

Henri Langlois

LA PASION DE LA IMAGEN RECOBRADA

Si, es como un desmadejado personaje de Molière, o como un viejo actor entresacado de alguna representación bufa de «Los tres mosqueteros». Con una camisa de esas que se dicen de color indescifrable, cuyos picos le salen siempre por encima de la chaqueta; una corbata que no se sujeta al cuello, corta y chillona, que no combina con nada, pero que ayuda a la exclamación despreocupada de unos largos cabellos «enfant terrible»...

Estar ante Henri Langlois, conversar con él es sujetarse a un combate de ingenio, de viveza, de humor, que nunca se ganará. Porque estar ante Langlois es convertirse en adolescente asombrado. Tímido ante su firmeza, su mirada socarrona, su gran tripa, mal disimulada por un pantalón que lucha torpemente por cubrir lo que ya supera cualquier imaginación, su sonrisa...: Su inmensa humanidad, que se desborda con entusiasmo ante una conversación sobre la Cinemateca francesa o ante un plato succulento...

Pero la admiración emocionada que nos produce el viejo, gordo, querido Langlois no es sólo a causa de su espléndida figura, casi mítica, sino por todo eso que él trae consigo, sus muchas películas vistas y sabidas (con la envidia que ello puede producir en cualquier español medio), sus muchos años de lucha frente al cine...

Las fugaces escapadas a París, en busca de oxigenación cultural, obligan a cualquier español a visitar el pequeño imperio de Henri Langlois, rey del cine mudo (como él quiere que se le llame), creador de la primera cinemateca del mundo, que reúne hoy en sus almacenes 50.000 películas. El trabajo de Langlois, a propósito del cual decía Claude Chabrol: «Una cosa es segura, y es que entre las obras de las que Francia puede enorgullecerse, la Cinemateca es la única que se puede considerar como excepcional», es hoy único, irrepetible. Acordarse de nuestra inexistente —¿por culpa de quién?— Filmoteca Nacional de España, rimbombante nombre que no conduce a ninguna labor, que sólo permite la existencia de un grupo de películas deshechas y amontonadas en los desamparados sótanos de la Escuela Oficial de Cine, puede ser cruel. Y Langlois lo sabe. Y por eso apenas se habla de ello.

Langlois, protagonista de uno de los conflictos político-culturales más característico de los últimos años en el terreno de las relaciones estado-iniciativa privada, burocracia-arte, donde una vez más se demostró que toda cultura es política y toda política tiene una proyección cultural, luchador infatigable («Creo que el trabajo de la Cinemateca francesa ha sido el esfuerzo individual más importante realizado nunca en la historia del cine», dijo Nicholas Ray con motivo del famoso «affaire»), descarado y entrañable anarquista, no viene a España a solucionar nuestras cotidianas limitaciones, a que le hablemos de las 3.000 pesetas mensuales que únicamente percibe nuestra filмотeca, o de la falta total de actividades. (Y, sin embargo, ya se ha ofrecido a colaborar con ella durante este próximo verano.)

Su visita nos trae, sobre todo, el lejano recuerdo del optimismo y el entusiasmo; es una bocanada fresca y agresiva de luchador, y, como Pierre Kast dice, de poeta, «porque Langlois ha concebido la Cinemateca como una obra de poesía, de expresión personal».

Langlois, dos años después de su «affaire», el único problema cinematográfico que movilizó a todos los hombres de cine de cualquier rincón del mundo, de cualquier generación, de cualquier matiz político o estético, y a cuantos comprendieron que la labor de una cinemateca no es sólo problema de un exquisito grupo minoritario, nos cuenta algo del frustrado golpe por parte del Estado de arrebatar para la burocracia la labor de un hombre excepcional. Pero Langlois nos habla de ello con la alegre indiferencia de quien está seguro de la validez de su trabajo.

Ha sido un día inagotable, absorbente, esclarecedor. Día rico que a él le cansa, pero que nos resulta escaso —a pesar de la rueda de prensa, la comida, la conferencia, las charlas privadas, más entrevistas...— para aproximarnos a este maravilloso «dragón que vela por nuestros tesoros», Cocteau «dixit».

CONTRA LA BUROCRACIA, LA RUTINA, LA INDIFERENCIA: LA CINEMATECA FRANCESA

—¿Por qué el equipo Malraux quiso apartarle del cargo de director artístico y técnico de la "Cinémathèque française"?

