

# Los asombrosos 60. Un intercambio de e-mails entre Miguel Marías y Peter von Bagh

The Wondrous 60s: an e-mail exchange between Miguel Marías and Peter von Bagh

---

Miguel Marías y Peter von Bagh

## RESUMEN

Miguel Marías y Peter von Bagh recuerdan, a partir de la entrevista con Jean Narboni, publicada en nuestro anterior número, cómo vivieron cada uno de ellos la década de los 60, en los que convivieron cinco generaciones diferentes de cineastas al mismo tiempo: desde las últimas películas de los cineastas del cine mudo hasta las primeras películas de los cineastas de las llamadas “nuevas olas”, además de todo el espectro que uno podía encontrar entre unos y otros. Juntos analizan también la trayectoria estética de ciertos autores, la confluencia del “cine popular” y del “cine de autor” y estos propios conceptos, e incluso proponen algunos sugerentes programas dobles o analizan algunos hechos históricos relacionados con sus respectivos países (España y Finlandia) u otros que afectaron al cine a nivel mundial en general y a sus cinefilias en particular.

## PALABRAS CLAVE

1960, cinefilia, Godard, Hollywood, Nouvelle Vague, diferencias generacionales, transmisión, “cine popular”, “cine de autor”, “nuevos cines”.

## ABSTRACT

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

## KEYWORDS

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

Querido Peter,

Puesto que nos sugieren como punto de partida para nuestro debate sobre la década tan especial de los 60 la siguiente reflexión realizada por Jean Narboni en el primer número de su revista, citaré una gran parte de ella:

«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 films de los grandes autores clásicos, a menudo maravillosos: *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964), *Una trompeta lejana* (*A Distant Trumpet*, Raoul Walsh, 1964) o *Siete mujeres* (*Seven Women*, John Ford, 1965), 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” –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, 1968). También están presentes las óperas primas de los cineastas de los “Nuevos Cines” –los films 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), *Walkower* (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».

\*\*\*

Querido Miguel,

Comencé a escribirte una carta ayer, con la idea de confirmar mi participación; debo intentar redactar la primera respuesta durante los próximos días. Será más fácil si mantenemos el debate nosotros mismos, puesto que las preguntas que me has hecho llegar son un poco demasiado teóricas para mi entendimiento, y además, sin duda, ellos son mucho más jóvenes y sus años 60 son algo totalmente diferente, un planeta extraño que para nosotros es la casa donde crecimos (tomo las sabias palabras que usaste para describir ese periodo). La espontaneidad y la desenvoltura que existe entre nosotros en cualquier momento de nuestra correspondencia de 25 años (¿o han sido más?) no se puede mantener de otro modo; y no soy tan profesional como para poder elaborar un texto en el que de algún modo estén ya implícitas las cuestiones... Así que quizá hay una forma de hacer que todo esto funcione de forma más despreocupada. No lo sé, ni siquiera sé si lo que yo pueda decir aquí tendrá algún sentido... pero se trataría de nuestras experiencias separadas pero casi similares, desde dos rincones alejados de Europa, Finlandia y España.

\*\*\*

Querido Peter,

Hoy he recibido *Muisteja - pieni elokuva 50-luvun Oulusta* (Peter von Bagh, 2013), que Mary Reyes y yo veremos esta noche... Se me ha ocurrido que también puede ser un buen

punto de partida, ya que ayudará a una mejor comprensión sobre lo que podemos decir hasta ahora sobre nuestras respectivas cinefilias y para explicar que, para empezar, los 60 fueron un momento crucial en la formación de nuestros gustos y de nuestras fobias en el cine. Por eso, los acontecimientos de los 60 (con las últimas obras maestras de los grandes o incluso de los pioneros, aunque no fuéramos conscientes de que eran las últimas, las tomábamos como *las más recientes*; más las películas de madurez, y luego tristemente la diáspora y la dispersión, y en muchos casos la decadencia o el silencio prematuro, de las generaciones intermedias; primeras, y en algunos casos las únicas realmente grandes o las mejores películas de los jóvenes cineastas —además de algunos hechos como la Guerra de Vietnam, el asesinato de JFK, Martin Luther King, Bobby Kennedy, o mayo del 68) nos golpearon de una manera que los jóvenes no pueden comprender plenamente, son demasiado jóvenes; pueden haber leído sobre ello, supongo que versiones contradictorias o leyendas bastante míticas, pero no lo vivieron inocentemente...

\*\*\*

Querido Miguel,

Buenos comentarios —de todos modos, soy bastante entusiasta con la concepción de Narboni de una época extraordinaria—. Para mí es una explicación sobre por qué sentí entonces este tipo de pasión por las películas —nuevas y viejas al mismo tiempo, totalmente igual, como nunca antes o después— que no he vuelto a sentir jamás.

\*\*\*

Querido Peter,

Por supuesto, me gusta mucho el cine desde que tenía 5 años y veía tantas como podía y muy pronto empecé a ver dos veces seguidas las sesiones dobles dos veces por semana, pero me convertí en un verdadero cinéfilo en 1962 (mi año clave, también cuando me enamoré de Mary

Reyes, cuando empecé a leer en inglés y dejé de ser un alucinado de los aviones) después de ver, con mucho retraso, una de las sesiones dobles más esenciales: *De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) + *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959), repitiendo de nuevo *De entre los muertos*, llegando así tarde a casa sin cenar, y al día siguiente empecé a comprar revistas de cine, a buscar filmografías y a tomar notas. De todos modos pienso que, puesto que la mayor parte de las personas que lean esto serán muy jóvenes y no habrán vivido directamente (o en absoluto, más bien, si tienen menos de 40 años) la experiencia de esos años, dependen demasiado de la crítica o de las citas, tomando como generales cuestiones bastante particulares o modas. Así que creo, si estás de acuerdo, que podemos comenzar hablando sobre nuestra propia experiencia y luego intentar decir algo sobre esas cuestiones que puede que apenas hayamos tocado y que pensamos que pueden ser interesantes o de algún modo significativas.

