

La transmisión de las cinematecas

Transmission at the Cinémathèques

Antonio Rodrigues

RESUMEN

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

PALABRAS CLAVE

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

ABSTRACT

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

KEYWORDS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Traducido por Albert Elduque.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

ANTONIO RODRIGUES

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

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

antonio.rodrigues@cinemateca.pt