

Henri Langlois, el sueño del cine

Eduardo A. Russo

Arkadin (N.º 6), pp. 184-190, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

HENRI LANGLOIS, EL SUEÑO DEL CINE



EDUARDO A. RUSSO

earusso@fba.unlp.edu.ar

Facultad de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata,
Argentina

Recibido: 05/02/2017 | Aceptado: 10/05/2017

Reseña a Henri Langlois (2016), *Memorias de un cinéfilo. Escritos sobre cine (1931-1977)*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 336 pp.

RESUMEN

El artículo reseña la edición argentina del volumen que compila los escritos de Henri Langlois (1914-1977), fundador y máximo referente de la Cinemateca Francesa. Se examinan los diferentes textos que componen el libro y se despliega el análisis del discurso de Langlois en el contexto del desarrollo de las cinematecas como centro de preservación, proyección y formación de las culturas del cine. Por otra parte, se examinan las relaciones planteadas por la obra de Langlois entre historia cinematográfica, cinematecas y museos del cine.

PALABRAS CLAVE

Cine; cinemateca; archivo; crítica; cinefilia



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

Memorias de un cinéfilo, la colección de escritos de Henri Langlois, fundador y máximo referente de la Cinemateca Francesa, es una selección de textos del original *Écrits du cinéma* (Paris, Flammarion/Cinémathèque Française, 2014), realizada por el narrador, ensayista y director editorial de El cuenco de Plata, Edgardo Russo (1949-2015) a partir de la publicación en Francia de una ejemplar compilación de sus textos.

La edición original de los *Escritos sobre cine*, compilada por dos profundos conocedores de la obra de Langlois pertenecientes a distintas generaciones de los *Cahiers du cinéma* y asiduos colaboradores de la Cinemateca Francesa, Bernard Eisenschitz y Bernard Benoliel, se produjo en un contexto óptimo, que mantuvo contornos de celebración, inventario de un trabajo inacabado y proyección de un legado monumental: la Journée d'Études Henri Langlois, organizada por la Cinémathèque en 1914, al cumplirse el centenario del nacimiento de su fundador y figura rectora. En ese marco se realizaron una serie de diálogos públicos, conferencias y proyecciones, acompañando a la muestra *Le musée imaginaire de Henri Langlois*. El conjunto de actividades mostró hasta qué punto la desaparición física de Langlois en 1977 interrumpió una obra enorme y laberíntica, difícil de mensurar y clasificar, que marcó la cultura cinematográfica del siglo XX de modo indeleble y se proyecta con nuevas aristas en la escena contemporánea. La edición de Eisenschitz y Benoliel fue producto de un trabajo casi detectivesco entre los atípicos originales langloiseanos, compuestos de escritos dispersos, algunos aparecidos en todo tipo de publicaciones, otros inéditos, legibles en su propia escritura de prosa a menudo volcánica y con giros impredecibles, marcada por una pasión que se redoblaba y cobraba forma al plasmarse en papel. Flammarion y la Cinémathèque no temieron a la edición monumental, por lo cual la compilación francesa posee más de 850 páginas. La edición argentina reúne escritos que suman poco menos de la mitad de esa extensión, en un volumen que resulta, de todos modos, altamente considerable en cuanto a su cantidad de páginas y sustancioso contenido. El editor no incorporó en su selección una serie de ensayos que juzgó atingentes a lugares y circunstancias lejanas. Pero lo sustancial del discurso de Langlois se impone igualmente de manera categórica, abarcando desde piezas producidas hacia 1931, cuando el autor pensaba que su pasión cinéfila se decantaría por la escritura y eventualmente por la realización, hasta su último texto, producido para el catálogo de la histórica muestra Paris-New York, organizada por el Centro Pompidou, que fue su última contribución escrita. Las fechas de su producción dan cuenta hasta qué punto biografía, escritura y trabajo cinematecaro son indiscernibles en este autor. Si bien comienzan dando cuenta de una pasión fulgurante por el cine que está buscando una forma concreta, muy pronto la base física del despliegue textual serán las acciones de rescate de la historia del cine que el autor emprenderá de modo permanente y más allá de toda medida. A lo largo de la mayor parte del volumen, los textos se funden con la figura singular de Langlois y con su criatura, la Cinemateca.



