



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

HISTOIRE(S) DU CINÉMA. TRES MOVIMIENTOS DEL JEAN-LUC GODARD,
HISTORIADOR.

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
LLAMIL HASSAN MENA BRITO SÁNCHEZ

TUTOR:
DR. DAVID WOOD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
COMITÉ TUTOR:
DRA. ITIZIA FERNÁNDEZ ESCAREÑO
UACM/CINETECA NACIONAL
DR. ROLANDO VÁZQUEZ MELKEN
THE ROOSEVELT ACADEMY, UTRECHT UNIVERSITY

MÉXICO, D. F., 12 DICIEMBRE DE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Histoire(s) du cinéma (1988-1998 Francia/Suiza 265 mins.)

Capítulo 1a: “Toutes les histoire(s)” (“All the [Hi]stories”) 51 mins; **Capítulo 1b:** “Une histoire seule” (“A Lone [Hi]story”) 42 mins; **Capítulo 2a:** “Seule le cinema” (“Cinema Alone”) 26 mins; **Capítulo 2b:** “Fatale beauté” (“Deadly Beauty”) 28 mins; **Capítulo 3a:** “La monnaie de l’absolu” (“Coinage of the Absolute”) 27 mins; **Capítulo 3b:** “Une vague nouvelle” (“A New Wave”) 27 mins; **Capítulo 4a:** “Le contrôle de l’univers” (“Control of the Universe”) 27 mins; **Capítulo 4b:** “Les signes parmi nous” (“Signs Among Us”) 38 mins.

Prod Co: Canal +/Centre National de la Cinématographie/France 3 Cinéma/JLG Films/La Sept Cinéma/Société des Etablissements l’Gaumont/Radio Télévision Suisse Romande/Vega Film Productions **Dirección, Guión, Edición:** Jean-Luc Godard **Edición de sonido:** Pierre-Alain Bess (Programa 1a y 1b) **Música:** Paul Hindemith, Arvo Pärt, Ludwig van Beethoven, Giya Kancheli, Béla Bartók, Franz Schubert, Igor Stravinsky, Johann Sebastian Bach, John Coltrane, Leonard Cohen, Otis Redding, Dmitri Shostakovich, Anton Webern, Dino Saluzzi, David Darling **Elenco:** Jean-Luc Godard, Julie Delpy, Serge Daney, Anne-Marie Miéville, Juliette Binoche, André Malraux, Paul Celan

Si, en primer lugar estamos unidos por esa institución que se llama espectáculo, pero todavía unidos más profundamente por los mismos mitos, por los mismos temas, que nos gobiernan sin nuestro consentimiento, por la misma ideología vivida espontáneamente. Si, a pesar de que sea por excelencia la de los pobres, como en *El Nost Milan*, comemos el mismo pan, nos enfurecemos por lo mismo, nos indignamos por lo mismo, tenemos los mismos delirios (al menos en la memoria, que es por donde merodea esa posibilidad), incluso el mismo abatimiento ante una época que ninguna Historia impulsa. Si como *Madre Coraje*, tenemos la misma guerra a la puerta, a dos pasos de nosotros, e incluso en nosotros mismos, la misma horrible ceguera, la misma ceniza en los ojos, la misma tierra en la boca. Tenemos el mismo amanecer y la misma noche: nuestra inconsciencia. Compartimos la misma historia –y ahí es donde empieza todo.

Louis Althusser.

INTRODUCCIÓN

Salvemos la paradoja del título propuesto. Jean-Luc Godard es ya un historiador. Tal vez no desde el ángulo y la práctica académica y científica, pues digámoslo; desde ese lugar no pretende y no puede serlo desde un principio práctico; su soporte discursivo es por convicción, distinto y por momentos abiertamente opuesto al de la disciplina histórica.

Pero historiador es, ya como artista siempre pendiente del problema de la historicidad en su medio, ya como pensador incisivo y consciente de la praxis de este saber. Importante es saber que lo que aquí trato de crear como ensayo, se encuentra alejado de cualquier discusión que anteponga al concepto histórico como un cúmulo de datos que fraguan y explican el pasado; empero, sí, estamos ante un uso del concepto histórico desde toda la responsabilidad de una teoría y del ejercer un pensamiento frente a la historia como el análisis del pasado y un posicionamiento crítico frente al presente. Una vista ética que deviene obra artística, donde se asume un análisis de la realidad y las condiciones de producción de la obra, contemplando en todo su esplendor, los elementos y estatutos que estructuran el pensamiento activo, una propuesta teórico-estética.

