

Henri Langlois, María Falconetti y Robert Le Vigan: retratos borrosos y fallidos en el cine de Edgardo Cozarinsky

Maya González Roux*
Conicet – UNLP
mayagonroux@gmail.com

Resumen: En films posteriores a *La guerra de un solo hombre* (1981) Cozarinsky muestra un gran interés por el “yo”, pero se trata de un “yo” que gradualmente dejará de ser un “yo otro” para asediar al yo de Cozarinsky que se pondrá en escena de forma regular y a menudo oblicua, desviada o incluso borrosa. Esto ocurre, por ejemplo, en *Bulevares del crepúsculo*, *Citizen Langlois*, *La Barraca. Lorca en los caminos de España*, *Fantasmas de Tánger*, *Van Gogh y su doble*. En algunos de estos films Cozarinsky deja entrever, como en una especie de contrabando o de tráfico (ya que no son films autobiográficos), su subjetividad o elementos de su propia historia. ¿De qué modo se deslizan estos elementos en *Citizen Langlois* y *Bulevares del crepúsculo*? Sin caer en una suerte de “narcisismo constitutivo del gesto artístico” que reduce todo retrato a un autorretrato, este texto indaga en qué medida la evocación de Henri Langlois, María Falconetti y Robert Le Vigan, al estar signada por la atenta mirada del cineasta, podrían considerarse como “experimentos autobiográficos”.

Palabras clave: Edgardo Cozarinsky – Escrituras del yo – Henri Langlois - María Falconetti – Robert Le Vigan

Abstract: In subsequent films to *La guerra de un solo hombre* (1981) Cozarinsky shows a great interest in the “I”, but it is an “I” which gradually turns to be an “other I” to besiege Cozarinsky’s “I” which will be on stage regularly and often oblique, off the track even blurred. This happens for example, in *Bulevares del crepúsculo*, *Citizen Langlois*, *La Barraca. Lorca en los caminos de España*, *Fantasmas de Tánger*, *Van Gogh y su doble*. In some films Cozarinsky suggests, a kind of smuggling or trade (since they are not autobiographical films), his subjectivity or elements of his own history. How do these elements slide in the films *Citizen Langlois* and *Bulevares del Crepúsculo*? Without falling into a sort of “constitutive narcissism of artistic

* **Maya González Roux.** Lovaina (Bélgica), 1977. Egresada de la carrera de Letras en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y actual Investigadora del Conicet, se doctoró en Estudios Hispanoamericanos en la Université Paris 8 con una tesis sobre Edgardo Cozarinsky y Sylvia Molloy. Su investigación tuvo como eje la identidad de escritor a partir del fenómeno del bilingüismo, el exilio y la memoria, la diáspora judía y la problemática homosexual. Sobre estos temas publicó diversos artículos críticos en revistas y libros nacionales e internacionales. Participó en varios programas de investigación de literatura francesa (CeLyC-UNLP) con proyectos propios sobre Jean-Claude Izzo, Romain Gary, Nancy Huston, J.-M. G. Le Clézio. Ha enseñado literatura latinoamericana en la Université de Picardie Jules Verne (UPJV - Amiens), literatura comparada en la Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines y español en la Université Paris Diderot – Paris VII y en la Université Paris Est Marne-la-Vallée.

gesture" that reduces everything to a self-portrait, this paper investigates to what extent the evocation of Henri Langlois, María Falconetti and Robert Le Vigan, could be considered "autobiographical experiments."

Keywords: Edgardo Cozarinsky – Writings of the self – Henri Langlois - María Falconetti – Robert Le Vigan

Al morir, recuerda Edgardo Cozarinsky en una entrevista, mi amigo Alberto Tabbia me dejó toda su biblioteca. Habría que agregar que Tabbia también le legó una bella imagen, la de la Venus de Milo, con la que Cozarinsky evoca el cine de su infancia y de su adolescencia. Así continúa la entrevista:

Alberto Tabbia [decía] que cuando en la Argentina, en los cines-clubes de hace muchos años, se veían versiones incompletas, truncadas, restos de películas célebres, teníamos la nostalgia de ver la película entera. Pero que cuando años después, viajando a las importantes cinematecas del mundo, se podían ver, o bien llegaban a la Argentina enviadas en préstamo películas enteras, la impresión nunca era tan fuerte. [Tabbia] lo asociaba con la Venus de Milo y decía: "¿Quién puede pensar en que sería más interesante con los brazos?"; y [también decía] que las ruinas hacen trabajar la imaginación, que nos dan la intuición de un mundo desaparecido, y al mismo tiempo, la falta de algo o el estado de ruina es un *memento mori*. (Orecchia Havas, "Entrevista a ..." 108).