El punto al que se refieren en la entrevista con Narboni que publicaron en el primer número de su revista (que se llama, por otra parte, *Cinema Comparative Cinema*, mezclando el catalán y el inglés... un título que creo que aprobarías...) es, creo, una cuestión principal: que en torno a mediados y finales de los años 60, e incluso a comienzos de los años 70, existió un momento único en la historia en el que cinco generaciones consecutivas de cineastas (digamos, de Walsh, Chaplin, Dreyer, Hawks, Renoir y Ford... a Garrel y Eustache y Pialat, y en medio Buñuel y Oliveira, y Preminger y Rossellini, y Cukor y Fuller y Mankiewicz y Bergman y Tati, y los más jóvenes cineastas como Rohmer, Rivette, Godard, Straub, Demy, Chabrol, Marker o Resnais) estuvieran haciendo películas al mismo tiempo. ¿Qué efecto causaba en nosotros y en los cineastas que eran conscientes de lo que estaba sucediendo? Creo que es una cuestión bastante interesante que los que no la vivieron sólo podrán inferir algo a partir de lo que se escribió o de las entrevistas, mientras que nosotros la vivimos, y, diría, lo hicimos sin ningún tipo de

angustia, tensión, temor, desasosiego, malestar o cualquier otro sentimiento negativo. Más que como una ruptura, el final del cine o el comienzo de algún tipo de difusa revolución, vimos el cine bien vivo y fértil y en marcha... ¿no es así? Y no se tenía, o al menos yo no tenía la más mínima dificultad en pasar de *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964) a *Banda aparte* (*Bande à part*, Jean-Luc Godard, 1964), de *Una trompeta lejana* (*A Distant Trumpet*, Raoul Walsh, 1964) a *Antes de la revolución* (*Prima della Rivoluzione*, Bernardo Bertolucci, 1964) o *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), de *Peligro... línea 7000* (*Red Line 7000*, Howard Hawks, 1965) a *Marcas identificatorias: Ninguna* (*Rysopis*, Jerzy Skolimowski, 1964), de *La condesa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*, Charles Chaplin, 1966) a *Playtime* (Jacques Tati, 1967), *La coleccionista* (*La Collectionneuse*, Eric Rohmer, 1966) y *Week End* (Jean-Luc Godard, 1967), de *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) y *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963) a *Los carabineros* (*Les Carabiniers*, Jean-Luc Godard, 1963), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) y *Al azar de Baltasar* (*Au hasard Balthazar*, Robert Bresson, 1966), de *Acto de Primavera* (Manoel de Oliveira, 1963) a *El evangelio según San Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini, 1964), *La toma del poder por parte de Luis XIV* (*La Prise de pouvoir par Louis XIV*, Roberto Rossellini, 1966) o *Crónica de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1967), de *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964) a *Edipo Rey* (*Edipo re*, Pier Paolo Pasolini, 1967) o *Pajaritos y pajarracos* (*Uccellacci e uccellini*, 1966), de *Vidas secas* (*Vidas Sêcas*, Nelson Pereira dos Santos, 1963) a *Tropici* (Gianni Amico, 1967) o *Sotto il segno dello scorpione* (Paolo y Vittorio Taviani, 1969), de *La commare secca* (Bernardo Bertolucci, 1962) a *La bahía de los ángeles* (*La Baie des anges*, Jacques Demy, 1962), *Les Bonnes femmes* (Claude Chabrol, 1960) y *El proceso* (*Le Procès*, Orson Welles, 1962), de *Siete mujeres* (*7 Women*, John Ford, 1965) a *Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight*, Orson Welles,

1965) y *El proceso de Juana de Arco* (*Procès de Jeanne d'Arc*, Robert Bresson, 1962) o *Mouchette* (Robert Bresson, 1966), de *Los crímenes del Dr. Mabuse* (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1960) o *No reconciliados* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1965) a *The Edge* (Robert Kramer, 1967) o *Topaz* (Alfred Hitchcock, 1969) o *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967), de *Confidencias de mujer* (*The Chapman Report*, George Cukor, 1962) a *La pirámide humana* (*La Pyramide humaine*, Jean Rouch, 1959/1961), *Mujeres en Venecia* (*The Honey Pot*, Joseph L. Mankiewicz, 1967) y *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (*Avanti!*, Billy Wilder, 1972), de *Primera victoria* (*In Harm's Way*, Otto Preminger, 1965) a *Viento en las velas* (*A High Wind in Jamaica*, Alexander Mackendrick, 1965) o *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), de *Chantaje contra una mujer* (*Experiment in Terror*, Blake Edwards, 1962) a *El noviazgo del padre de Eddie* (*The Courtship of Eddie's Father*, Vincente Minnelli, 1963), de *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) a *El desprecio* (*Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1963), *Castillos en la arena* (*The Sandpiper*, Vincente Minnelli, 1965) o *Antonio das Mortes* (*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, Glauber Rocha, 1969), de *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962) a *Su juego favorito* (*Man's Favorite Sport?*, Howard Hawks, 1963) y *Bésame, tonto* (*Kiss Me, Stupid*, Billy Wilder, 1964)... Lo recuerdo como un momento felizmente triunfal del cine por todo el mundo, con los viejos cineastas audaces e inteligentes, con los nuevos cineastas osados y seguros de sí mismos y fuertes. ¿Tenías tú esa misma impresión, que chocaba con el discurso de Rossellini sobre «la muerte del cine»? ¿Sentiste que las nuevas olas llegaban CONTRA los viejos cineastas, o más bien, por el contrario, que eran sus discípulos, y que Monte Hellman o Peckinpah estaban prolongando y revigorizando y remodelando a Boetticher y Anthony Mann y Aldrich y Ford y Dwan?

\*\*\*

Querido Miguel,

Tus pensamientos aquí son muy esenciales, y podría empezar por ellos, puedo seguir tu tren de pensamiento. En breve continuaré, pero puedo avanzarte que puedo recordar casi como una radiografía lo que sentí justamente cuando esas películas que mencionas se estrenaron.