Si un paradigma histórico-académico se requiere para abordar este problema, entonces debería ser uno alejado del historicismo o cualquier modalidad teórica donde la historiografía sea el recinto discursivo de su producción y discusión teórica; porque entonces sí y en ese caso, la paradoja de un Godard historiador sería contundente.

La riqueza y la complejidad de la particular obra que trataremos, *Histoire(s) du Cinéma*, se halla en la intención de crear una reflexión activa; generar un pensamiento crítico en imagen, que implique al espectador mediante la espinosa disposición a olvidar formatos y narraciones convencionales. Y aun así, muy a pesar de su desmesura, su abstracción, sus excesos y licencias artísticas e incluso, de su tono sentencioso, en Godard puede observarse un trabajo analítico y racional que puede sostener el resto del cuerpo discursivo de su obra, el inminentemente político-ideológico¹. Una instancia adoptada desde el materialismo histórico con vistas a una praxis teórica y estética. Es así que Godard es un historiador, uno muy específico. Y no está de más acentuar que no existe una dicotomía entre la disciplina histórica y el modo en que Godard aborda el mismo problema. En el centro de ambos paradigmas se instalan conceptos radicales como: los hechos acontecidos en el pasado, el discurso, el archivo y la memoria.

Es la idea sobre el concepto de historia la que es puesta en el centro de este enorme proyecto, cuya propia historicidad es consecuente con la misión general de Godard. Poner en crisis el estatuto del personaje y la cronología, aquella historia escrita en mayúscula, y restituir todas las historias, no como una misión que inste al juego tautológico de reinstaurar “la verdadera historia” del cine; sino más bien y en gran medida, partir del hecho mismo de la construcción histórica para plantear, como Walter Benjamin lo había estipulado en sus tesis sobre la historia, un

¹ “No obstante, para este autor tan preocupado por la política, que a menudo adoptó actitudes extremas, el cine jamás llegó a desempeñar un papel directamente ideológico; fue, por el contrario, su reflexión sobre la sociedad la que finalmente alimentaría un pensamiento del cine, de su historia y su relación íntima con el individuo. Pensamiento de naturaleza rotundamente «utópica», en el sentido más literal del término: sin lugar en la realidad. La dilatada aventura de *Histoire(s) du cinéma* (realizada entre 1985 y 1998) sugiere que dicha utopía es, en un estrato profundo, la invención de un pensamiento absolutamente original de la Historia; una Historia mental, que recrea, reescribe, reinventa y por último reemplaza virtualmente a la Historia en sí: una utopía puramente intelectual.” Jacques Aumont, *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona: Paidós, 2004, p.140

problema crítico sobre el tiempo y el espacio². Es éste un proceso que en todo momento el director, en su condición de autor, crea desde una evidencia; su presencia física y el tratamiento técnico de la imagen desde el video, todo en aras de mostrar una construcción estética donde a partir de la imagen del pasado se pueda crear una nueva imagen en el presente de su instauración, y previsiblemente, generar una imagen para el futuro. A la par de esta puesta en escena del autor,³ se halla la función práctica de este recurso, en este caso la de una pedagogía que involucra al espectador desde otro fenómeno paralelo al de la simple observación, es decir, la transformación del testigo en agente reflexivo, que si bien no obtiene toda la información necesaria para comprender el discurso ideológico, sí puede hallar en el propio ejercicio estético un pretexto para salir de la obra y buscar elementos que le expliquen el giro cinematográfico atestiguado.

Las sutilezas, omisiones y matices no desarrollados anteriormente pretenden ser el tema de este ensayo, que nace (como idea) a partir del complejo y reiterativo uso del término histórico dentro de Histoire(s) du Cinéma. Fue en la experiencia de observar detenidamente este proyecto que surgió, a la par, una consideración, muy específica de quien escribe, sobre el sentido que adquiriría el uso del concepto de historia; uno que a mi parecer logra correlacionarse íntimamente con la misma reflexión emprendida por Walter Benjamin en las tesis

² “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no lo configura ese tiempo vacío y homogéneo, sino el cargado por el tiempo-ahora”. En Walter Benjamin, *Obras I*, 2, Madrid: Abada, 2006-, p. 315

³ “La función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que circunscribe, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y de la misma manera en todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no es definida por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar.” En Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones literales, 2010, p. 30

sobre el concepto de historia. Relación ya referida anteriormente⁴, que sin embargo, ha quedado más dentro de la referencia textual y/o alegórica.

