor del libro, editorial, ciudad, año de edición y número de páginas. El autor de la reseña debe indicar su nombre completo y apellidos y su dirección de correo electrónico.

Se admiten reseñas de libros cuya primera edición, en la lengua original, se haya publicado en los últimos ocho años.

2. EVALUACIÓN DE ORIGINALES

Cinema Comparat/ive Cinema sólo publica los artículos después de obtener una valoración favorable por parte de dos revisores externos a la entidad editora.

Una vez se envíe el artículo, la revista confirmará a los autores la recepción del mismo en el plazo máximo de 10 días. Durante la revisión, se mantendrá el anonimato del autor y de los revisores. En caso de discrepancia entre los informes de los dos evaluadores, se solicitará la revisión de un tercer evaluador.

La revista se compromete a dar a todos los autores una respuesta sobre la publicación del original en un plazo máximo de dos meses. En la respuesta, se incluirá el informe de revisión de los evaluadores [descargar en: www.upf.edu/comparativecinema].

En el caso de que un artículo sea aceptado, pero se soliciten cambios y correcciones, los autores dispondrán de 20 días para enviarlo de nuevo.

3. NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN

Envío: Los textos deben presentarse por correo electrónico a la dirección comparativecinema@upf.edu en formato Word. El material gráfico debe presentarse aparte, convenientemente numerado y con indicación sobre su emplazamiento dentro del texto. Las imágenes se entregarán en todos los casos en formato TIF. Para ello, se recomienda la utilización del programa Power DVD (versión 9, para PC) o GrabMac (para MAC). Las imágenes nunca se incorporarán dentro del cuerpo texto. A su vez, el autor deberá enviar la declaración de autor firmada [descargar en la web www.upf.edu/comparativecinema].

Currículo: Todos los artículos irán acompañados de un breve currículo redactado por el autor, que no superará las 100 palabras. En caso de que existan varios autores, se publicarán los currículos individuales de cada uno de los autores.

Resumen: El resumen será de 300 palabras como máximo y estará redactado en un solo párrafo. Deberá presentarse tanto en castellano o catalán como en inglés.

Palabras clave: Se incluirán hasta un máximo de diez y un mínimo de seis, separadas por comas. Deberán presentarse tanto en castellano o catalán como en inglés.

Fuentes de financiación y apoyo: De existir una fuente de financiación y apoyo para la investigación presentada, los artículos deberán especificarla.

Fuente y tamaños de letra: El tipo de letra elegido será Times New Roman de 12 puntos. La alineación del texto será justificada. El interlineado será de 1,5 tanto en el texto general como en las notas al pie. No se usarán sangrías en ningún caso. El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se colocarán en negrita.

Recursos de procesadores de texto: En los artículos no se utilizarán los siguientes recursos de procesadores de texto: tablas, numeración y viñetas, columnas, encabezados, hipervínculos, notas a pie de página, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.

Citas bibliográficas: Todo texto o idea tomados de otro autor debe especificarse siempre de manera clara y explícita. Las citas se realizarán dentro del texto según el modelo HARVARD (APELLIDO, Año: Número de página). Al final del texto se listará la bibliografía citada.

4. PAUTAS DE ESTILO

Consultar en la web www.upf.edu/comparativecinema.