LANGLOIS.—Es algo muy simple. Malraux no quería la muerte de la Cinemateca, pero se vio presionado por gentes que sí la querían.

—¿Quiénes eran esas gentes?

L.—Irán saliendo poco a poco en la conversación. Cada vez está más clara su actitud, y, más o menos, dentro de un año conoceré exactamente sus nombres.

—¿En qué momento preciso se produjo su despido?

L.—Yo pedí que se construyeran nuevos «blokhaus» (almacenes) para las películas.

«Entre mil novecientos cincuenta y nueve y mil novecientos sesenta y siete, la Cinemateca recibió más de veinticinco mil películas. No sé si se dan cuenta de lo que significa conservar ese número de films. Para guardarlos, vieron la necesidad de construir nuevos locales. Y lo hicieron bajo tierra. Después de algunos meses, se han dado cuenta de que aquello no valía. Inmediatamente he pedi-

do otros locales, y el Ministerio Malraux los ha encontrado en Provenza. Pero para hacer la mudanza de los «blokhaus» de un sitio a otro hacía falta la firma de alguien, el permiso para gastar el dinero en el transporte. No tuve jamás esa firma. Y luego fueron a fotografiar los locales diciendo: «Miren ustedes en qué estado ha dejado Langlois las cosas». Pero no soy yo quien las ha dejado así, sino ellos, que no firmaron. A este nivel se movió el juego de sus intrigas.

—¿Qué cantidad recibía entonces como subvención?

L.—Para todos los servicios de la Cinemateca, ciento veinte millones de antiguos francos (unos quince millones de pesetas) al año. Ahora se nos ha reducido al tercio de esa cantidad. Pero hay que tener en cuenta nuestros gastos: positivar o, más bien, dar un soporte de acetato a todos los films de Lumière y a mil películas más nos ha costado ciento setenta y cinco millones de antiguos francos. Es un ejemplo de que si el dinero que tenemos fuera para una filмотeca como la española, sería mucho. Para nos-

otros no es nada, porque sólo las dos salas del Palais de Chaillot nos cuestan una fortuna. Este es precisamente el punto débil de la Cinemateca.

«En un determinado momento, yo planteé una pregunta que me parece esencial: ¿Es preciso conservar las películas en locales acondicionados, o lo verdaderamente importante es salvar esas películas? Quiero decir que hay cinematecas que han subordinado su desarrollo a la construcción de «blokhaus» ideales, con aire acondicionado y todo lo que se quiera. Esas cinematecas tienen ahora tres, cuatro o cinco mil películas y pueden hablar de conservación excelente, pero «je m'en fiche», porque lo que me interesa es que los films no desaparezcan, y tengo cincuenta mil.

«HAY QUE GUARDARLO TODO»

—¿Qué diferencias existen entre la Cinemateca de antes, en y después del "affaire Langlois"?

L.—Durante el tiempo que la han tenido en sus manos quisieron comenzar a seleccionar las

mejores películas. En seguida se dieron cuenta que no se puede saber qué films merecerá la pena guardar. ¿Qué criterios iban a seguir? ¿Con qué razones iban a convencerme? No hay más remedio que guardarlo todo.

«Me parece que fue en mil novecientos sesenta y seis cuando recibí una carta del Guild Producers (Sindicato de Productores) americano: «Monsieur, ¿es que el hecho de recibir dinero de su Gobierno no significa nada?». Y yo le he contestado: «Monsieur, hasta el momento, la cuestión dinero jamás nos ha servido de problema, de censura o de cualquier tipo de presión. Cuando compro un litro de vino, sólo tengo que demostrar que lo he comprado. Si lo he bebido o lo he tirado al desagüe, si era bueno o malo, es cosa mía, nunca me lo han preguntado. No ha habido problemas en este sentido».

«Ahora seguimos cobrando dinero del Gobierno por nuestra actividad cultural y no hay intervención por su parte. Pienso que había intereses privados detrás de todo este «affaire». Desde el momento en que gastamos



«El Estado
es
la muerte.
La vida
es siempre
privada».

doscientos millones de antiguos francos en copias, puede pensarse en una intervención por parte de los laboratorios. Yo creo que ahí precisamente está la llave del «affaire» de la Cinemateca.

—¿Jurídicamente la Cinemateca francesa continúa siendo una asociación privada?