El lugar y uso de la cita, la presencia del historiador, la imagen detenida, la redención y el mesianismo, el proyecto teórico como estructura a una obra resuelta en nada más que imágenes y citas, son tan sólo algunas de las zonas de contacto entre Benjamin y Godard. Temas que no se restringen a las obras que en particular elaboramos para este ensayo, sino que atravesaron por completo sus respectivas carreras y que se establecen como pilares teóricos para un proyecto mayúsculo: en Godard, *Histoire(s) du Cinéma*; en Benjamin, el irresuelto Libro de los Pasajes. Temáticas que empatan a dos pensadores de la imagen y la historia. Aquí resulta imprescindible redondear este devenir conjunto desde el concepto más profundo para ambos: el de la producción de la imagen a partir de la dialéctica, y si se nos permite develarlo de una vez, a partir del montaje⁵ (cinematográfico).

Godard y Benjamin recorren un camino similar, sembrado de afinidades electivas que más allá de poblarlos de temas de interés, constituye la base misma de su postura racional. Por ejemplo, el romanticismo que decanta en ambos una visión del pasado y devenir que confronta y responde a inquietudes sobre el

⁴ Georges Didi-Huberman señala los ensayos de Alain Bergala (*El Ángel de la Historia* en Alain Bergala, *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003) y de Youssef Ishaghpour (*Jean-Luc Godard Cinéaste of Modern Life: The Poetic in the Historical*) como los principales estudios de la relación entre *Histoire(s) du Cinéma* y las tesis sobre la historia de Benjamin. También, resulta fundamental la minuciosa recapitulación de citas textuales entre ambos proyectos que Natalia Ruiz identificó para su Tesis Doctoral. Natalia Ruiz Martínez, *Poesía y memoria: "Histoire(s) du Cinéma" de Jean-Luc Godard*. Madrid: Universidad Complutense, 2006.

⁵ El propio Didi-Huberman traza la peculiaridad de *Histoire(s) du Cinema* hermanada con proyectos cuya apuesta es igualmente por y a través del montaje: "hemos podido comprobarlo desde Baudelaire y su definición de la imaginación como la 'facultad científica' de percibir 'las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías', hasta el estructuralismo de Lévi-Strauss. Warburg y su atlas Mnmosyne, Walter Benjamin y su *Livre des passages* o Georges Bataille y su revista *Documents* han puesto de manifiesto, entre otros ejemplos, la fecundidad de un tal conocimiento por el montaje: un conocimiento delicado –como todo lo relacionado con las imágenes–, a la vez erizado de trampas y sembrado de tesoros" Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 180

presente⁶. La conciencia y la práctica del lugar del pensamiento, constantemente asediado por una omisión al pasado que se expresa sintomáticamente en el recurrente (por no decir eterno) acecho de la barbarie. De ahí el pesimismo que Godard representa en sus Histoire(s) y al que Benjamin se suscribe desde la condición persecutoria desde la cual escribió las últimas líneas para sus tesis sobre la historia.

Antes de seguir este esquema entre ambos pensadores, es momento de hacer una pausa y regresar de lleno a la obra que merece hoy esta reflexión. Desde 1988 y hasta bien entrados los años noventa, Jean-Luc Godard dedicó sus esfuerzos a una empresa aún más compleja y discordante que cualquier otro proyecto dentro de su polifacética filmografía. Una serie (para televisión) en 4 capítulos, divididos en 8 subcapítulos que bautizaría con el nombre de Histoire(s) du Cinéma, donde, alejado de cualquier pretensión reconstructiva o historiográfica, el director depositaría sus reflexiones sobre el concepto y el lugar de las historias (incluida la gran Historia en mayúsculas) en la construcción de la cinematografía europea, una, obviamente, que el propio Godard ayudó a edificar pero sobre todo a pensar desde su fundamento, el de la imagen.