\*\*\*

Querido Peter,

De hecho, y creo que te lo mencioné cuando te hablé por primera vez sobre esta cuestión, escribí en 2006 para la revista online *Miradas de cine* una larga introducción a una selección de mis películas favoritas de los años 60 que no citaré por completo, pero te traduciré aproximadamente algunos párrafos de una versión más antigua y larga:

«La década prodigiosa

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

Charles Dickens

«[...] Los 50 pueden verse en un primer vistazo –y durante algún tiempo se han visto bajo esa perspectiva– como una reducción del ritmo, casi como si el río hubiera parado de fluir y se hubiera convertido en un plácido lago, pero creo que en nuestros días, con los suficientes años de distancia y la perspectiva que esto ofrece, esa década puede ser *vista como la edad de oro* del cine casi en todas partes –incluso en España–, con récords de público nunca igualados y la mayor comunión posible, o comunicación, o feedback, entre el amplio y variopinto público y los más diversos creadores; realmente entonces el cine fue un arte popular, casi desprovisto de cualquier tipo

de altas pretensiones, perfectamente comprensible para todo el mundo en cualquier país, incluso para los analfabetos, y era un buen negocio la mayor parte del tiempo. El cine alcanzaba su madurez en sólo medio siglo, y lo hacía en su esplendor, en su periodo de clasicismo, sin caer en ninguna forma de manierismo. Nunca en diez años se produjo tal cantidad de obras maestras; cualquier año de la década de los 50 daría para completar una lista de las diez mejores películas de la historia del cine... todavía hoy.

Tras ese florecimiento, los 60 estuvieron condenados a parecer un periodo de relativa decadencia, y fueron el comienzo del fin. La crisis del sistema hollywoodiense –destilada desde 1957, pero sólo apreciada plenamente y materializada alrededor de 1964–, su devastadora coincidencia local –como una especie de contrapartida– con la invasión de todos los mercados extranjeros y la consiguiente crisis de los cines nacionales con larga tradición provocada por esa competencia desleal, la creciente influencia de la televisión o el aumento de la motorización en todos los países, fueron factores que pudieron explicar que esos años, que asistieron al retiro, la inactividad forzada o la muerte de casi todos los cineastas que habían comenzado en el periodo mudo, y la emigración y la ansiedad y el desconcierto o la desmoralización de las dos generaciones siguientes (aquellos que llegaron en el cine sonoro y en la posguerra), son habitualmente percibidos como un periodo de decadencia y destrucción, ciertamente, para el más visible de todos los cines, el cine americano.

Pero señalar únicamente esto supone olvidar que en esos mismos años los últimos dinosaurios supervivientes revisan sus aciertos y hallazgos de los años 30 desde la madurez de la despedida, reparten su silenciosa y discreta sabiduría en a menudo incomprensibles obras terminales, no siempre testamentarias, a veces llenas de energía y vitalidad, en ocasiones incluso sorprendentemente audaces, juveniles o saludablemente pesimistas; los cineastas ya no jóvenes, en su edad madura, entonces aún relativamente fuertes, se encuentran a sí mismos finalmente o comienzan a despedirse

también, a punto de perderse. Y brota a raudales, como un incendio imparable, el nuevo espíritu renovador, que parece contagioso y que pasa de un país a otro. Comenzó en 1958-1959 en Francia, con la espectacular (aunque brevísima) explosión de la Nouvelle Vague, que, no se olvide, aunque su irrupción fuese interpretada como una “ruptura” con lo anterior, se caracterizaba por un conocimiento casi exhaustivo del cine del pasado, que los recién llegados querían revitalizar y reverdecer, tendiendo puentes con la herencia del cine mudo, caducado a la fuerza –entre otras razones– para impedir la competencia de los pequeños países (hay indicios de que, en el periodo mudo, no sólo la nueva Rusia, como la ya zarista, o Suecia y Dinamarca, o Japón, sino China, Brasil, hasta Argentina, México o Cuba podían a veces igualar o incluso tomar la delantera a Estados Unidos, Francia o Alemania).

Los que vivimos “en directo”, adolescentes o muy jóvenes, los 60, sabemos –si no hemos perdido la memoria– que fue una época de efervescencia, ilusión y entusiasmo casi inigualables, no sólo en la música, sino también en el cine. Podíamos esperar con impaciencia y ansiedad, y a veces correr al estreno, o a los primeros pases, por un lado –y mientras sonaban Bob Dylan, los Rolling Stones, los Beatles, John Coltrane, Ornette Coleman, Albert Ayler, Archie Shepp, Eric Dolphy o Sonny Rollins– de las obras cenitales (y en algunos casos las últimas) de John Ford, Ozu Yasujirō, Carl Th. Dreyer, Jean Renoir, Fritz Lang, Leo McCarey, Frank Capra, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Raoul Walsh, Narusē Mikio, Henry King, Luis Buñuel, Abel Gance–, de los trabajos de madurez de los “maduros” –de Otto Preminger a Blake Edwards, de Orson Welles a Richard Quine, de Robert Bresson a Dönen, de Jacques Tati a Georges Franju, de Kurosawa Akira a Manoel de Oliveira, de Rossellini a Antonioni, de Visconti a Fellini, de Nicholas Ray a Satyajit Ray, de Robert Aldrich a Richard Brooks, Frank Tashlin, Robert Rossen, Elia Kazan, Anthony Mann, Richard Fleischer, Billy Wilder, William Wyler, Joseph L. Mankiewicz, Terence Fisher, Alexander Mackendrick, Joseph Losey, Michael Powell, Budd

Boetticher, Andre de Toth, Giuseppe De Santis, Pietro Germi, Vincente Minnelli, George Cukor, Samuel Fuller, Vittorio Cottafavi, Andrzej Wajda, Ingmar Bergman, Alf Sjöberg, Iuliia Solntseva, Jean-Pierre Melville, John Huston, Joris Ivens, Luigi Comencini, Dino Risi, Mauro Bolognini, Robert Wise, David Miller, Gordon Douglas, Henry Hathaway, George Seaton, Jacques Tourneur, John Sturges, George Sidney, David Lean, Xie Jin, Edward Ludwig, Mario Monicelli, Vladimir Basov, Tay Garnett, Carol Reed, Fred Zinnemann, Mrinal Sen, Joshua Logan, Abraham Polonsky, Edgar G. Ulmer, Luciano Emmer, Luis García Berlanga, Fernando Fernán-Gómez, Mario Soldati, Mikhail Romm, Ritwik Ghatak, Delmer Daves, Robert Parrish, Uchida Tomu, Don Siegel –y la revelación, a veces fugaz o engañosa, a veces duradera– de Godard, Rivette, Rohmer, Chabrol, Demy, Paul Vecchiali, Agnès Varda, Alain Resnais, Chris Marker, Jean Rouch, Alain Cavalier, Pasolini, Bertolucci, Bellocchio, los hermanos Taviani, Carmelo Bene, Vittorio De Seta, Gianfranco De Bosio, Zurlini, Olmi, Cassavetes, Shirley Clarke, Huillet y Straub, Jerry Lewis, Monte Hellman, Robert Kramer, Penn, Peckinpah, Shinoda, Hani, Imamura, Oshima, Makavejev, Skolimowski, Forman, Polanski, Jirš, Passer, Chytilová, Jancsó, Glauber Rocha, Paulo Rocha, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Delvaux, Giovanni, Garrel, Pialat, Eustache, Rozier, Pollet, Moullet, Kluge, Truffaut, Warhol, los hermanos Mekas, Ivory, Ferreri, Hanoun, Yoshida, Masumura, Matsumoto, Alcoriza, Mikhaïkov-Konchalovsky, Khutsiev, Snow, Leslie Stevens, Frank Perry, Malle, Suzuki Seijun, Santiago Álvarez, Michael Roemer, Peter Watkins, Juleen Compton, Pierre Perrault, Michel Brault, Marlon Brando, Paul Newman, Tarkovsky, Jack Clayton, Francesco Rosi, Jim McBride, Emile De Antonio, Guy Debord, Sembène Ousmane, Sydney Pollack, Michel Deville, Sergio Leone, Jean Dewever, Leonard Kastle, Gianni Amico, Silvina Boissonas, Antoine Bourseiller, René Allio, Paula Delsol, Marguerite Duras, Marc’O, Arrietta, Adrian Ditvoorst, Paradjanov, Risto Jarva, Pakkasvirtä, Widerberg, Mollberg, Henning Carlsen, Kevin