Figura 1. Henri Langlois

Así como en la Inglaterra victoriana el crítico Matthew Arnold la emprendía contra los filisteos, convirtiendo al antiguo gentilicio en epíteto con el que designaba el conformismo burgués y materialista de su época, Henri Langlois [Figura 1] solía enfocar sus dardos contra otros personajes que invocaba frecuentemente como su enemigo favorito, apelando a una figura de ficción. Su lucha, recuerdan Eisenschitz y Benoliel en la introducción al libro, se dirigía contra los diafoirus. Recurría al recuerdo de aquellos personajes de *El enfermo imaginario*, padre e hijo Diafoiru, cuya pedantería se amparaba en un presunto saber médico que los impelía a emitir las mayores sandeces. Su apellido fue extendido para caracterizar a profesores, funcionarios y, por extensión todo tipo de sabihondo que Langlois enfrentó incesantemente, con pullas y gestos proverbiales. La obra de su vida, podría decirse, era esgrimir el poder del cine contra la perniciosa acción de los diafoirus. El conocimiento que Langlois proponía por medio de la Cinémathèque era contrario a toda sistematización escolar, en sus programas había un esfuerzo que también procuraba escapar a toda iniciativa profesoral. En cierto sentido la frecuentación de la Cinemateca Francesa fue para la Nouvelle Vague una anti-escuela, el lugar de un aprendizaje a contrapelo de todo saber adquirido, de todo canon cristalizado, una máquina para revisar y evaluar el cine del pasado y atisbar lo desatendido, para dar forma al cine del futuro. Un programa cinematográfico organizado por Henri Langlois era una operación audaz de montaje ideológico, funcionaba trazando analogías fantasmáticas, motivos ocultos, conexiones inesperadas: en suma, una organización que generaba ideas mediante el cine. Ese mismo tipo de procedimientos lo llevó, casi al término de su trayectoria, a dictar un legendario «anti-curso» ofrecido en el Conservatorio de Cine de Montreal cuando fue invitado a impartir clases de historia del cine. El desarrollo de esas clases fue una operación de bricolage en la que surgían las analogías y correspondencias más inesperadas, un diálogo entre films y cineastas que a cada paso repasaba la historia del cine, en lugar de proponer un relato acabado. En un camino similar,

una temporada más tarde, Jean-Luc Godard impartió su célebre seminario *Introducción a una verdadera historia del cine*, ante un minúsculo y perplejo auditorio, que sería poco más tarde el punto de partida para sus *Histoire(s) du cinéma*. Si es posible hablar de método en la perspectiva que ambos adoptaron en relación a la historia del cine, se trata de un método difícilmente sistematizable, pero del cual Godard se ha manifestado, explícitamente, intenso y extenso deudor.

Memorias de un cinéfilo también deja entrever cómo Henri Langlois fue también pionero en el devenir museo de las cinematecas. Por cierto, propuso tal transformación pensando una museificación alternativa, que requiere de una constante y afanosa puesta en movimiento, no solo de la imagen sino de su acervo entero, y que la hace asunto de proyección. Aquella propia de la imagen sobre una pantalla, accediendo alquímicamente a la experiencia del cine a partir de la maquina puesta en marcha de los materiales archivados y también proyección en sentido temporal, ligando el pasado con el presente de la activación de lo cinematográfico, más el futuro en el que los films soñados a partir del cine ahora visto cobrarán su propia existencia. Nada hay en este proyecto, por cierto, del museo como colección de fósiles culturales, que tanto denostaron las vanguardias comenzando por la iconoclastia del futurismo. Se trata, por el contrario, de establecer genealogías y linajes para entrever el entramado histórico e imaginario de un arte cuya misma materia está compuesta de tiempo visible y audible ¿Cómo impedir la presentificación de esos tiempos que en el cine se conjugan?



Figura 2. El legendario primer depósito de la Cinemateca

El modelo cinematecaro de Langlois consistió en proyectar y transmitir el cine, conectando eras, aún bajo el riesgo del deterioro y la pérdida de los materiales de soporte. Antes que eso, se guió por el simple aunque arrasador impulso de reunir, de compilarlo todo, a pesar de la acechanza de la acumulación caótica o incluso apilada al borde de la catástrofe por la misma volatilidad del soporte filmico [Figura 2]. El paradigma Langlois se oponía históricamente, en términos de política de archivos, al modelo sostenido por Ernest Lindgren, aquel fundador de la National Film Library (que luego se convertiría en el British Film Institute): el de salvaguardar a toda costa las películas, como reliquias intocadas. Estas opciones perfilaban dos opuestos: el de las cinematecas de inhumación, donde los tesoros son rigurosamente clasificados y cuidados en criptas inexpugnables, y el de las cinematecas de exhumación, donde toda acumulación y almacenamiento son meros preludios de la proyección como hecho central, que justifica su existencia en el contacto con un espectador contemporáneo. François Truffaut no cesaba de repetirlo: Langlois no era un archivista, ni un técnico, ni un conservador de films. Era fundamentalmente un programador y un presentador de películas: lo que quería era mostrar al mundo su supervivencia y el poder de hacer vivir al cine ante sus espectadores. Se trataba simplemente de poner al cine en evidencia. Los textos de este volumen dan fe de esa pasión por transmitir el cine, haciéndolo aparecer como un hecho presente, de un sujeto a otro.