Buscar una definición para Histoire(s) du Cinéma representa un reto suficientemente atractivo para crear una tesis, y es que hablamos de un proyecto – no una película– que comenzó siendo una conferencia, posteriormente un libro–guión escrito en poesía para finalmente devenir en un proyecto visual. Una producción hecha en video (no necesariamente considerada para su transmisión

⁶ “Sin embargo, lo importante es darse cuenta de que dicha concepción no es absoluta. Pensada de manera espontánea, la historia del cine se asemeja mucho a un relato heroico de «grandes hombres» y sus impulsos; aventuras y obstáculos; así la explican, cada uno a su modo, los dos libros de Gilles Deleuze y las Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard: historia romántica y mítica, engañosa como el mito y dotada, como éste, del peso de su propia pseudoevidencia”. En Jacques Aumont, *ibid.* p. 13

en televisión) que a modo de ensayo visual y expresado desde una poética, explora la historia del cine y la historia del siglo XX. Pero siendo Godard de quien hablamos, no es arbitrario deducir que el resultado es mucho más complejo de definir. Idea-guión-film. Aunque no necesariamente en ese orden ni con en esa intención.

Tal vez sea más práctico no buscar una definición sino partir de la idea de un ensayo visual donde se repasa la (alguna) historia del medio que lo soporta (sin embargo aquí es video⁷). A la vez, el presente trabajo debe entenderse como una reflexión teórica bajo una perspectiva, que en última instancia habla de la Historia (con H mayúscula); las historias (guiones) amparadas desde el nacimiento del cine y que coinciden con las del siglo XX; y también las producidas por el juego interno del proyecto.

Histoire(s) du Cinéma podrá parecer en esencia y forma un trabajo *sui generis*, y de lleno lo es, pero el proceso y el formato que Godard adopta para esta serie tiene un antecedente anclado en los años sesenta y profundamente en el '68 francés, que como D.N. Rodowick lo propuso, fue un cine que se manifestó como la expresión de un deseo por combinar análisis semióticos e ideológicos a la par del desarrollo de una estética de vanguardia enfocada en la producción de efectos radicales en la sociedad⁸. Desde esta vista y este contexto, Jean-Luc Godard parte para crear su crítica ideológica y epistemológica a lo que representa la Historia del Cine. Sin postergar más, en esencia estamos ante una historia del siglo XX, una

⁷ "Video is a whole way of being and thinking, as Philippe Dubois has argued – a way of writing electronically with images and sounds about image and sound, of posing ethical, historical and theoretical questions about art, cinema, culture and society. Video represents a way of breathing through, and being intimately associated with, images – a means always within one's reach." En John Conomos, *Only the cinema*. http://sensesofcinema.com/2001/14/godard_conomos/#b2

⁸ D.N. Rodowick, *The crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film criticism*. California: University of California Press, 1995. p. 1

historia del cine, vista, narrada y analizada por uno de los artistas contemporáneos más relevantes de su tiempo. Un documento registrado y reproducido por el invento más importante de aquel siglo cuya idea y técnica fue planificada desde el siglo XIX. Que no tan sólo funciona como testigo y soporte sino que además reflexiona sobre sí mismo desde varios flancos de la historia del arte (la literatura, la pintura, la fotografía, entre otros), creando un palimpsesto de imágenes, sonidos y textos relativos a su propia naturaleza: la cinematográfica y la histórica. A la vez y muy importante, *Histoire(s) du Cinéma* es una particular autobiografía artística (una historia de vida) desde la cual se emprende una crítica sobre las culpas que el cine purga por su responsabilidad formal e ideológica frente a un siglo violento. Esto es la reflexión, la sustancia ideológica y filosófica del proyecto.

Para plantear y representar el problema de fondo de sus *Histoire(s)*, Godard accede al pensamiento, entre otros, de Benjamin⁹, pero de ninguna manera es el único autor desde el cual embebe el director para nutrir y elaborar las citas de su proyecto.

Histoire(s) du Cinéma, además de ser una obra de arte, también es una reflexión teórica sobre ciertos movimientos que se realizaron al interior de la historiografía del siglo XX. Específicamente la poética, y las posibilidades estructurales que descentralizaron el lugar del sujeto y el hecho histórico a favor de la producción de imágenes. Pienso además de Benjamin en André Malraux, Aby Warburg y Michel Foucault como exponentes de una reflexión equiparable a la de Jean-Luc Godard, donde el peso de la imagen puede llegar a explicar y conceder un

⁹ Que valga como primer ejemplo la respuesta que Godard da a Ishaghpour sobre el formato de sus *Histoire(s)*: *“Yes, eight constellations, four times two..., the visible and the invisible, and then within that locating, through the traces that exist of them, other constellations..., to cite Benjamin who says that stars, at a given moment, form constellations and there is resonance between the present and the past”* Jean-Luc Godard & Youssef Ishaghpour. *Cinema: The Archeology of Film and the Memory of a Century*. Translated by John Howe. Oxford & New York: Berg, 2005. p. 7

lugar hegemónico a ésta en la producción y crítica de problemas torales del pensamiento. La forma en que un artista confronta el problema teórico de la historia es el producto final de Histoire(s) du Cinéma y todos aquellos autores.