Entre estos recuerdos hay tres ideas que se articulan entre sí de modo constante en la obra de Cozarinsky. Las ruinas hacen trabajar la imaginación, alimentan nuestra intuición con respecto a un mundo desaparecido y, por último, son un *memento mori*: es decir, son el signo de la inevitable fugacidad del hombre. Así, la figura de la Venus de Milo propulsaría la imaginación. En el cine y en la literatura de Cozarinsky, la imaginación tiene un carácter detectivesco y, como tal, se manifiesta a partir de la elaboración de distintas hipótesis. Sin embargo, su obra no intenta resolver ningún enigma; por el contrario, se trata de plantear hipótesis para complejizar lo que sabemos pero, sobre todo, lo que desconocemos de la realidad. En este sentido, es muy

expresivo el punto de partida de su film *La Barraca. Lorca en los caminos de España*:

Descubrí un pequeño fragmento de película que parecía venido de un mundo desaparecido: las giras que, a comienzos de los años 30, hizo La Barraca, la compañía de teatro que Lorca formara con estudiantes. Las preguntas que hacían continúan siendo urgentes y sin respuesta. ¿Por qué hacer teatro? ¿Para quién hacer teatro? Con Marisa Paredes y Lluís Pasqual intenté reencontrar, a partir de textos de Lorca, un mundo cuyos valores e ilusiones están excluidos del mundo de hoy. ¿El mundo de la utopía? (Cozarinsky, fragmento de un texto escrito en ocasión de una retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires)

Para complejizar este (des)conocimiento con frecuencia Cozarinsky produce el cruce entre acontecimientos históricos e historia individual, ya sea propia o ajena. Para ello recurre a documentos de época, fotografías, textos literarios, recortes de diarios y entrevistas, distintas formas de testimonio que intervienen en la gran marea de la evocación memorialista.¹ El ejemplo paradigmático de este cruce es *La guerra de un solo hombre* (1981), film clave que condensa y anuncia las grandes líneas de su poética y en el que aparece, por primera vez, el procedimiento de “puesta en conversación” (Bonitzer, “Entretien...” 15) que “desvía” el valor de verdad que el “documental clásico” se adjudica.² En este punto, cabe señalar que la mayoría de las producciones se

¹ Sobre este punto, Juan José Sebreli sostenía que la singularidad de la “obra poliforme” de Cozarinsky consiste “en esa documentación y recolección de lo que está destinado a disolverse en la nada, de algo que se está apagando, y pronto desaparecerá, o ya ha desaparecido, quedando sólo un eco, un reflejo, una huella, una sombra, cuya frágil supervivencia pareciera depender tan sólo de la atenta mirada del artista.” (Sebreli, “Cozarinsky...” 213).

² Al explicar las características del documental moderno, Bernini lo define como “una impugnación de orden ético e ideológico al tipo de representación del mundo histórico del llamado documental clásico [cuya] imagen se presentaba, sin dudas, como una verdad del mundo, como si éste apareciera en la imagen, en el sentido del idealismo baziniano, sin la intervención humana.” En cuanto al documental contemporáneo, el autor apunta, respecto al documental moderno, un nuevo “desplazamiento del lugar de la verdad documental en su historia, en tanto ésta ya no reside en el mundo representado ni en la enunciación con que se da cuenta de él sino, en cambio, en el yo del autor, aunque se trate, en muchos casos, de autores sin obra. [...]. Este documental contemporáneo parece así asentar su verdad en la experiencia misma del cineasta como autor –su búsqueda, su relato de la investigación, sus frustraciones, sus límites, su aprendizaje-, que se muestra a sí mismo en la imagen, antes que en el mundo histórico, en los otros, o en el modo de representarlos.” (Bernini, “Un estado (contemporáneo) del documental...” 41-43).

encuentran a medio camino entre la ficción y el documental y, precisamente por estas fronteras inestables, son como ensayos o “experimentos”. A pesar de que la crítica literaria y cinematográfica se refiera a Cozarinsky con el término “documentalista”, sus películas son presentadas como “films-documentales”, denominación que busca enfatizar ante todo la ambigüedad de su estatuto. En lo que concierne *La guerra de un solo hombre* el cineasta cruza, para que “entren en contradicción”, acontecimientos históricos (la Segunda Guerra Mundial) y escrituras del yo (*Diarios de guerra y de Ocupación. 1939-1948* de Ernst Jünger). El cruce produce la “puesta en conversación” entre la imagen y la voz en *off*, entre los documentos de época y el diario íntimo de Jünger, entre la voz de la Historia y la voz personal del oficial alemán. La “puesta en conversación” se refiere a las dos operaciones (correspondencia y divergencia entre la imagen y la voz en *off*) con las que la película se construye. Sin lugar a dudas, cierta idea de montaje, en tanto confluencia de distintos elementos que adquieren un nuevo sentido (ya presente en los cineastas rusos de los años 1920), es la que permite reunir las imágenes de época, la voz de Jünger y la música y hacer funcionar esta “conversación”. La percepción del artista es el ojo que cumple la función de un verdadero montaje, posibilita los cruces temporales, ilumina las coincidencias, se detiene en personajes menores u olvidados, recupera los vestigios del pasado para cercar la pregunta esencial que subyace en gran parte de su obra: la preocupación por la identidad de un individuo o de una ciudad, espacio privilegiado de sus ficciones.³ Hablar de montaje supone, entonces, evocar la noción de identidad. Así como en *Borges y el cine*, libro heteróclito como también lo es *El museo del chisme*, Cozarinsky indicaba que el montaje era fundamental para la escritura de Borges, también en su propia obra la identidad es pensada en términos de montaje.

Algunos films de Cozarinsky podrían coincidir con estas nociones del documental contemporáneo; sin embargo, en él “la verdad” no intenta reafirmarse, es decir el cineasta no intenta, como veremos, ser conclusivo sino, por el contrario, parece preferir la conjetura.

³ Pero también el interés por la autoría de un texto o de una obra que se vincula con el desdén de Cozarinsky por la noción de “texto original”, como sugieren las últimas palabras de *Vudú urbano* al hablar de la lengua en la que el texto fue escrito. Este tema es central en la película *El violín de Rothschild* y *Van Gogh y su doble*.