Las secciones de *Memorias de un cinéfilo*, cada una de ellas organizadas cronológicamente, dan cuenta de un orden de categorías que indica ciertos modos de operación de un pensamiento del cine que no era demasiado afecto a desarrollos argumentativos largamente estructurados. Por lo contrario, los textos se permiten el epigrama e incluso la boutade. En una primera época, Langlois escribía en sus cuadernos algunos textos articulados como exposiciones más o menos organizadas y otros escritos eran más cercanos a notas sueltas o, incluso, adoptaban la forma de poemas en prosa, como resultado del contacto con las películas que entre 1931 y 1934 ocupaban su entusiasmo de espectador. Los artículos o anotaciones se sucedían como ordenando un campo, relacionando un film con otro, el presente de entonces, el del ascenso del sonoro, con el pasado cercano del período silente. Al año siguiente, Langlois comenzaría a ser publicado en diversas revistas, mientras se iba perfilando el proyecto de la Cinémathèque. En ese entonces, la actividad cineclubística y una única incursión en la realización con el documental *Metro* (1935), codirigido con Georges Franju, precedieron a la obra de su vida.

Las divisiones del libro dan pauta de las obsesiones langloisianas. Por ejemplo, se verifica una verdadera obsesión por la sobrevida (y acaso la superioridad, en carácter de constituir una cúspide del cine como arte plástico) del período silente. Además, se suceden los homenajes a los padres fundadores y a los cineastas que compartieron algo de su trayectoria. El cine francés es considerado, a su vez, en una perspectiva polémica, que revisa el itinerario del mudo al sonoro, que rescata de la vanguardia lo prontamente olvidado, que sale a discutir lo legitimado con argumentos siempre sorprendentes. Y en cuanto a la historia internacional del cine, mediante textos de programación, homenajes, revisiones y rescates, Langlois diseña un pensamiento que se mueve de un film a otro, siempre a corta distancia, cincelado en el trato cercano con cada película. Sobre el cine alemán o el norteamericano, las apreciaciones de síntesis lo postulan como un polemista nato y proclive a las afirmaciones definitivas, que oscila entre el dato recóndito y la apreciación rotunda con vocación de

irrebatible, a veces en la misma frase. Altamente estimulante resulta leer estos textos que llaman a revisar toda certidumbre, toda versión establecida que uno tenga sobre lo que cree que conoce, y convoca a descubrir lo que aún aguarda ser visto.

Apenas se percibe en el volumen, salvo como la apertura de una última sección, las implicancias sísmicas que tuvo como acontecimiento público el conocido «affaire Langlois», ocurrido cuando en febrero de 1968 las autoridades oficiales de la cultura francesa separaron al autor de la dirección de la Cinémathèque. El apartamiento fue dispuesto por presuntos fallos administrativos u organizacionales, atribuibles a la idiosincrática dirección del fundador.

El hecho despertó una protesta de proporciones liderada por un contundente conjunto de defensores (y deudores culturales) de Langlois, que no pocos consideran como un borrador, si bien acotado pero no por ello menos sintomático, de las revueltas de mayo de ese año. En el libro se percibe casi como un intervalo, un paréntesis que abre paso a unos textos finales que poseen mucho de balance y proyección de ese museo que sería su inconcluso emprendimiento final. Más allá de la Cinémathèque, estaba el Museo [Figura 3]. Una mezcla del Louvre y de la Galería Mazarine, entre el acervo constituido y el testimonio de modernas tendencias, que ofreciera al visitante una inmersión en espacios, objetos, vestigios diversos que conducirían siempre a la experiencia central de la sala de cine, ese lugar donde las películas viven.



Figura 3. Henri Langlois en su museo

Memorias de un cinéfilo está, de punta a punta, atravesado por un recuerdo y un sueño, tal como fueron evocados por Edgardo Cozarinsky en su bello ensayo cinematográfico *Citizen Langlois*, y que dan pauta de la índole pulsional de la empresa langloisiana, más allá de todo cálculo o proyecto consciente: se trataba de la búsqueda nacida de una radical pérdida.

El recuerdo es aquél de un niño que, con sólo ocho años de edad, abandona Esmirna en una embarcación. La ciudad se está incendiando de modo catastrófico, y el pequeño Henri insta desesperado a otro pasajero provisto de una cámara: que saque fotos. Que no deje de tomar fotos de esa ciudad natal que está desapareciendo ante sus ojos devorada por el fuego.

El sueño es uno recurrente y vitalicio, seguramente asociado a aquel traumático recuerdo de infancia. Langlois contaba que en esa pesadilla angustiante que no dejaba de acecharlo, él se encontraba en una ciudad en llamas y debía salvar un tesoro. Lo único seguro es que debía salvar algo impreciso y hacía lo imposible en numerosas variaciones de un rescate que, finalmente, terminaba fracasando. El tesoro no cesaba en perderse, una y otra noche.

A diferencia de aquel recuerdo traumático y de la pesadilla a repetición, es posible aseverar que aún hoy, aquel sueño de Langlois de otorgar vida y presencia a un cine siempre en estado de riesgo es algo vital y compartido, más urgente aún cuarenta años luego de su muerte. No es exagerado asegurar que una parte crucial de esa vida cinematográfica desfila entrañablemente ante los ojos del lector a lo largo de las páginas de *Memorias de un cinéfilo*.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Langlois, Henri (2016) *Memorias de un cinéfilo. Escritos sobre cine (1931-1977)*. Buenos Aires: El cuenco de plata.