L.—Sí, sí; una asociación privada con subvenciones estatales y particulares. La gente que nos da las películas ejerce un control sobre nuestro trabajo para saber si somos honestos o no. Si no lo somos, es más fácil entablar un proceso contra una entidad privada que contra el Estado, que siempre se pierde.

«EL ESTADO ES LA MUERTE»

—En función de una continuidad a muy largo plazo, ¿es preferible que la Cinemateca siga siendo privada o se transforme plenamente en estatal?

L.—Mi respuesta es que el Estado es la muerte; la vida es siempre privada.

«Mire, es que yo creo en la libertad, en la libertad de actuar, sin tener que preguntar a dónde tengo que ir, por dónde puedo ir...

—¿Cuál es el mecanismo de financiación que hoy sigue la Cinemateca francesa?

L.—Un tercio del dinero total proviene del Gobierno, como subvención estatal. Otro tercio se extrae de las recaudaciones de nuestras dos salas de exhibición —Palais de Chaillot y rue d'Ulm— en París. Y los donativos privados, de mecenas, constituyen el último tercio. En cifras, cada una de las partes proporciona unos cincuenta millones, cuarenta y ocho exactamente, de antiguos francos anuales (cerca de seis millones de pesetas).

«Repito que muy poco para nuestras cincuenta mil películas. Aunque sobre esto recuerdo que un periodista norteamericano me preguntó hace poco por qué mi Cinemateca era la más rica del mundo. «Porque yo no tengo el dinero con que cuenta el Museo de Arte Moderno de Nueva York, por ejemplo», le respondí. Y lo consideré casi como un insulto. De verdad, creo que el dinero no es una ayuda, que se traduce en empleados, en burocracia, en te-



Henri Langlois

ner fachadas y trabajar para que esas fachadas estén limpias y revoçadas... Como yo nunca tuve dinero, me contenté con salvar las películas. Además, esa carencia nos obliga a un ejercicio continuo de inventiva.

—Además de la exhibición de sus fondos, ¿qué otros servicios mantiene en la actualidad la Cinemateca?

L.—La biblioteca está cerrada porque no hemos logrado los créditos necesarios para su puesta en marcha. No nos los han concedido aún. Algo similar sucede en cuanto al Museo del Cine, para cuya apertura faltan los papeles que nos permitan hacer los traslados. Este bloqueo parte del «affaire» del sesenta y ocho.

—¿Los productores dan voluntariamente sus copias, o existe algún mecanismo que (como en España, al menos en teoría) les obligue a hacerlo?...

L.—Ningún mecanismo. La gente ama la Cinemateca y nos lo dan todo, incluso si son productores. Existe, además, una cuestión de economía y otra de confianza. Economía, porque se ahorran el almacenaje, y confianza, porque saben que pueden dar sus films sin peligro de que lesionemos sus intereses programándolos, por ejemplo, al mismo tiempo que en los locales de estreno.

—¿Pero no le ha sucedido nunca que usted quisiera una película y el productor —francés o no francés— se la negase?...

L.—Hay que tener un poco de paciencia, eso es todo. Y con el tiempo, todo llega. Hasta los americanos nos dan sus copias. ¿Qué más quiere, entonces? Es una triple cuestión de confianza, paciencia y amistad.

—Aunque, por supuesto, ha habido casos concretos, excepciones. M. Rizzoli es uno de ellos. Quizá el primer problema lo tuve con Flaherty. Había vendido «Nanook» a Francia, y me pidió que durante dos años no la exhibiera. Negarme a ello era impedir que Flaherty hiciera otra película.

OCHO PELICULAS DIARIAS

—Entre sus dos salas parisinas, usted proyecta ocho films diarios. ¿Sigue algún tipo de programación, algún esquema?

L.—No; es la improvisación la que domina. Se puede llevar a cabo un plan concreto cuando se tiene dinero; si no se tiene, hay que vivir al día. Lo único previsto es la programación de clásicos durante los meses de verano, ya que es el tipo de obras que más suelen interesar a los extranjeros.

—¿Existe algún catálogo de los

«No hay nada peor que las Cinematecas que se creen iluminadas y resultan ser sólo gente analfabeta».

fondos de la Cinemateca francesa?

L.—Sí, pero no público. Nuestros archivos no son sólo los de la Cinemateca, sino también los de la Paramount, o Gaumont, o Pathé. Es lógico que no sea público, igual que no lo son las cajas fuertes de los Bancos.

—¿Guarda películas inéditas?