De modo que en *La guerra de un solo hombre* Cozarinsky utiliza el montaje como procedimiento fundamental que funciona, a la vez, como herramienta descriptiva y como técnica narrativa. Pero es en particular en su obra posterior en donde ese mismo procedimiento comenzará a ocuparse de manera cada vez más deliberada del “yo”: un “yo” que gradualmente dejará de ser un “yo otro” para asediar al yo de Cozarinsky que se pondrá en escena de forma regular y a menudo oblicua, desviada o incluso borrosa. Esto ocurre en films posteriores a *La guerra de un solo hombre* como *Bulevares del crepúsculo*, *Citizen Langlois*, *La Barraca*, *Lorca en los caminos de España*, *Fantasmas de Tánger*⁴, *Van Gogh y su doble*, entre otros. En ellos Cozarinsky deja entrever, como en una especie de contrabando o de tráfico (ya que no son films autobiográficos), su subjetividad o elementos de su propia historia. ¿De qué modo se deslizan estos elementos en los films *Citizen Langlois* y *Bulevares del crepúsculo*? Sin caer en una suerte de “narcisismo constitutivo del gesto artístico” (Nancy, *L’Autre Portrait* 41) que reduce todo retrato a un autorretrato, este texto indaga en qué medida la evocación de Henri Langlois, María Falconetti y Robert Le Vigan, al estar signada por la atenta mirada del cineasta, podrían considerarse como “experimentos autobiográficos”.

Citizen Langlois

Voix sublimes et bien-aimées
de ceux qui sont morts, ou de ceux
qui sont perdus pour nous comme s'ils étaient morts.

Parfois, elles nous parlent en rêve;
parfois, dans la pensée, le cerveau les entend.

Et avec elles résonnent, pour un instant,
les accents de la première poésie de notre vie –
comme une musique qui s'éteint, au loin, dans la nuit.

⁴ Esta película se sumerge en los vestigios de Tánger en un intento por descubrir su pasado. Aquí, un escritor, frustrado por no lograr publicar su propio libro, viaja a Tánger con el propósito de resucitar los fantasmas de la ciudad que ya conoce a través de la literatura. Y esto es posible a través de los cruces entre la “pequeña historia” (o podríamos decir “los chismes”, sobre Jean Genet, por ejemplo) y la Historia con mayúscula (la antigua Tánger como “zona internacional” en la que circulaban varias monedas y se hablaban distintas lenguas).

(Cavafis, “Voix” 31)⁵

Como se dijo antes, con frecuencia en Cozarinsky el disparador es una interrogación de los hechos para descubrir en ellos una especie de fisura a través de la cual se inmiscuye gradualmente la ficción.⁶ Cozarinsky recupera, pero también mina el pasado a través de la ficción que se convierte en un testimonio más, en otra versión posible de la historia.⁷

El inicio de *Citizen Langlois* es paradigmático de este modo de proceder. En este film, Cozarinsky intenta conocer quién se escondía detrás del personaje de Henri Langlois, menos a través de su vida que de su monumental creación: la *Cinemateca francesa*. La voz en off es la del actor Niels Arestrup, quien arroja la pregunta que desencadenará una serie de hipótesis: “¿qué hace que a los 20 años, en vez de lanzarse hacia el futuro, un joven decida dedicar su vida a salvar las huellas del pasado?”. Esta misma voz es la que intentará establecer distintas relaciones subrepticias para explicar la decisión del joven Langlois. ¿Dónde encontrar una respuesta?, ¿en imágenes del propio Langlois, en quienes lo conocieron? ¿En las imágenes de archivo o, incluso, en el cine? El film toma forma a medida que va recuperando documentales de época y archivos sobre la historia del cine. Así, alterna y mezcla distintas imágenes: Langlois deambulando por las calles de París o dando entrevistas para la televisión, fragmentos de películas mudas y de los primeros films sonoros; algunas intervenciones de personas que lo conocieron, documentos visuales de la ocupación de París y del incendio de la ciudad de Esmirna e imágenes del “affaire Langlois” -como se denominó la destitución de Langlois de su cargo

⁵ “Voces sublimes y amadas / de aquellos que han muerto, o de aquellos / que hemos perdido como si hubiesen muerto. / A veces hablan en nuestros sueños; / a veces, en el pensamiento, la mente las escucha. / Y con ellas reverberan, por un instante, / los ecos de la primera poesía de nuestra vida -/ como una música que se extingue, a lo lejos, en la noche.” Nuestra traducción.

⁶ “La ficción surge a menudo como una interrogación a los hechos. Al ‘only connect’ de Forster, agregaría un *never stop questioning* mío : al intentar descubrir lazos, una continuidad lógica o no, una trama –palabra decisiva-, se va accediendo a la narración. En sus huecos, en sus fisuras y defectos de ilación se insinúa (como la hierba mala o la huella de lo no dicho) un trabajo minucioso o exaltado: el de lo imaginario sobre los datos de la realidad. Es a ese trabajo que llamo ficción.” (Cozarinsky, “El violín de Rothschild”, *El pase...*, 77).

