

14/09/1968, una programación de Henri Langlois

14/09/1968, a Programme by Henri Langlois

Pablo García Canga

RESUMEN

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

PALABRAS CLAVE

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

ABSTRACT

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

KEYWORDS

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

1 Imagina que tienes veinte años aquel año.

1968, ni más ni menos.

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

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

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

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

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

¡He comprendido, capitán!
¡He comprendido!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Río de sangre y *Banda aparte*.

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

A-B-A-B.

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

Otro día serán:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11: Música y subida de Lilliom al cielo».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En esa imposibilidad del número tres se encuentran las cuatro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A la tarde siguiente volverás.

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

1X2. Vuelta a empezar. ●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PABLO GARCÍA CANGA

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

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

pablogcanga@gmail.com