Brownlow y Andrew Mollo, Paulo César Saraceni, Robert Machover, Oumarou Ganda, Moustapha Alassane, Robert Mulligan, Stanley Kubrick, Alan J. Pakula, Martin Ritt, John Frankenheimer, Sidney Lumet, Roberto Farias, Raoul Coutard, Pierre Schoendoerffer, Barbet Schroeder, Roland Gall, Ian Dunlop, Peter Fleischmann, Werner Herzog, Fassbinder, Gonzalo Suárez, Portabella... y sin duda estoy olvidando a muchos de ellos: no quiero buscar nombres olvidados, esperanzas defraudadas, promesas vacías, muertos prematuros o simplemente desvanecidos en el campo de batalla. Pero eran centenares, quizá miles, ola tras ola, a veces llegaban a solas y sin un duro, pero lo hacían año tras año, llegando de cualquier parte y de todas partes, incluso de países en los que hasta entonces no había tradición cinematográfica, o donde no se había hecho cine en absoluto. Así convivían en las pantallas y en las listas de esos años los clásicos y los rebeldes, o los revolucionarios, los muy viejos y los muy jóvenes, los famosos y los desconocidos, con películas que no podían ser juzgadas o evaluadas con los mismos criterios –¿cómo podías comparar *Pierrot el loco* (*Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard, 1965) y *Siete mujeres*, *Gertrud* y *Banda aparte*, *El cardenal* (*The Cardinal*, Otto Preminger, 1963) y *Los carabineros*, *La caza del león con arco* (*La Chasse au lion à l'arc*, Jean Rouch, 1965) y *Campanadas a medianoche*, incluso *Major Dundee* (Sam Peckinpah, 1964) con *Una trompeta lejana* y *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, John Ford, 1964)?– pero puesto que podíamos sentir entusiasmo tanto por *La condesa de Hong Kong* como por *Al azar de Baltasar*, *Persona* o *Dos o tres cosas que sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, Jean-Luc Godard, 1966), teníamos que aprender (y no todos lo consiguieron, algunos ni siquiera lo intentaron) a hacerlas convivir. De algunas de esas películas –las “antiguas”– admirábamos la perfección, la sobriedad, la sencillez, la aparente facilidad, la precisión, la madurez, la sabiduría; de las otras –al mismo tiempo– la desmesura, la audacia, el descaro, la libertad, la pasión, la expresividad. Pasolini dio una clave, quizá no del todo cierta, un poco simplona probablemente, pero hermosa: había, según él, un *cine de prosa*

y un *cine de poesía*, y a nadie en su sano juicio, practicase uno u otro, se le ocurriría renunciar a un tipo de cine por el otro, siendo completamente compatibles pues, de hecho, están más bien a menudo firmemente entremezclados en las mismas películas. El romanticismo y el escepticismo, cuando no el cinismo y la ingenuidad, se daban la mano; a veces los antiguos revolucionarios nos sorprendían convertidos en serenos clásicos, o los aún muy jóvenes poseían la simplicidad de los más tempranos primitivos, mientras que las películas más modernas no siempre eran aquellas hechas por los cineastas más jóvenes –*Persona*, *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1967) y *Pasión* (*En Passion*, 1969) de Bergman, *Los pájaros*, *El ángel exterminador* o *La vía láctea* (*La Voie lactée*, Luis Buñuel, 1968), *Playtime* o *Cuatro noches de un soñador* (*Quatre nuits d'un rêveur*, Robert Bresson, 1971)... No hay tanta distancia, después de todo, entre *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, Ingmar Bergman, 1962), *El proceso de Juana de Arco* y *El hombre del cráneo rasurado* (*De man die zijn haar kort liet knippen*, André Delvaux, 1965), ni *Marcas identificatorias: Ninguna* o *Walkower* (Jerzy Skolimowski, 1965) están tan lejos de *Peligro... línea 7000*, ni *El desprecio* de *Cleopatra* o *Dos semanas en otra ciudad* (*Two Weeks In Another Town*, Vincente Minnelli, 1962), ni *Hatari!* (Howard Hawks, 1961) de *Jaguar* (Jean Rouch, 1954/17/167) y *Adieu Philippine...*, ni *Los pájaros* de *El ángel exterminador*. Es, por otro lado, un periodo de diez años dominado por la hiperactividad omnipresente y el ejemplo liberador de Jean-Luc Godard, cuya obra es una de las cimas de los años 60, de *El soldadito* (*Le Petit soldat*, Jean-Luc Godard, 1960) hasta (¡sí!), *La gaya ciencia* (*Le Gai savoir*, Jean-Luc Godard, 1968).

¿Cabe, sin haberlo vivido mientras sucedía, entender realmente lo que significaron esos años para cualquiera que fuera entonces un joven cinéfilo extremadamente curioso? No era mal ejercicio, y creo que se comprende que, durante unos años, creyésemos firmemente en el futuro del cine, en sus posibilidades casi ilimitadas y aún no exploradas por completo, en la continuidad

a saltos que hacía posible avanzar hacia tierras desconocidas, apoyándose en los hombros firmes de Griffith y Lumière, Vertov y Murnau, Eisenstein y Stroheim, descubriendo la secreta afinidad entre Chaplin y Renoir y Rossellini y Godard, imaginando una cadena que enlazara a Lubitsch y Lang con Hitchcock y Buñuel...