⁷ Revelar distintas versiones de una historia es el procedimiento de su libro *El museo del chisme* donde el chisme, relato transmitido y que se modifica en su misma transmisión, no es más que una posibilidad entre tantas.

en febrero de 1968, acusado de administrar de modo desastroso la *Cinémathèque*, bajo la orden de André Malraux, por entonces Ministro de Cultura. Más que desastrosa era una administración extravagante provocada por grandes penurias. Muy rápidamente estudiantes, intelectuales y cineastas manifestaron su apoyo al director quien recobró su cargo dos meses más tarde.

En este punto, es interesante notar que no hay un contacto directo entre Langlois y Cozarinsky. Sin embargo, al delinear su retrato, se ponen de relieve ciertos trazos que, sugestivamente, parecen evocar la propia subjetividad del autor. Por ejemplo, a medida que el film avanza, percibimos que el montaje refuerza el vínculo entre la vida de Langlois y el nacimiento y desarrollo del cine; es decir, se establece una correspondencia entre las distintas épocas del cine y las distintas edades del fundador de la cinemateca. En este sentido, Cozarinsky parece sugerir que, al desaparecer el cine mudo, también lo hace un gran universo imaginario: un mundo en el que Langlois había aprendido a soñar y al que no podía renunciar. Por ello Langlois decide recuperar las películas y se convierte, para los funcionarios de la cultura, en un “hurgador de basura” que conserva los restos del pasado en una época en que las películas, luego de ser visualizadas, eran desechadas para hacer de ellas esmalte para uñas o betún para zapatos. De modo significativo, estos restos remiten a las ruinas evocadas por Cozarinsky en el recuerdo de su amigo Tabbia. El film *Citizen Langlois* está pautado por la pérdida: por un lado, la de un mundo pasado que el cine intenta recuperar pero por otro lado parece sugerir que con Langlois también desapareció algo de la cultura que él representaba y, en consecuencia, algo de la experiencia personal de Cozarinsky.

Recuperar, conservar y difundir: el trabajo de Langlois coincidía con su idea de que el pasado coexistía con el presente. Cozarinsky retoma esta misma creencia cuando decide montar *Citizen Langlois* con “restos” o productos culturales: fotos, imágenes de archivos, citas de películas forman parte del archivo utilizado.⁸ Con esto, aparece otro punto de contacto entre

⁸ *L'arrivée du train en gare de La Ciotat* (Louis Lumière, 1895), *Monte-Cristo* (Henri Pouctal, 1914), *Paris qui dort* (René Clair, 1923), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Le métro* (Georges Franju y Henri Langlois, 1934), *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934), *Hôtel du Nord* (Marcel Carné, 1938), *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959), son algunas de las películas citadas.

Langlois y Cozarinsky: el valor que le otorgan a ese “desecho” ya que, si bien le dan un sentido nuevo, no crean con él un objeto distinto: en Langlois, se trata siempre de films, en Cozarinsky ese material no se funde para convertirse en otra cosa sino que permanece como fragmento.

Habría que agregar que, en este trabajo de recuperación que supone preservar la memoria del imaginario del siglo XX, hay otro vínculo que se delinea entre Langlois y Cozarinsky (o al menos, que éste desea resaltar) y que aparece con las imágenes del incendio de Esmirna durante la guerra greco-turca de 1922, que provocó el exilio en Francia del pequeño Langlois de 8 años (imágenes que, por cierto, Cozarinsky recupera nuevamente para su último trabajo, *Carta a un padre*). La voz en off afirma que “tal vez es necesario haber perdido todo para más tarde querer salvarlo” y poco después escuchamos a Langlois contar un sueño que lo había atormentado durante muchos años: “Yo soñaba que estaba en una ciudad que era atacada y, mientras la gente se peleaba, yo decía ‘hay que salvar los tesoros de la ciudad’ y entonces llenaba la carreta con el tesoro e intentaba huir, pero nunca lo lograba”. Salvar estos tesoros para evitar el despojo supone evitar que el pasado se escinda del presente, tal como decía Langlois. Algo que, justamente, las fotografías tal vez puedan evitar. De ahí que, al momento de abandonar Esmirna, el niño Langlois ruegue a gritos al capitán del navío que tome fotos. Al poner el acento en su valor positivo (la pérdida seguida de la recuperación), Cozarinsky parece inclinarse por esta forma del exilio: parafraseando a Barthes, ante el despojo y el destierro, la imagen podrá repetir mecánicamente aquello que no podrá jamás repetirse existencialmente (Barthes, *La chambre claire...* 15). Si el alejamiento de su tierra de nacimiento puede significar despojarse de su propia identidad, Langlois intentará entonces evitar esta pérdida conservando el pasado cinematográfico. En una suerte de exilio a contracorriente de la pérdida, el cine podría entonces ofrecer algunas líneas de la figura de Langlois que Cozarinsky intenta retratar.

Es interesante señalar que este modo de proceder -crear a partir de fragmentos, montar citas a partir de la obra de otros- también se percibe en la literatura de Cozarinsky. *Vudú urbano* es quizá el mejor ejemplo de ello.