L.—Sí, muchas, pero las nuestro. No sufrimos censura; tenemos una libertad total hasta ahora. Sólo hay tres films que no he podido exhibir. Uno de Jean Genet, por ejemplo, en mil novecientos cincuenta, y eso porque la ley francesa prohibía proyectarlo, ya que atacaba a la moral, el pudor y cosas así.

—¿La Cinemateca deja sus películas a los cine-clubs u organiza ciclos fuera de París?...

L.—Nuestros ciclos son muy tímidos, nada sistemáticos. Y no prestamos películas a los cine-clubs porque, a partir del momento en que alquilan películas a los distribuidores, se convierten en circuitos comerciales. En Francia, antes de la guerra, los productores prestaban sus films a los cine-clubs, lo que era muy distinto. Si hay doscientos cine-clubs en nuestro país, ello quiere decir que representan un inmenso mercado y que pueden perfectamente amortizar una copia en versión original. Nuestra colaboración abierta con los cine-clubs (y secreta, por cierto) se produce cuando organizamos «stages» de educación, culturales, porque entonces el problema de antes desaparece.

LA INEXISTENTE «FILMOTECA NACIONAL DE ESPAÑA»

—¿Cuáles son sus relaciones con la Filmoteca española?

L.—Buenos días, buenas noches... No hay guerra, yo no tengo enemigos.

—¿En qué condiciones se mandó a España «L'Age d'or», y por qué no prosperó ese tipo de envíos?

L.—¡Pu!..., no me acuerdo bien; es algo ya muy antiguo, de mil novecientos cuarenta y seis o mil novecientos cuarenta y siete. Un buen día se me pidió que prestara el film de Buñuel a España, y yo lo envié y se proyectó. Es todo lo que sé. No me extraña demasiado, porque yo mismo mostré «L'Age d'or» en la Roma de Mussolini...

—¿Cuántas películas españolas tiene la Cinemateca?

L.—Muy pocas, tanto de cine mudo como sonoro. Sólo las que han tenido una explotación comercial en Francia, pues aquí aún no las he buscado. Están dos o tres de Perojo, que conseguí a través de la Pathé... Por supuesto que estoy hablando de films realizados en España por españoles (caso Buñuel aparte) y no de los simplemente rodados aquí o de las coproducciones con director extranjero. Para mí es la nacionalidad del director lo que decide la nacionalidad de la película y no otros factores.

LA REVOLUCION DE LAS «VIDEO-CASSETTES»

—¿Qué opina de las «video-cassettes»?

L.—Son algo maravilloso. Ante todo, significan el retorno al cine primitivo, cuando no se alquilaban las copias, sino que se vendían. Con las «video-cassettes», todo el mundo podrá tener en su casa «Avaricia» o el «Potemkine»,

los grandes clásicos del cine, igual que hoy se tiene a Molière, a Shakespeare. Esto va a causar dificultades a las Cinematecas, la mía comprendida, porque nos va a obligar a hallar obras maestras.

—Siguiendo con esta última idea suya, el posible triunfo de las «video-cassettes», ¿no significará un derrumbamiento de toda la estructura comercial del cine, no se verán obligadas las salas de exhibición a convertirse en pequeñas cinematecas?

L.—Históricamente, creo que habrá una reconversión. Pero no creo que vayan a desaparecer los cines. Pasará como con los discos. El hecho de comprarlos no acaba con los conciertos o los recitales. No es ese el problema.

—A mí es que me aterroriza pensar en lo que usted dice: un día no habrá cine comercial, sino sólo pequeñas cinematecas. Eso es mucho peor, más terrible que el cine comercial. Cuando las salas están en manos de una sociedad que abarca también la distribución y la exhibición (lo que es algo muy malo) y estas sociedades caen —como en Francia en mil novecientos treinta y cinco o mil novecientos treinta y seis, y en Estados Unidos en mil novecientos catorce con la Ley Anti-Trust—, ¿qué es lo que queda? El exhibidor. ¿Y quién es el exhibidor? El único elemento comercial del cine que tiene un contacto real con el público. El drama se produce cuando el público es la mujer, la secretaria o el portero del productor o del exhibidor, y dicen: «A mí público no le gusta la película». ¿Qué saben ellos? Esta gente no es el público.

—Yo no estoy contra los exhibidores. Formo parte de una comisión a alto nivel que «dialoga con la muerte». Y el único que no está muerto es el que tiene un contacto con el público: el exhibidor. La Cinemateca también tiene esa relación directa, pero sólo con gente joven.

