

## *Prefacio*

### LA CUEVA DE ALÍ BABÁ

*por Costa-Gavras*

Se suele decir que las imágenes preceden a las palabras. Es cierto: primero percibimos el mundo a través de las imágenes, luego las palabras nos ayudan a comprenderlo mejor. Algo parecido sucedió en el cine que primero fue un arte de la imagen “muda”.

Llegué a París huyendo de la Grecia monárquica, tenía 20 años y quería estudiar en la universidad. Me inscribí en Letras en la Sorbona. Pronto, mis amigos me llevaron a la Cinemateca de la calle Ulm. Ahí descubrí otro cine, un mundo cinematográfico que ignoraba por completo, pues en Grecia veíamos principalmente películas de acción y la censura era muy poderosa.

La primera noche vi *Avaricia*. Fue un verdadero shock. No sabía inglés y ni siquiera recuerdo si había subtítulos, tanta era la fuerza que tenían las imágenes a lo largo de más de dos horas, con personajes increíbles, el desierto... Volví a esa sala a menudo. Me daba cuenta de que había una “forma de ser” de la Cinemateca, que no existía en ninguna otra parte. Un lugar donde había que pagar con el cambio justo para entrar. Y pasar ante la mirada de Mary Meerson...

Me acuerdo de las películas de Kurosawa, de *Las viñas de la ira*, que me marcó muchísimo, las de Renoir proyectadas a menudo y la revelación que fue para mí *Partida de campaña*... Descubrí el hecho cinematográfico, escribir con imágenes de una determinada manera. Y reconocí lo que me interesaba.

Me acuerdo también de Buster Keaton en la Cinemateca, estaba lejos y no pude llegar hasta él, había tanta gente. Después me contaron que Keaton lloró porque no esperaba semejante homenaje.

Sin exagerar, la Cinemateca era la cueva de Alí Baba. Más tarde, cuando asistía al Idhec, hablábamos mucho de cine, por supuesto, pero analizábamos películas de las que sólo conocíamos el guión y no podíamos ver. En cambio, en la Cinemateca, veíamos tanto esas películas como otras más cercanas a nuestra sensibilidad y a nuestro

interés. Cada uno tenía la posibilidad de analizarlas por su cuenta y observar un proceso creativo que se materializaba ante nuestros ojos. Era fascinante ver películas con subtítulos aberrantes; por ejemplo, una película rusa con subtítulos finlandeses. Estábamos obligados a reconstruir el argumento sin haber comprendido los detalles, únicamente a partir de las imágenes y los personajes. ¿Qué mejor escuela de guión?

En esa época no me animaba a acercarme a Langlois, aun cuando parecía una persona muy accesible. Tenía un aura monumental, era una especie de tótem, al que tratábamos con respeto, porque sabíamos que era él quien lo hacía posible y quien decidía la programación. A veces hablaba antes de una proyección, sin ponerse a disertar: datos sobre el director, si era desconocido, y algo del contexto del rodaje... En Chaillot, cuando bajaba a decir unas palabras, primero observaba la sala para crear silencio. Sus intervenciones multiplicaban nuestro placer: “Ahí viene, va a decir algo”. Era el que tenía razón: “Hay que verla porque Langlois la programó”.

Recién después de *Z* y *La confesión* lo conocí personalmente, gracias a Jacques Doniol-Valcroze y en especial a Pierre Kast, que era alguien muy cercano a Langlois. Un día me llevaron a verlo a Chaillot. Él estaba sentado sobre los escalones del museo y... me habló en griego: “Kalimera”, buenos días, etc. Su griego aún era bastante correcto. Me dijo que había nacido en Esmirna, me habló de su infancia y del ambiente que reinaba en esa ciudad, del crisol de comunidades armenia, judía, griega y también francesa. Yo conocía Esmirna porque mi padre había combatido ahí durante la guerra. Me confesó cuánto había amado a su niñera que se llamaba Pagona –la hembra del pavo real en griego–, y me contó otras historias griegas. Hablamos de la catástrofe de Asia Menor en 1922, cuando todas esas comunidades literalmente estallaron. Y de pronto: “Usted entró al cine por la puerta grande, ¿cómo piensa continuar?”

Ese mismo día le hablé del Museo de Chaillot que estaba a punto de abrir y que yo ya había visitado. Le dije cuánto me había gustado. Me contestó: “Eso no es el museo, es el avance publicitario”. Siempre veía mucho más allá del espacio que disponía: el Museo de Arte Moderno, después los sótanos de Chaillot “habitados” por cientos de copias del Louvre que él pretendía desalojar y que Malraux, parecía ser, quería arrojar al Sena para lograr una ampliación.

Langlois y Malraux... Hay que subrayar su admiración recíproca y su entendimiento en lo esencial antes que oponerlos. Ambos soñaban con una cinemateca grande y abierta, una especie de Louvre del cine para albergar lo que fue un arte extraordinario de su siglo.

Aprendí mucho más sobre las exposiciones cuando me convertí en el presidente de la Cinemateca. Traté de comprender qué era exactamente lo que se había propuesto y de qué manera. La idea de exponer el cine aún no se había expandido. Me di cuenta de que para Langlois las exposiciones y las adquisiciones eran mucho más fundamentales de lo que suponíamos en esa época en la que sólo nos obsesionaba una idea: “¿Qué proyecta en la calle Ulm?”. Lo considerábamos, primordialmente, un programador. Así como leíamos sus textos en los cuadernillos porque tenían que ver con la programación.

Hoy los leo de otra manera y descubro sus emotivos textos de adolescente en los que se acuerda de Esmirna o evoca las relaciones con su familia, sus creencias, y en los que se lo ve buscarse y encontrarse a sí mismo al descubrir el cine. Al leerlo me vuelve la imagen de la persona que yo veía en la calle Ulm y después en el palacio de Chaillot: un solitario. Un solitario que se busca y que empezó a sentirse menos solo desde el día en que descubrió el cine, un universo en el que fue entrando de a poco, al principio, y luego muy rápido y hasta el fondo. Vivirá el resto de su vida en ese planeta. A los 17 años, ya conoce a los grandes realizadores, incluso se comunica con ellos... Habla de Josef von Sternberg, quien treinta años más tarde, en febrero de 1968, será el primero en enviar un telegrama de apoyo a Langlois, con ocasión del “affaire”. Paradoja de un solitario que terminó conociendo y siendo conocido en todo el mundo.

Langlois no era un crítico de cine, compartía con el lector el placer de haber visto y haber amado una película. Y tanto cuando escribía como cuando proyectaba, su intención era contagiar a otros ese amor, algo que constituía la esencia de su vida: exhibir a cualquier precio y coleccionar para exhibir. Ese fue el sentido de la creación de la Cinemateca. Incluso cuando no amaba una película, argumentaba sin mostrarse despectivo. Amaba el cine a tal extremo que en cierto modo también amaba a las películas que no le gustaban, porque todas pertenecían a la misma historia. No creo que se complaciera en detestarlas. Lo primordial eran las películas, no el fetichismo de la película ni lo que rodea a las películas, sino

aquello que hace que sean lo que son: la escritura, el vestuario, los accesorios..., todo lo que compone una película. Fue por esa vía que llegó tan profundamente a la idea, no de la cinefilia, sino del amor al cine.

La idea de conservarlo todo resultó decisiva. ¿La Cinemateca sería lo que es si al principio un joven hubiera *elegido* conservar ciertas cosas y descartar otras? De entrada, Langlois conservó todo, sabiendo que el tiempo se encargaría de la selección definitiva.