¿Pero qué sucede con la pregunta del inicio del film? ¿Quién fue Henri Langlois? Con un tono que parece admitir el fracaso, hacia el final la voz en off inquiere: “¿Dónde encontrar una respuesta?, ¿en los lugares de la infancia?” Pero el viejo cine de Esmirna tampoco ofrece ninguna pista. Y es en este preciso momento cuando Cozarinsky hace intervenir imágenes del final de *Citizen Kane*, película citada ya en el título, donde la misma pregunta (“¿Quién fue Charles Foster Kane?”) es el disparador de la trama de Orson Welles. Es curiosa esta elección de Cozarinsky. Pero lo es menos si recordamos el texto de Borges sobre *Citizen Kane*. En su reseña publicada en *Sur*, Borges afirmaba que “el aborrecido Kane” no era más que “un simulacro, un caos de apariencias” y que, como corolario posible, “ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien.”⁹ Como en *Citizen Kane*, donde se explora la empresa armada por el coleccionista Kane para saber quién fue, en *Citizen Langlois* es necesario evocar la creación de Langlois (la cinemateca, las películas de otros) para conocer algo respecto de él. Tal como escribía Borges sobre Charles Foster Kane, hacia el final de *Citizen Langlois* comprendemos que no importan los materiales utilizados por Cozarinsky porque todos ellos, reunidos, sólo pueden ofrecer un “simulacro de identidad”. La pregunta estaba destinada, desde su formulación, al fracaso, un fracaso necesario para la ficción.¹⁰

Cozarinsky delinea un retrato de Langlois pasando por Welles y, a través de él, por Borges. “El museo de Langlois, último estudio del amateur –susurra

⁹ “Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlo. Las formas de la multiplicidad, de la inconexión, abundan en el film [...]. Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias. (Corolario posible, ya previsto por David Hume, por Ernst Mach y por nuestro Macedonio Fernández: ningún hombre sabe quién es, *ningún hombre es alguien*.)” (Borges, “Un film abrumador” 64-65. El subrayado es nuestro)

¹⁰ *Van Gogh y su doble*, film sobre el Doctor Gachet, médico de Van Gogh, sigue esta misma lógica. Esta vez la cuestión es revelar la autoría de algunos cuadros, atribuidos al pintor pero que tal vez fueron realizados por su médico y admirador Dr. Gachet. Sin embargo, al mismo tiempo que se investiga esta paternidad, el film-documental se desvía hacia la “leyenda Gachet”, personaje rodeado por “un misterio especial, inquietante” (Cozarinsky, “Identificación de un artista”, *El pase...* 57). Del mismo modo que la persona de Henri Langlois se evapora a medida que avanza la investigación, aquí se dirá: “Cuando muere, en 1909, Paul Gachet es una personalidad del mundo artístico parisiense. Pero, como tantos sujetos históricos, Gachet parece escabullirse tanto más eficazmente cuanto más informaciones sobre su vida y circunstancias descubre el investigador.” (*Ibid.* 60-61).

la voz en off– quedará como su autorretrato más fidedigno: el de un hombre que, como el personaje de Borges, colecciona objetos dispares y, al final de su vida, comprende que su conjunto dibuja la forma de su rostro.” Es curioso que hacia el final de su film Cozarinsky convoque a Borges, al Borges de *El hacedor*, para referirse a la gran obra de Langlois, la cinemateca francesa, como su autorretrato más fidedigno. La cadena entonces se prolonga: Welles, Borges, Langlois, pero también Cozarinsky ya que, así como el retrato de Langlois resulta ser una obra construida a partir de la obra de los otros, Cozarinsky traza ciertas líneas autobiográficas sobre el retrato de los otros. Como si fuera un “autorretrato por procuración”, Cozarinsky se empeña en poner en primer plano una vida, la de Langlois, inclinada hacia el pasado e interesada por resignificar sus ruinas.

Bulevares del crepúsculo

Tu ne trouveras pas d'autres lieux, tu ne trouveras pas d'autres mers.
La ville te suivra partout. Tu traîneras
dans les mêmes rues. Et tu vieilliras dans les mêmes quartiers;
c'est dans ces mêmes maisons qui blanchiront tes cheveux.
Toujours à cette ville tu aboutiras. Et pour ailleurs –n'y compte pas–
il n'y a plus pour toi ni chemin ni navire.

(Cavafis, “La ville” 53)¹¹

También en *Bulevares del crepúsculo* Cozarinsky indaga en la ficción cinematográfica, a través de los vestigios de la ciudad, el testimonio de una época pasada. En particular, lo que despierta su interés son las ruinas de los cines desaparecidos. ¿Qué podría revelarle Buenos Aires, el Buenos Aires de los años '40, acerca de la llegada al país de María Falconetti (la mítica Juana

¹¹ “No encontrarás otras tierras, no encontrarás otros mares. / La ciudad te seguirá a todos lados. Errarás / por las mismas calles. Y envejecerás en los mismos barrios; / en estas mismas casas tus cabellos encanecerán. / Llegarás siempre a esta ciudad. No esperes otra / no hay otro camino ni otro barco para ti.” Nuestra traducción.

de Arco en la película de Carl Theodor Dreyer de 1928) y Robert Le Vigan (actor y colaboracionista)?

Si bien los materiales de este film son tan diversos como los de *Citizen Langlois* -recortes de diarios, documentos de archivos, fragmentos de películas (*El fin de la noche* de 1944 y *Vivir un instante* de 1951), encuentros con Adolfo Bioy Casares, Gloria Alcorta, Andrée Tainsy (entre otras entrevistas), fotografías, programas de teatro- hay una diferencia importante: en *Bulevares* Cozarinsky coloca en primer plano su método, es decir la investigación que él lleva adelante. Otra diferencia que deriva de la anterior: aquí es el cineasta quien interroga, ya sea en francés o en español, en Francia o en Argentina. Justamente, el título en francés *BoulevardS* (con la “s” mayúscula y en otra tipografía) pareciera poner énfasis en estos pasajes y cruces, iluminados gracias al montaje.