—¿Por qué digo todo esto? Porque no hay nada peor que las Cinematecas que se creen iluminadas, y resultan ser sólo gente analfabeta. La verdad viene de abajo, nunca de arriba. No quiero monopolios en la Cinemateca. Estoy en contra de todo tipo de monopolios. Cuando se dice que una Cinemateca «hace algo» por propia iniciativa, no es cierto, sino que es su público quien se lo exige.

LANGLOIS, CATEDRÁTICO DE CINE EN NANTERRE

—Durante el año académico que acaba de terminar, usted ha dado un curso de cine en la Fa-

cultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Nanterre. Nos gustaría que nos hablase un poco de esta experiencia, de su relación con los alumnos, del enfoque que ha dado a las clases...

L.—Ante todo, debo decir que detesto la Universidad. Nunca quise pasar el Bachillerato ni matricularme en la Universidad. La detesto.

«La experiencia de Nanterre nace de otra anterior que llevé a cabo el pasado año en Montreal (Canadá). Fue tan lejos porque era una forma de viajar y, además, se ahorra mi sueldo de la Cinemateca. El curso de Montreal resultó muy agradable para mí. Un contacto permanente con los alumnos me hizo replantear de nuevo todos mis conceptos sobre Historia del Cine. Contacto imposible de sostener en Nanterre, porque el número de alumnos era excesivamente elevado (doscientos matriculados y hasta ochocientos asistentes a clase) y porque es un lugar terrorífico, sin restaurante ni sitios por el estilo. Y no era una dedicación absoluta como en Montreal, sino que tenía ocupado el tiempo en trabajar en París.

«Yo no soy profesor, compréndanlo; mi papel consistía solo en dirigir a los estudiantes hacia aquellos rasgos de la Historia del Cine que yo había vivido. «Un día moriré —les dije—; por lo tanto, sólo quiero hacerles pasar súbitamente ante los ojos la historia del cine que yo conozco, pero son sus ojos los que cuentan, no los míos». Acabó de recibir los resultados de este enfoque y estoy muy contento. Porque es gente que quiere pensar, o, mejor, aprender a pensar. No van a la Universidad a obtener diplomas, sino a aprender, a aprender a vivir, a pensar, no para aprender «slogans» ni que les digan lo que tienen que hacer. He descubierto unas personas cuyas reacciones desconocía, porque la gente que viene a la Cinemateca ya está preparada, conoce una serie de cosas, mientras que muchos de mis alumnos de Montreal o Nanterre nunca habían visto cine mudo. Descubrir sus reacciones ante los films de Lumière, por ejemplo, era una cosa realmente magnífica, insólita.

«La cuestión de los exámenes puede separar con bastante nitidez los niveles a los que funcionan Montreal y Nanterre: En Canadá, el año pasado, me preguntaron cómo quería que los estudiantes pasaran las pruebas. Lo único que pude hacer era acordarme de mis tiempos de Bachillerato, y así actué. Los alumnos vinieron a hacer sus exámenes, los leí y los calificué. Hubo trabajos notables sobre Feuillade y Godard especialmente, pero me di cuenta que no se puede hacer

un trabajo de este tipo en unos minutos, como si se les preguntara dónde nació Luis XIV o Felipe II. Este año dije a los estudiantes que iban a hacer los exámenes en sus casas sobre un tema que yo les diera. La única cuestión que me ha planteado la Universidad de Montreal era: «¿Usted quiere hacerles venir aquí a traer sus exámenes? Tenemos que pagar a alguien que venga a recogerlos y guardarlos... ¿No sería mejor que los mandasen por correo?». Y así lo han hecho.

LOS ABUSIVOS PADRES DE LOS ESTUDIANTES

—En Francia, cuando planteé este tipo de pruebas, me dijeron: «Pero, monsieur, esto no es posible. ¿Cómo sabría usted que no se han copiado los unos a los otros?». «Pero "je m'en fou", yo les pido sus ideas, y las ideas no se pueden copiar». «Pero, monsieur, ¿y si es otro quien lo escribe?». «Escuchen —les dije—, no comprendo nada. Un señor que prepara su tesis puede hacerse escribirla por otro, y una tesis es algo más importante que este examen. ¿A qué vienen estas estupideces entonces?». Tras dos meses de discusión, por fin me han dicho: «Usted les dará el tema del examen, pero vendrán aquí a escribirlo». «Esto es una resolución idiota —les contesté—; yo no lo hago para engañar a nadie, sino para que los alumnos tengan oportunidad de expresarse libremente y con calma». Finalmente, he ganado, y los han hecho en sus casas. Aunque trayéndolos a Nanterre, y no por correspondencia, como en Montreal.