Por eso creo que es injusto y reduccionista olvidar o silenciar el hecho de que los 60 fueron una década donde el pasado, el presente y el futuro estaban juntos, en paralelo, a veces en un proceso de emulación consciente o inconsciente (Bellocchio no podía replicar a Visconti, el mismo año 1965, con *Las manos en los bolsillos* [*I pugni in tasca*] frente a *Sandra* [*Vaghe stelle dell'Orsa...*]). Por eso quizá en esa época *Cahiers* supera su larga ceguera frente al tuerco Ford, Douchet se percató de que hay algún tipo de contradicción al entender a Hitchcock y defender a Godard y no hacer lo propio con Buñuel... Uno debe recordar esa época e incluirlo todo, lo que llega a su fin, lo que estaba sólo empezando, lo que estaba acabando prematuramente, o lo que estaba naciendo como promesa o renovación para el futuro, las últimas palabras de algunos y las primeras de otros, la sorprendente existencia simultánea de lo viejo y de lo nuevo y de todo lo que estaba en medio, aquello que sucedió en los 60 por primera vez, únicamente, y por última vez en el cine. Un cine que todavía formaba parte de las producciones comerciales normales (Ozu, del mismo modo que Resnais o Antonioni o Godard) y que todavía era aceptado por los espectadores, por un público no dividido en grupos especializados e incompatibles».

\*\*\*

Querido Miguel,

Estoy profundamente fascinado por los puntos que desarrollas y por las observaciones paralelas que comprendo que señaló Jean Narboni. Añades un eje que de algún modo explica no sólo la base de mi cinefilia, sino mi modesta vida.

Mi vida como espectador nunca ha sido tan feliz después como en los 60 y en un breve trecho de los 70. Podría declararme a mí mismo como un caso definitivo, e irresponsable en ese sentido: es en ese momento cuando perdí el interés en intentar alcanzar y ver “todas” las nuevas películas, o seguir las tendencias de una manera sistemática. Sólo en parte se debe a que ningún periódico ni ninguna revista en mi distante país –te escribo desde Finlandia, que a estas alturas se puede considerar como un país del tercer mundo en términos de cinefilia– publicaría mis textos.

Al comenzar un diálogo sobre un tema importante, Miguel –para mí, una especie de visionario historiador de cine visionario–, ya has comentado, aunque más bien entre líneas, lo que para mí es el punto esencial: existió una época en la que las películas, viejas y nuevas simultáneamente, nos volvían locos. Sólo al volver a las dialécticas naturales de aquella época se da uno cuenta de la perversidad de las épocas posteriores, después de que hubiéramos perdido definitivamente nuestra breve felicidad.

Pero en este punto debo decir un par de palabras sobre nuestra *misère* específica. Un pequeño país con límites periféricos en el Norte de Europa. Puedo ver en tu antiguo texto, Miguel, muchas películas que nunca llegaron a proyectarse en Finlandia, o que lo hicieron con mucho retraso. Como España, teníamos por entonces una censura agresiva, no católica-conservadora, pero más o menos igual de absurda. Por otro lado, era algo perversamente objetivo: las películas esenciales estaban prohibidas, por lo que podías hacerte una idea de cuáles serían las mejores películas por adelantado, informándote sobre la lista de películas del censor. Eran inverosímilmente películas como *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959) (después de todo, ¡un policía es asesinado!), *El testamento del Doctor Cordelier* (*Le Testament du Docteur Cordelier*, Jean Renoir, 1959), *El criminal* (*The Criminal*, Joseph Losey, 1960), *Los sobornados* (*The Big Heat*, Fritz Lang, 1953) (que debió hacer un segundo o tercer intento a comienzos de los 60) o *Chantaje contra*

*una mujer*; todas fueron prohibidas; menciono aquí solamente algunos títulos que conseguí ver en un viaje a Estocolmo, gracias a los distribuidores locales... contentos de poder echarse unas risas a costa de los pobres retrasados de Finlandia.

Aun así, veo buenos puntos en la situación. La facilidad con la que se puede ver cualquier película inmediatamente, o la teórica disponibilidad de cualquier cosa pulsando un botón es fatal para la psicología de los cinéfilos. Vivíamos varios años imaginando películas que finalmente conseguimos ver. El hecho de verlas era una culminación tan grande que se mantendría por mucho tiempo en la memoria. La expectación era psicológicamente tan relevante como el propio visionado, algo que quizá podía suceder únicamente 15 años después de que el proceso del sueño empezara. Las películas debían ser tomadas en serio, pues es posible que no pudiéramos volverlas a ver. Estaba en París en septiembre de 1973 cuando me enteré de que el National Film Theatre de Londres iba a proyectar *La rebeldía de la señora Stover* (*The Revolt of Mamie Stover*, 1956) de Walsh. Cogí un avión por la mañana ese mismo día, vi la película dos veces (ahora sé que la oportunidad fue única: ni yo, ni nadie podremos ver el auténtico CinemaScope 1x2,55 de nuevo). Fui a ver *L'invidia* (el episodio de Rossellini en *Los siete pecados capitales* [*Les 7 péchés capitaux*, 1962], volviendo a repetirla cada día durante una semana –tenía un carnet de crítico, y la suficiente autoridad juvenil como para entrar al cine a las 19.40h., cuando empezaba ese episodio).