Ya en el comienzo aparece el primer cruce cuando al examinar el diario *La Nación* del 24 de agosto de 1944, Cozarinsky anuncia: “Titulares llenos de esperanza, fotografías desteñidas, muestran a una multitud feliz: festejaban la Liberación de París. Pero esto no era en París, era a 12 mil kilómetros de allí, en la ciudad donde nací y crecí, en Buenos Aires.” Desde el comienzo, entonces, surge el primer cruce entre dos espacios y dos lenguas: la liberación de París es festejada en Buenos Aires y el diario, escrito en español, es comentado en francés. Los cruces no terminan allí: en la “Plaza Francia” de Buenos Aires Cozarinsky dialoga con Adolfo Bioy Casares que había estado en ese mismo lugar festejando esa fecha histórica; después, Cozarinsky conversa con Gloria Alcorta¹², pero esta vez en París, sobre esos mismos festejos. Aunque el diálogo es en francés y que estén en Francia, luego de pronunciar “Place France” Alcorta rápidamente agrega el español “Plaza Francia” (¿se trata para ella de un error o sólo la necesidad de reafirmar que el lugar es Buenos Aires?).

¹² Recordemos que fue su padre, Rodolfo Alcorta, quien dispuso que la escultura en homenaje al general Alvear fuera realizada por el gran Antoine Bourdelle. La intervención de Gloria Alcorta permite a Cozarinsky, hacia el final, regresar sobre la “Plaza Francia” pues la escultura, ubicada sobre la avenida Alvear, parece velar sobre el lugar. Pero además, la elección de Cozarinsky puede estar relacionada con el origen franco-argentino de Alcorta y también con su carácter cosmopolita.

Los primeros minutos del documental están focalizados en ese día histórico de 1944, evocado casi cincuenta años después y desde París o Buenos Aires. Cozarinsky redescubre su ciudad natal al recorrer los cines porteños desaparecidos que tenían nombres en francés (*Palais Royal, Palais Bleu, Grand Palais*) o incluso alguno que, en su fachada derruida, permite adivinar bajorrelieves del Arco de Triunfo o la Torre Eiffel. De pronto, al hojear el diario *La Nación* del día siguiente, 25 de agosto, la investigación toma otro rumbo: Cozarinsky descubre que aquella noche la actriz francesa María Falconetti actuaba en “La Casa del Teatro”. “¿Qué hacía ella en Buenos Aires en 1944?” Con esta pregunta el film adquiere su “forma” definitiva: ir tras los pasos de María Falconetti, y más tarde de Robert Le Vigan, para conocer las causas y circunstancias que motivaron su llegada a la Argentina.

¿Quiénes eran estos dos actores franceses y por qué decidieron venir? ¿Dónde encontrar una explicación? Tal vez en el cine y en los eventos que tenían lugar por entonces en Buenos Aires. Falconetti llegó a Buenos Aires en 1944 y actuó en varias compañías de teatro. Murió en esa ciudad, dos años más tarde. “¿Qué había ido a buscar a ese puerto al otro lado del mundo? [...] ¿Esperaba encontrar allí, en los años '40, un público sensible a su talento, mientras en París, desde hacía tiempo, la abandonaban, la olvidaban?” Mientras que las imágenes de época muestran la ciudad de Buenos Aires, la voz de Cozarinsky agrega: “En todo caso, ese 24 de agosto de 1944, como tantos otros, ella cantó la Marsellesa en Buenos Aires.”

Después de los recuerdos de Gloria Alcorta, que se escuchan mientras Cozarinsky hurga con cuidado entre diversas fotos desparramadas sobre una mesa, él declara: “Lo que ella [Alcorta] no sabía era que yo también estaba allí”. En efecto, en una de esas fotos, Cozarinsky se descubre a sí mismo, entre la multitud: “De la mano de mis padres, sin entender la alegría, el alivio, el niño que yo era oía cantar en una lengua que no conocía.” Sólo en este momento, cuando se reconoce entre la gente reunida ese 24 de agosto, la cámara regresa al año 1991 y hace un primer plano sobre el rostro del cineasta. Y esto supone un cambio significativo, porque las primeras tomas sólo lo mostraban de espaldas o de perfil, con el rostro oculto, velado.



Cozarinsky se empeña en este punto ya que se trata siempre de rostros, como el de Zita Szelezcky, actriz húngara refugiada en Argentina, que descubre en la película *Vivir un instante* donde ella actuó bajo el nombre falso de Diana Toldy. Acusada de espía de la Gestapo, según la denuncia de un diario clandestino del Partido Socialista, Szelezcky no volvió a filmar en Argentina:

Cuarenta años más tarde, buscando sus huellas, sólo encuentro testimonios evasivos, contradictorios, ambiguos. Para unos, si bien era facista, no era el personaje abominable que hicieron creer. Para otros, ella fue víctima de un ajuste de cuentas entre exiliados. También me dijeron que se casó en Argentina con un millonario austríaco y que se fue a vivir a Los Angeles con la esperanza de rehacer su carrera. Finalmente, que volvió a Hungría con el fin del comunismo para recibir el homenaje de sus admiradores que habían permanecido fieles después de 45 años de silencio. Allí donde todo es verosímil, ¿puede ser que nada sea cierto? Zita... ¿quién era? ¿dónde está?. (Cozarinsky, *Bulevares...*).