«Cuando se ven cosas como ésta, se comprende que los profesores (que es una gente tan espantosa como yo pensé siempre) han decidido que la única manera de salvar sus prerrogativas, sus manías, sus trucos, consiste en dejar que los alumnos jueguen a «Zéro de conduite». Ante todo, tratan siempre de salvar sus trucos, es increíble. Yo nunca he sido contestado. He estado a punto, porque un día estaba cansado y mi clase no era buena. Esto es la prueba de que lo que los alumnos quieren son buenos profesores. Se ha tergiversado el problema diciendo que los «casseurs» eran los culpables. ¿Los «casseurs»? Los profesores son los «casseurs».

«Y es que ser profesor se ha convertido en un oficio; ya no es una vocación. Yo me he preguntado muchas veces: «¿Por qué no me contestan?». Y lo sé: porque estoy a su favor y, a pesar de mi edad, no soy su padre, sino su hermano. No tienen más que padres por todas partes. Y pa-



«¿La
Filmoteca
española?...
Pues...,
buenos
días,
buenas
tardes...».

dres abusivos, además. Es algo espantoso.

«Hay dos experiencias sobre enseñanza del cine en París: en Vincennes, y la mía, en Nanterre. Creo que en Vincennes (no lo sé seguro, hablo de oídas) tenían mucho dinero y han fracasado, mientras que en Nanterre no disponíamos ni de un céntimo y hemos triunfado. Pienso que es la misma historia de la que hablaba antes sobre el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la Cinemateca francesa. Gente de la categoría de Rouch o L'Herbier han venido a mi cátedra, no para ganarse la vida, sino para hacer algo interesante. En Vincennes han estado personas de todas partes ayudando a la encargada del curso, una chica que acababa de salir del IDHEC (Escuela francesa de cine) y no sabía nada de

nada. Y es que en Vincennes había dinero.

«LA HISTORIA ES UNA MENTIRA INMENSA»

—¿Cómo podría resumir su visión global de la Historia y, más concretamente, de la Historia del Cine?

L.—Considero que la Historia es una mentira inmensa. Contemporáneamente, hemos visto cómo los que hacen la Historia hilan una tela de araña para ocultar la verdad y, poco a poco, han conseguido hacer una mentira. Y es esa mentira la que perdurará en el tiempo, por más que de vez en cuando lleguen los grandes historiadores y encuentren en ella una pequeña verdad. Entonces, dicen: «No, no era mentira», y crean ya otra mentira para ir más lejos. La única forma de tener un control sería remontar el tiempo, lo que no es posible, al no estar aún inventada la máquina para explorarlo. Lo más que podemos tener es una parte de la verdad, nunca en su totalidad: libros, fotos, documentos, escritos...

«En el arte es completamente diferente, porque la verdad es la obra. La Historia del Cine que se escribe actualmente son las Memorias de gente que la ha vivido y la cuenta a través de sus recuerdos o de recopilaciones de los de otros. Pero la Historia real del arte cinematográfico son las películas.

«Mi papel no es, no será nunca, contar la Historia. «Je m'en fiche», mi papel es mostrar las obras y decir —a través de ellas— cómo han pasado las cosas, cómo se ven los films desde nuestra perspectiva de hoy. En mis cursos, insisto en que son ellos, los estudiantes, quienes deben mirar y hallar diferencias. Es su cometido, no el mío. Yo sólo muestro. Y trato de que vean a través de la historia del cine mudo, del desarrollo del descubrimiento del cine a través del mudo, de los problemas que plantea el sonoro (pienso que hasta ahora sólo hemos tenido cine hablado, pero no sonoro. Con las cámaras ultramanejables y con sonido incorporado se está llegando ya a un verdadero cine sonoro), temas que resumen las clases de este año. Para el curso que viene, en Montreal, mi programa girará sobre una cuestión más complicada: «El cine de mañana»... Ese cine que Lumière descubrió por más que otros inventaran antes unos aparatos, unos mecanismos. ■ Palabras de Henri Langlois recogidas en magnetofón y transcritas por FERNANDO LARA y DIEGO GALAN. Fotos: MANUEL URÍA.