Sé que me he salido de los 60, ¿pero cómo podría alguien separar la nueva oferta de las películas más antiguas que todavía estaban circulando? Una de las cosas más depresivas de hoy es la desaparición de las reposiciones y de los bloques completos de antiguas películas que solían bendecir nuestras experiencias. Podía haberme perdido la mayoría de las películas de los años 40, pero muchas de las de los años 50 seguían circulando. Con los estrenos de nuevas películas (a menudo en una semana se superaba entonces el número de películas interesantes estrenadas

en cines en un año entero de esta década de los 2010), los archivos fílmicos y los cineclubes había una continuidad paradisiaca. Así que mi primera visión de *Amanecer* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927) o de *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1953) coincidía con el estreno de *El desprecio* y *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964); escribí textos bastante largos sobre cada una. ¿Por qué este entusiasmo incontenible? En una palabra: *mise-en-scène*. Un toque de corazón a corazón, escritura personal, medios fílmicos, podía ser muy simple o muy complejo (los 60 fueron también la década de lo espectacular, dejando materializados todos los signos de un cine íntimo: *Los pájaros*). Se convirtió en un anhelo. Había una urgencia por ver todas las nuevas películas relevantes, por supuesto, todas las proyecciones en las cinematecas, y continuaban existiendo algunos cineclubes por las ciudades. Era una vida repleta, pero de manera importante había también un indicio de moralidad, puesto que no existía la perspectiva de poder ver la película de nuevo. (Nada ha dañado más nuestra sensibilidad cinéfila que la idea inherente de que todas las películas están disponibles para nosotros con tan solo pulsar un botón. Eso conlleva que muy pocas cosas se mantengan o visiten incluso nuestro corazón).

Puedo ver en una nota que conservo de un amigo, de finales de la primavera de 1963, un improvisado «Friday Club» de 10-15 miembros (eran suficientes como para reunir dinero para pagar al proyccionista):

- 5.4 Tourneur, *El jinete misterioso* (*Stranger on Horseback*, 1954)
- 19.4 Walsh, *La esclava libre* (*Band of Angels*, 1957)
- 26.4 Hawks, *La novia era él* (*I Was a Male War Bride*, 1949)
- 3.5 Minnelli, *Mi desconfiada esposa* (*Designing Woman*, 1957)
- 10.5 Tourneur, *Una pistola al amanecer* (*Great Day in the Morning*, 1956)
- 17.5 Tourneur, *La batalla de Marathón* (*Giant of Marathon*, 1959)

- 21.5 Ray, *Sangre caliente* (*Hot Blood*, 1956)  
 24.5 Tourneur, *El halcón y la flecha* (*The Flame and the Arrow*, 1950)  
 31.5 Dwan, *Woman They Almost Lynched* (1952)

Todas las copias fueron destruidas en los siguientes meses. Lo mismo sucedió con varias películas de Fritz Lang que reuní a partir del primer festival que programé, en el histórico festival Jyväskylä Summer Festival, dedicado a la interrelación de las artes. Era una alegría y un tragedia apabullante para los cinéfilos, como por ejemplo el último visionado de las “películas *Eschnapur*” además de las “RKOscope”, *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps*, 1956) y *Más allá de la duda* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956) –películas que sentimos que eran lo mejor que podíamos ver, imposibles de superar–. Incluso tiendo a pensarlo ahora, en el momento en el que los críticos franceses –algunos de forma ilustrativa– reflexionan sobre los detalles de la supuesta *mise en scène* de Michael Haneke.

He hecho este rodeo relativo debido a una relectura de un texto inspirador: la entrevista con Godard en el número de diciembre de 1962 de *Cahiers du Cinéma*, un especial sobre la Nouvelle Vague. Es una continuación hermosa, humilde y precisa de los textos de Godard (escritos sobre todo en torno a 1958, y ahora, como tal, está más claro que nunca que fue la cima de ese periodo). Comienza diciendo que los críticos de *Cahiers* se sentían como «futuros cineastas». Dejo que hablen las citas:

«Hoy me sigo considerando siempre como crítico, y, en un sentido, lo soy incluso más que antes».

«Siempre lo he conservado (mi gusto por las citas). ¿Por qué reprochárnoslo? La gente, en su vida, cita lo que le gusta».

«*Al final de la escapada* era el tipo de película donde todo estaba permitido. Era su razón de ser».

«Lo ideal, para mí, es obtener inmediatamente lo que se quiere conseguir, y sin retoques. No tiene por qué estar logrado si no es preciso. El “de inmediato” es el azar. Al mismo tiempo, es lo definitivo. Lo que quiero es llegar a lo definitivo por azar».

Encontramos elementos entorno a una definición completa de nuestro tema. La coexistencia de lo viejo y lo nuevo ya como clásico, lo viejo como algo triunfalmente moderno –como *Gertrud* o *Marnie*–. (Aquí quiero expresar mi admiración por tus “correspondencias” en las listas, viendo *Adieu Philippine* y *Hatari!* como contemporáneas que respiran exactamente el mismo aire). Este entendimiento de la no separación entre la crítica y la filmación iluminó a una generación, viviendo felizmente la última época antes de la “ciencia del cine”, de las teorías de moda y del aburrimiento universitario.

Como los textos de Epstein o Delluc o Eisenstein, los textos de Godard pueden inspirar profunda y realmente la filmación, algo más bien imposible de decir sobre cualquier cosa dicha después de 1970. La edad de oro iluminó también a la crítica de cine. (Gran parte de nuestra vida es una coincidencia. Mi primer amigo extranjero era británico, Charles Barr. Nos escribimos algunas cartas planeando comenzar una revista de cine –que se convertiría en *Movie*, que es parte de la mejor historia–).

En efecto, estaba fuera de la cuestión que un crítico serio (de *Cahiers*, o incluso de *Positif*, que a menudo estaba mucho más desviada) –no estoy hablando de los gacetilleros de los periódicos, que son la cosa más difícil de cambiar del mundo– hubiera celebrado un monumental *fake* como *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011).

(De pasada, Godard ya establece algunos elementos sobre cómo el cine de los 60 incluía un sentido político que no sólo apuntaba a Marker o De Antonio, Pasolini o el propio Godard. Todo el terreno estaba en alerta, lo cual quería decir que incluso si Vietnam era un tabú, películas como

*Grupo salvaje* o *La venganza de Ulzana* [*Ulzana's Raid*, Robert Aldrich, 1972] me contaban la Historia igualmente. Esta sensación desapareció posteriormente de las películas).