Sorprendido por la coincidencia, saber que en un punto del pasado su camino se cruzó con el de Falconetti, Cozarinsky avanza en su investigación al descubrir otro rostro que le resulta familiar gracias a sus primeras salidas a los cine-club. Se trata de Robert Le Vigan, acusado y condenado por colaboracionista. Al llegar a la Argentina desde España, filmó dos películas y participó de uno de los ensayos de *La bestia humana* (de Daniel Tinayre, filmada en el 1953 pero estrenada cuatro años más tarde) aunque finalmente quedó fuera del proyecto y decidió refugiarse en Tandil, ciudad donde murió en 1972. En este punto de *Bulevares del crepúsculo* la presencia de Cozarinsky es contundente: ya no una voz en off en francés o un rostro algo encubierto sino un cuerpo, sin lugar a dudas una *pose*, la del detective, figura predilecta y acorde con su idea de la ficción.

Cozarinsky prolonga sus investigaciones en el Instituto de Historia del Teatro en Buenos Aires, viaja a Tandil donde entrevista a dos vecinas de Le Vigan, a unas ex-alumnas de francés y a algunos escritores (Néstor Tirri, Jorge Di Paola) quienes recuerdan a Le Vigan como “un bicho raro, un francés loco”. Pero la identidad de Le Vigan queda sepultada, como un retrato fallido. Él

mismo brinda la clave de este fracaso cuando en una entrevista casi perdida que Cozarinsky recupera, responde así a las preguntas:

No voy nunca al cine. No, no puedo. Porque me hace sufrir, me recuerda lo que fui. Y desde que estuve preso, logré olvidar todo, hacer una escisión total. En este momento usted me pide que encuentre recuerdos y hago un trabajo mental extraordinario para encontrar fragmentos de memoria. (Cozarinsky, *Bulevares...*).

El olvido al que se había auto-condenado estalla en pedazos ya que la cámara hace un corte. Cozarinsky vuelve a París para mostrar la placa del Velódromo de Invierno, que recuerda los más de trece mil judíos detenidos allí en condiciones inhumanas y deportados el 16 y 17 de julio de 1942.

No es fortuita esta elección del cineasta quien elige anular la escisión entre el pasado y el presente con una placa que recuerda los motivos de la huida de Le Vigan pero, sobre todo, que apela a sus propios orígenes. De hecho, en efecto, Cozarinsky utiliza los hilos de su propia historia en esta pesquisa: por ejemplo, las visitas al cine-club que le permiten reconocer el rostro de Le Vigan, su propio trayecto que lleva a cabo de Buenos Aires a París -en sentido inverso al de los dos franceses- o su presencia en Plaza Francia aquel 24 de agosto entonando la Marsellesa (como también supone que Falconetti lo hacía), su Buenos Aires natal y sus orígenes judíos. A diferencia de lo que sucedía en *Citizen Langlois*, Cozarinsky es el lazo o, al menos, así desea ponerlo en evidencia a través de la presencia constante de su propia figura. De ahí que, al igual que en *Carta a un padre*, Cozarinsky entrelace su destino con el de Falconetti y Le Vigan y afirme que toda vida es el resultado del cruce con otras vidas. “No hay pesquisa inocente”, constata Cozarinsky, “el detective siempre termina aprendiendo algo sobre sí mismo.” No importa que el encuentro de las tres biografías (Falconetti, Le Vigan, Cozarinsky) sea sólo una casualidad, el propósito de esta pesquisa es encontrar las conexiones subrepticias con las que está hecha una vida.¹³ Precisamente, “Plaza Francia”

¹³ Sin lugar a dudas la búsqueda de conexiones es la que guía su film *El violín de Rothschild* (1996) que se centra en la ópera homónima de Shostakovitch basada en el cuento, del mismo título, de Anton Chejov. A partir del manuscrito inconcluso de Fleischmann, estudiante de Shostakovitch, éste se propone terminar la composición y orquestrarla en homenaje a su alumno, muerto defendiendo Leningrado durante la Segunda Guerra Mundial. La música en

es el símbolo de todas las conexiones, es allí donde convergen dos espacios distintos (la Plaza Francia en Argentina), un hecho histórico en un lugar-otro (el festejo por la liberación de París en Buenos Aires), la geografía porteña con la lengua francesa (la Marsellesa cantada en Argentina, en Buenos Aires, en esa Plaza).

Por otra parte, cabría mencionar otro cruce latente en las *flâneries* de Cozarinsky por los cines desaparecidos que remiten a cierto exilio vivido tanto por Falconetti y Le Vigan, como por él mismo. Este exilio recuerda la relación de *Bulevares* con el film *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) que también avanza como una pesquisa gracias a la voz en off de un escritor muerto y arruinado por las deudas. En esta película, la reclusión en su residencia de Hollywood de la actriz Nora Desmond, una diva del cine mudo que vive al margen de su tiempo y que deplora la llegada de la voz al cine -como si éste hubiera sido corrompido por todos esos aullidos que devoraron la imagen-, configura una suerte de exilio en relación al cine sonoro. El exilio de la actriz es similar al que Falconetti y Le Vigan vivieron en Argentina: ella, que esperaba hacer un regreso triunfal actuando en la obra "Juana de Arco" en el teatro Colón, murió antes de que la directora Margarita Wallmann se decidiera a convocarla; él, que intentó sin éxito filmar otras películas, no pudo participar en el film de Daniel Tinayre.