Fragmentos de películas, fotografías, obras de arte plástica, sonidos incidentales, bandas sonoras y la propia voz e imagen de Godard conforman la constelación completa de una reflexión particular, urgente. Frente a la discusión y el uso del lenguaje cinematográfico, este proyecto pone en el centro de su génesis la manipulación y la historicidad de elementos que largamente han sido dispuestos a modo de recursos, pero que el director halla vitales para comprender toda una idea teórica del cine. Si bien es éste, además de la historia, el epicentro de su obra, también es la forma estética con que dialoga de una forma inusual y vanguardista. En primer lugar, Godard coloca al montaje, en su acepción de sobreimpresión, como elemento que estructura cada una de sus ideas, y es en él que además de hallar su método de estructuración también logra exponer la idea toral de la forma de pensamiento por antonomasia al interior del cine. Los otros dispositivos utilizados por Godard para su obra, funcionan de modo semejante como lo explica Rafael Filippelli: “el avance acelerado, el ralenti, la detención de la banda de imagen, la mezcla sonora, el subtulado y la sobreimpresión dejan de funcionar como efectos; para decirlo con más precisión: dejan de funcionar como efectos sensoriomotrices para convertirse en una forma de pensamiento”¹⁰.

Dentro de este complejo circuito de ejercicios y apuestas estéticas, la condición imperante parece ser la de alejar al espectador de cualquier pretensión de asimilación absoluta o radical. Fracturar la crítica y buscar la posibilidad máxima del proyecto en la inmersión y el juego reminiscente, crear una reflexión

¹⁰ Rafael Filippelli, “El montaje de la historia” en *Jean Luc-Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 2005, p. 67

ulterior, alejada de visiones reduccionistas o análisis gratuitamente políticos¹¹. Tal vez es por ello que Godard constantemente pugna por “gente sincera” como los que entenderán esta obra.

Una reflexión desde el límite histórico. Vital por poner en juego el lugar de la muerte y los muertos, las historias que no existieron y que no fueron contadas. Hecha artesanalmente con la urgencia por desarrollar una filosofía que responda a los terribles errores de la reflexión crítica que permitieron el ascenso del fascismo y la concretización de la barbarie. Jean-Luc Godard se hace la pregunta que Adorno elaboró para el mismo contexto del Holocausto y los exterminios perpetrados en la Unión Soviética. ¿Qué sigue después de esto? ¿Cuál es o puede ser el lugar del cine dentro de la estética y la epistemología?

Y es aquí imposible no pensar en Walter Benjamin y la propia emergencia desde la cual escribió sus tesis. Donde en su propia constelación elaborada como plan teórico para responder por los errores y omisiones del materialismo histórico y la ciencia histórica respecto a la circunstancia que aquejaba a la Europa de finales de los 30's, estaba ya planteado de forma central el lugar de los muertos, el estado de excepción, el mesianismo y el plan de ataque crítico. Fundamentos teóricos que, junto al fascinante ensamblaje de metáforas y planteamientos referentes a la imagen de Benjamin, que pienso, debieron crear en Godard una impresión lo

¹¹ Aquí resulta oportuno hablar sobre el contexto de análisis que ha ocupado a esta obra, en esencia profundamente europeo, y por supuesto profundamente francés, donde plumas francesas del tamaño de Alain Badiou y Jacques Rancière han ocupado a la obra como motivo de reflexión sobre problemáticas históricas, filosóficas o culturales. Michael Temple retrata de forma muy acertada los dos acercamientos predominantes en el cúmulo bibliográfico actual. Aquí la cita: “Very schematically, we can identify two general tendencies: the search for meanings and the study of models. In the first group are to be found positivism, source criticism, and hermeneutics. In the second, the examination of formal, cultural and historical models.” Michael Temple & James S. Williams (eds.), *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000, p.22

suficientemente poderosa para *poner en escena* dichas tesis, o al menos, fragmentos de ellas.