Por ejemplo, *La regla del juego* (*La Règle du jeu*, Jean Renoir, 1939) se estrenó en Finlandia por primera vez en 1964, como una película contemporánea, por tanto, de *La piel suave* (*La Peau douce*, François Truffaut, 1964) o *La mujer casada* (*Une femme mariée*, Jean-Luc Godard, 1964). Los primeros cinéfilos –el primer movimiento auténtico de cineclubs de los 50– hicieron sobrevivir y desarrollaron una cierta competencia (y a veces una visión) sin *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), que era completamente invisible en los 50. Por otro lado, con nuestra nación vecina teníamos oportunidades privilegiadas de ver películas provenientes de países “socialistas”, lo que quiere decir que podíamos vislumbrar casi los primeros en el mundo *La pasajera* (*Pasazerka*, Andrzej Munk & Witold Lesiewicz, 1963), *Iluminación íntima* (*Intimní osvetlení*, 1965) de Ivan Passer o varias películas de Jancsó... o quizá incluso una película soviética antes de que se convirtiera en un tesoro censurado en su propio país. Eran seguramente fuertes influencias para las películas más interesantes que se realizaban entonces, por encima de las más obvias francesas. Naturalmente, mi ola favorita de entre todas ellas variaba de una semana a otra –¿Cuál sería en un análisis final? Quizá fuera Italia–. Por el mismo tipo de razones nuestro argumento se mantiene.

En la historia de ese país –antes o después– nunca podría suceder una situación parecida, con la generación de Visconti, De Sica y Rossellini firmando nuevas películas (o incluso los anteriores –Blasetti, Gallone, Matarazzo), con De Santis, Lattuada y Castellani, etc., uniéndose a ellos, así como en los 50 cineastas como Fellini, Antonioni, y luego Pasolini, Bertolucci, Bellocchio, Olmi... Hay tantos que los mezclo aquí de forma bastante libre sin dejar de definir sus comienzos o sus periodos principales. Estos parecían ser el estado de gracia natural de la mayoría de los cineastas

de aquella época. Y con esta lista tan resumida incluso he retrasado la confirmación definitiva de este periodo arrollador: el cine popular estaba gozando de una calidad espontánea e irresistiblemente elevada exactamente al mismo tiempo que se celebraban en las revistas de cine las películas de autor. Freda era de algún modo la piedra angular de esto, pero Leone lo sobrepasó todo con su popularidad. Y de nuevo de forma típica, la edad de oro de la comedia italiana, las obras maestras de Risi, Monicelli, Comencini y Scola, duraron casi exactamente hasta la época de la que estamos hablando.

Lo que estoy intentando recordar es que cada país mantenía una posición especial (uno se pregunta si a pesar de las diferencias materiales las conclusiones en todos ellos eran como parece las mismas, con independencia de estar en París, Madrid o en una pequeña ciudad finlandesa llamada Oulu, donde comencé mi vida como espectador). Como quizá he despreciado mi posición provinciana, debo contradecirme afirmando que Finlandia era entonces el único país fuera de Francia donde se distribuían todas las películas de Godard (incluyendo las “no comerciales”, como *Los carabineros*, *Made in USA*, etc.), y con un considerable éxito. Incluso un poco más adelante, las tres películas de Bresson de los años 70 hicieron más dinero en Helsinki que en París. Ahora sabemos lo que no sabíamos entonces (que Hollywood estaba muriendo, que la Nouvelle Vague había consistido en un corto periodo –recordemos que una película como *Lola* [Jacques Demy, 1961] hizo sólo unas 30.000 entradas–).

En definitiva, creo que era más probable entonces que más adelante, en algunas ocasiones, que un cineasta con talento dejara su huella y se garantizara una posición (aunque algunos miembros de la generación que renovó Hollywood tras 1968 tuvieran un alcance tan corto, siendo castigados, por decirlo de algún modo, por su audacia). Aún así, hay algunos grandes cineastas que en este largo periodo, de alguna manera, no se situaron en el mapa de acuerdo con su valor real:

De Seta, Rozier, Hutsiev. Y como siempre, no son sólo las películas adecuadas las que “entran en la historia del cine” –estoy pensando en películas gratificantes que pronto desaparecieron, al menos en su estimación: *El noviazgo del padre de Eddie*, *Peligro... línea 7000*, *Primera victoria*.

Fue una época generosa e inspiradora para todos, y personalmente privilegiada, y no sólo porque las películas tronaran *pêle-mêle* hacia nosotros: *Most Dangerous Man Alive* (Allan Dwan, 1958/1960) y *Forajidos salvajes* (*Ride in the Whirlwind*, Monte Hellman, 1965), *El cabo atrapado* (*Le Caporal épingle*, Jean Renoir, 1962) y *Rostros* (*Faces*, John Cassavetes, 1968)... (no estoy tratando de imitar tus simetrías magistrales –sólo he tomado un par de títulos muy queridos por mí–).

Realicé mi primera entrevista registrada con Carl Th. Dreyer en su casa en Copenhague, en el verano de 1965, justo después de que los críticos daneses masacraran *Gertrud*. Escribí mi primera carta como fan a Charles Chaplin, reconfortándole al decirle que *La condesa de Hong Kong* era una de las obras maestras de la década (una opinión que sigo manteniendo, como muchas de esa época).

La cinefilia se introdujo incluso en mis modestos estudios, de forma escrita en mi tesis

universitaria sobre *Vertigo* (contra el deseo de mis profesores, que habrían preferido una película artística). Hitchcock visitó Helsinki en agosto de 1968 y estuvo de acuerdo en verme, aunque se negaba por completo a conceder entrevistas. ¿Por qué? Quizá porque entendió que el primer libro extenso de estudio fílmico basado en una sola película (ahora hay cientos) se estaba realizando –¿por qué no conocer entonces a este chiflado?–. Y me obsequió con un aforismo que no he visto nunca por escrito: «Ya sabes, hijo, ¡la lógica es aburrida!».

¿Qué demonios pasó poco después? Es otra historia. Al menos sé que la inocencia y el espíritu infantil de esa época, ya fuera tierno (McCarey) o demente (Jerry Lewis), era más auténtico que el infantilismo industrialmente facturado de Spielberg, Lucas y la mayor parte del cine posterior. Incluso al teclear estas palabras siento un gran recuerdo nostálgico: entrar en una sala en las afueras de Helsinki y ver *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard, 1961) –nuestro primer Godard, una revelación, para muchos de nosotros, como escribió André S. Labarthe, «Lumière 1961». •

*Abril-Mayo de 2013.*

*Traducción del inglés de Francisco Algarín Navarro.*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV (2008): *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.

APRÀ, Adriano, ROSSELLINI, Roberto (1987). *Il Mio metodo: scritti e inserviste*. Venecia: Marsilio.