Hacia el final de *Bulevares*, en el caer de la tarde porteña, Cozarinsky regresa a las mismas preguntas del comienzo: "¿Cuándo, cómo habían llegado Falconetti y Le Vigan a la Argentina? ¿Por qué yo no lo había sabido? Fui tras sus pasos y me confronté con mi propio recorrido: al hacer el trayecto inverso, ¿yo no había seguido el mismo espejismo, el de comenzar de cero?", se pregunta en el film. Precisamente, éste fue el origen de *Bulevares del crepúsculo*, un proyecto que comienza a tomar forma en el momento en que

este film es el monumento a la memoria de todos aquellos muertos y desaparecidos en la U.R.S.S. El film de Cozarinsky indaga la cuestión de la autoría de la obra (¿cuál es la parte realizada por Fleischmann y cuál por Shostakovitch en la ópera tal como hoy la conocemos?), problema que es desplazado y reemplazado por el de la transmisión de una memoria no escrita (aquí, la música), cuya recuperación supone también una reinvención.

Una vez más, Cozarinsky establece una cadena que es, en definitiva, infinita: Chejov, Fleischmann, Shostakovitch y él mismo. En este sentido, no es casualidad que el film comience en el año 1939, fecha de su nacimiento.

Cozarinsky decide regresar poco a poco a la Argentina (hacia fines de los '80) y en el que intentaba recuperar algo de una época anterior a su adolescencia. Falconetti y Le Vigan fueron personajes que no conoció pero que, como dice en el film, seguramente se cruzaron en su camino y que marcaron dos momentos ya no sólo de su vida sino de la Argentina. La elección de Falconetti y Le Vigan –como también la de Henri Langlois y Ernst Jünger en *La guerra de un solo hombre*- señala el gusto de Cozarinsky por ciertos personajes controvertidos, olvidados o “al margen de su tiempo”.¹⁴

Los dos films están marcados por la experiencia del cinéfilo en los que Cozarinsky experimenta, como si fuera un laboratorio, con la Historia y las historias, las geografías, el cine y los archivos de época, y finalmente con su propia historia. Un laboratorio que deja entrever un “autorretrato por procuración” (como sucedía en *Citizen Langlois*), el “retrato fallido” de Robert Le Vigan y el retrato borroso o inacabado de María Falconetti. Figuras erosionadas por el tiempo, restos en bajorrelieve como las fachadas de los antiguos cines que redescubre, apenas despegadas del trasfondo histórico. El punto que reúne a Langlois, Falconetti y Le Vigan es la ausencia de nitidez que obedece al propósito de Cozarinsky, el de descubrir las huellas bajo las ruinas pero no para darles un nombre, eso haría un historiador, sino para intuir ese mundo desaparecido, tal como sugiere la Venus de Milo.

Bibliografía

Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980.

¹⁴ Con estas palabras Cozarinsky se refería a su interés por Ernst Jünger: “*La guerra de un solo hombre* fue la primera película de este tipo que se hizo en Francia: los archivos no tenían una simple función de ilustración. Sobre la marcha le había propuesto al INA [Institut National de l’Audiovisuel] hacer una serie sobre escritores *al margen* de su tiempo. Cada escritor tendría un enfoque diferente. Quería hacer de esta manera una película que era muy importante para mí: Georges Bernanos y su regreso a Francia después de la guerra.” (Lardeau, “La métaphore du sarcophage...” 14. Subrayado en el original. Nuestra traducción).

Bernini, Emilio. "Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes". *Kilómetro 111*. N°5 (2004): p. 41-57.

Bonitzer, Pascal. "Description d'un combat". *Cahiers du cinéma*. N° 333 (1982).
----- "Entretien avec Edgardo Cozarinsky". *Cahiers du cinéma*.
N° 333 (1982): p. 15-19.

Borges, Jorge Luis. "Un film abrumador". *Sur*. N° 83 (1941). Texto recogido por Edgardo Cozarinsky en *Borges y el cine*: p. 64-65.

Cavafis, Constantin. *En attendant les barbares et autres poèmes*. París: Éditions Gallimard, 2003.

Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cine*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1974.

----- *Vudú urbano*. Buenos Aires: Emecé, 1985.

----- *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

----- *Museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

Lardeau, Yann. "La métaphore du sarcophage. Entretien avec Edgardo Cozarinsky". *Cinéma d'auteurs. Écriture, lecture : filmographie*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 1986: p. 12-14.

Nancy, Jean-Luc. *L'Autre Portrait*. Paris: Éditions Galilée, 2014.

Orecchia Havas, Teresa. "Entrevista a Edgardo Cozarinsky". *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 621 (2002): p. 97-112.

Sebreli, Juan José. "Cozarinsky: sobre exilios y ruinas." *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 613-614 (2001): p. 213-216.

Filmografía

Cozarinsky, Edgardo. *Fantasmas de Tánger*, 1997.

----- *Citizen Langlois*, 1994.

----- *La Barraca. Lorca en los caminos de España*, 1994.

----- *Bulevares del crepúsculo*, 1992.

----- *La guerra de un solo hombre*, 1981.

----- *El violín de Rothschild*, 1996.

----- *Van Gogh y su doble*, 1998.