Pongo a disposición tres ensayos que, en mi particular circunstancia de espectador (e historiador), reflejan tres variaciones sobre la temporalidad y los recursos que anteceden y proceden a Histoire(s) du Cinéma. Tal vez, tres constantes que como en cualquier estudio profesional sobre una obra, configuran la esencia de lo que permanece invariable como objeto de estudio. El pasado, presente y la posibilidad de un futuro. La idea, el objeto y la interpretación.

La confección del presente ensayo académico tan sólo responde a lo que considero una participación cabal en la forma y fondo de mi tema de estudio; un proyecto abierto que asuma la responsabilidad interpretativa de problemáticas presentes en Histoire(s) du Cinéma y a la vez, que funcionen como catalizadores a ideas y circuitos de pensamiento paralelos al problema teórico mayor de la obra: de lleno, el de la crítica histórica. Estoy convencido que al analizar o recrear esta puesta en escena no se develará ningún planteamiento extraordinario referente a Histoire(s) du Cinéma, pero también estoy convencido que al plantear desde este punto la idea de la historia podrá mantenerse vigente uno de los debates más fascinantes y enriquecedores de la estética y específicamente del cine: el del lugar del discurso cinematográfico dentro de la crítica de su propio siglo, el siglo que filmó. Sea mi labor hablar de estos dos pensadores esenciales y de estas dos obras indispensables para este nuevo siglo.

I

Godardian pedagogy. School, we said, is the good place (where you make progress and from which you must move on) as opposed to the cinema (the bad place where you regress and never move on).¹²

Ante la disfunción de esquemas que permitan una interpretación sólida y concisa de lo que Histoire(s) du Cinéma representa o significa, es mejor partir de constantes. Elementos reiterativos que funcionan al interior de la dichosa obra, pero que también comulgan con el proceso histórico de la filmografía de Godard, particularmente la posterior a 1968, filmografía que no obtura el trabajo crítico y las películas anteriores y subsecuentes.

Partamos de tres constantes que nos permitan participar dentro de una evidencia interna a Histoire(s) du Cinéma. Y es que en este universo de imágenes, textos y ejercicios estéticos (cinematográficos, algunos) pocos son los elementos que encuentran una consistencia para llamarlos reiterativos. Jean-Luc Godard es uno de ellos: aunque incuestionablemente el principal, no el único. El formato por sí mismo cuenta como otra constante, el video y las connotaciones que estás representan al momento de la elaboración del proyecto y finalmente, el uso del concepto de la historia.

¹² Serge Daney. "Le thérrosisé (Pédagogie godardienne)," *Cahiers du Cinéma* nos. 262–263 (January 1976): 32–39, versión traducida al inglés por Bill Krohn y Charles Cameron Ball en <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1620>

Siendo estas tres, sólidas presencias a lo largo de los ocho capítulos, pienso que siempre y como siempre, es en la batalla de la imagen y el sonido donde Godard articula el discurso histórico jamás accesible a primera vista. Resulta fundamental insistir en el proceso que nos trae hasta estas consideraciones puesto que en él se hallan las claves de un trabajo del que Histoire(s) du Cinéma forma parte, ciertamente central, pero definitivamente no único. Tal vez sí, el más complejo, mejor logrado y poderoso, pero de manera alguna *sui generis* ni independiente al resto de la empresa que Godard ha organizado como cineasta, artista e intelectual.

Hablo de un proceso que en esencia es estético, pero que incuba una intencionalidad teórica y política. De la forma que la *política de autor* es en esencia un manifiesto estético, el proceso ideológico al que me refiero también invade las consideraciones estéticas inminentes, pero fundamentalmente parte de una idea sobre el espectador y el mensaje que éste puede y debe recibir por parte del autor. Dice al respecto Colin MacCabe: "*These concerns necessarily entailed these films being strictly unwatchable by "the viewing public"; they presuppose an audience united in a set of political and aesthetic concerns and in order to see them it is necessary to share the film-makers position.*"¹³ Para llegar a esta compleja relación con el auditorio, que ahora entendemos como un auditorio especial, Godard tuvo que articular una filmografía que en principio rompiera con el natural vínculo cinematográfico, es decir: la sala de cine. Es aquí donde de manera más evidente nace su romance con el video-ensayo, y que a la par de exhibiciones donde él, junto a Jean-Pierre Gorin, debatían abiertamente después de la exhibición los puntos cruciales de sus proyectos; crearon una participación sin referentes, pero bastante

