

‘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 Bleecker 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*. DANEY, 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 Bleecker 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 *Loin de Manhattan* (1982), *Trois ponts sur la rivière* (1999) y *Saltimbank* (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 *Cahiers* 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 (Gehrad 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:

Maïcol (Mario Brenta, 1988-1989)

Uirá, Um Índio em Busca de Deus (Gustavo Dahl, 1973)
Song of the Exil (*Ke tu qiu ben*, Ann Hui, 1989)
A 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