CIOMPI, Valeria, MARÍAS, Miguel (2000). *Carol Reed*. Madrid, San Sebastián: Filmoteca Española, Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

CIOMPI, Valeria, MARÍAS, Miguel (1999). *John M. Stahl*. Madrid, San Sebastián: Filmoteca Española, Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

CIOMPI, Valeria, MARÍAS, Miguel, PARTEARROYO, Tony (1988). *Jacques Tourneur*. Madrid, San Sebastián: Filmoteca Española, Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

COMOLLI, Jean-Louis (1966). *Dé-composition. Cahiers du cinéma*, nº 182, septiembre, pp. 16-20.

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.

- DOUCHET, Jean (2003). *L'art d'aimer*. París, Cahiers du cinéma.
- EISENSCHITZ, Bernard (1995). *Fritz Lang*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- ELSAESSER, Thomas, MICHALEK, Boleslaw, PLAKHOV, Andrei, VON BAGH, Peter (1998). *Cinemas d'Europe du Nord : de Fritz Lang à Lars von Trier*. París: des Mille et une Nuits.
- FARBER, Manny (1974). *Arte termita contra elefante blanco y otros escritos sobre cine*. Barcelona: Anagrama.
- FONT, Domènec (2002). *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- GIFFARD, Philippe Valentin (2012). *Peter von Bagh*. Beau Bassin: Betascript Publishing.
- GODARD, Jean-Luc (1973). *À bout de souffle; Vivre sa vie; Une femme mariée; Deux ou trois choses que je sais d'elle; La Chinoise*. Cinco guiones (Traducción de Miguel Marías). Madrid: Alianza.
- GODARD, Jean-Luc (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine*. (Traducción de Miguel Marías). Madrid: Alphaville.
- LANGLOIS, Henri (1986). *Trois cent ans de cinéma*. París. Cahiers du cinéma/ Cinémathèque Française/ Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du son.
- MARÍAS, Miguel (1986). Jean-Luc Godard. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- MARÍAS, Miguel (2006). 'La década prodigiosa. Dossier años 60<sup>a</sup>'. *Miradas de cine*, nº 53, agosto.
- MARÍAS, Miguel (1999). Leo McCarey: sonrisas y lágrimas. Madrid: Nickel Odeon.
- MARÍAS, Miguel (1992). Manuel Mur Oti: las raíces del drama. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- NARBONI, Jean (1966). *La preuve par huit*. *Cahiers du cinéma*, nº 182, septiembre, pp. 20-25
- OLOV, Qvist, VON BAGH, Peter (2000). *Guide to the cinema of Sweden and Finland Auteurs*. Londres: Greenwood Press.
- PHILIPPE, Claude-Jean, ROSSELLINI, Roberto (1972). *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini*. Barcelona: Anagrama.
- ROSSELLINI, Roberto (1979). *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo: escritos sobre cine y educación*. Barcelona: Anagrama.
- ROUD, Richard (1983). *A Passion for Films – Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. Londres, Secker & Warburg.
- SADOUL, Georges (1962). *Le Cinéma Français : 1890-1962*. París: Flammarion.
- SKORECKI, Louis (1978). 'Contre la nouvelle cinéphilie<sup>a</sup>'. *Cahiers du cinéma*, nº 293, octubre.
- VON BAGH, Peter (2006). *Aki Kaurismäi*. París, Locarno: Cahiers du cinéma, Festival de Locarno.
- VON BAGH, Peter (2003). «Lettre de Helsinki». *Trafic*, nº 48, diciembre.
- VON BAGH, Peter (2008). *Nuvole in paradiso. Una guida al cinema Finlandese*. Bolonia: Cineteca di Bologna.
- VON BAGH, Peter (2005). «Programmer, c'est écrire l'histoire du cinéma». *Cinéma*, nº 9, primavera.
- VON BAGH, Peter (2008). «Survol du cinéma actuel, d'un regard acéré : cinéma contemporain». *Cahiers du cinéma*, nº 633, abril.

## PETER VON BAGH

Peter von Bagh es historiador de cine, autor de más de 20 libros (incluyendo *History of World Cinema*, 1975), director de televisión y radio. Ha publicado más de 100 libros (desde Balzac a Eisenstein, Bazin, Langlois, Fellini). Como cineasta se ha especializado en las películas de compilaciones. Entre otras, destacan *Kreivi* (1971), la serie de 12 horas *The Blue Song*, dedicada a la historia de las bellas artes finlandesas, *Helsinki, ikuisesti* (2008), *Sodankylä ikuisesti* (2010), *Lastuja - taiteilijasuvun vuosisata* (2011) o *Muisteja - pieni elokuva 50-luvun Oulusta* (2013). En total, como realizador de cine y televisión, entre cortos y largos documentales suma 53 títulos, algunos de los cuales se

han podido ver en una retrospectiva reciente en el Festival Internacional de Cine de Buenos Aires. Como actor, aparece en *Nubes pasajeras (Kauas pilvet karkaavat, 1996)*, *Juha* (1999) y *Un hombre sin pasado (Mies vailla menneisyyttä, 2002)* de Aki Kaurismäki, a quien le dedicó varios libros. Entre 1970 y 1985 fue director de la Filmoteca Finlandesa; desde 1971 fue director de la revista *Filmihullu*; igualmente, ha sido profesor de historia en la Universidad de Helsinki. Es director artístico de dos festivales: The Midnight Sun Film Festival, en Laponia e Il Cinema Ritrovato, en Bolonia, desde 2001.

## MIGUEL MARÍAS

Miguel Marías es economista y crítico de cine. Fue director de la Filmoteca Española y Director General del ICAA. Es autor de los libros *Leo McCarey: sonrisas y lágrimas* (1999), *Manuel Mur Oti: las raíces del drama* (1992), entre otros. Ha coordinado libros dedicados a Jacques Tourneur, Carol Reed o John M. Stahl para el Festival de San Sebastián o la Filmoteca Española. Es el traductor de los guiones de algunos filmes de Godard y de

*Introducción a una verdadera historia del cine* (1980). Ha colaborado en revistas como *Nuestro cine*, *Banda aparte*, *Casablanca*, *Nuevo Fotogramas*, *Archivos de la Filmoteca*, *Nosferatu*, *Viridiana*, *Letras de Cine*, *Dirigido Por*, *Lumière*, *Trafic*, *Revista de Occidente* o *El Urogallo* y en diarios como *El Mundo* o *Diario 16*. Ha sido colaborador del programa de TVE *¡Qué grande es el cine!* desde 1995 hasta 2005. Prepara el libro *Otro Buñuel*.