¹³ Colin MacCabe. *Godard; Images, Sounds, Politics*, Bloomington: Indiana University Press, 1980. p. 42

coherente con los tiempos ideológicos que envolvieron al Grupo Dziga Vertov¹⁴. Sin embargo, estamos hablando del momento más fundamentalista de este proceso Godardiano. Después de la ruptura del Grupo, y vale la pena decir: antes de ella, la idea de una participación “distinta” del espectador siempre estuvo incubada en la crítica a los modelos clásicos del cine; tanto en el trabajo para *Cahiers du Cinéma*, los primeros largometrajes, así como en la obra subsecuente al año de 1972.

¿Qué hay dentro de este proceso aparentemente tan exclusivo? La respuesta más convincente me parece que la otorga otro miembro de otra generación de *Cahiers du Cinéma*, Serge Daney quien contundentemente dice: hay una pedagogía, la pedagogía godardiana¹⁵. Hablar desde esta estancia me parece convincente por la natural razón de la propia educación cinematográfica que Jean-Luc Godard y demás camaradas de Cahiers du Cinéma recibieron. Alejados del aula y muy metidos en la sala, Henri Langlois¹⁶ les concedió la posibilidad de una educación basada en exhaustivas sesiones de imágenes y sonidos, cientos de películas organizadas a capricho del futuro co-fundador de la Cinémathèque Française. Y qué decir de la eventual guía, fundamentalmente espiritual que fue André Bazin;

¹⁴ “Grupo Dziga Vertov: este nombre significa que estamos intentando, aunque solo seamos dos o tres, trabajar como un grupo. No simplemente trabajar como colegas, sino como un grupo político. Lo que significa combatir, luchar en Francia. Estar implicado en la lucha significa que debemos luchar a través de las películas. Hacer una película como un grupo político resulta muy difícil por el momento, porque estamos más bien en la postura política que consiste simplemente en hacer intentos individuales de ir por el mismo camino. Un grupo no solo significa ir individualmente uno al lado de otro por el mismo camino, sino caminar juntos políticamente.” En Godard, Jean-Luc. *Pensar entre imágenes*. p. 90

¹⁵ “School permits us to turn cinephilia against itself, to turn it inside out, like a glove, and to take our time about it. So that Godardian pedagogy consists of unceasingly returning to images and sounds, designating them, repeating them, commenting on them, reflecting them, criticizing them like so many unfathomable enigmas: not losing sight of them, holding onto them with one's eyes, keeping them”. op. cit.

¹⁶ “Gracias a Henri Langlois, sabemos que los techos no vienen de *Citizen Kane* sino de Griffith, por supuesto, y de Gance; que el *cinéma-vérité* no viene de Jean Rouch sino de John Ford; que la comedia americana viene de un cineasta ucraniano y la fotografía de *Metropolis* de un anónimo operador francés contemporáneo de Bouguerau. [...] Este museo, como sabéis, nos lo envidia el mundo entero. No es en Nueva York donde se puede aprender cómo Strenberg inventó la luz de estudio para mostrar mejor el rostro que amaba. Y no es en Moscú donde seguimos la triste epopeya mexicana de Sergei Eisenstein. Es aquí.” *Id.* p.61”

quien definió la vocación por encontrar una ontología cinematográfica y una reflexión crítica participativa. Ésta es la genética de la cinefilia, misma que construyó a la generación de la *Nouvelle Vague*. Críticos que siempre pensaron en términos de realización cinematográfica, entendiendo por esto a directores que ejercieron desde un pensamiento teórico su labor estética a partir de nuevas posibilidades visuales y sonoras.

Aquí la génesis de este proceso y de la llamada pedagogía godardiana, que sin duda, requirió de un elemento adicional para distinguirse de la vista cinematográfica de sus camaradas: la agenda política. La inserción de una ideología, reflexionada y pensada según su época y lugar, que refrendara la responsabilidad de un cine comprometido con la realidad. Esta etapa suele resumirse como el antes y después del '68 francés en Godard.

For the most radical fringe of filmmakers - those farthest to the left - one thing is certain in 1968: one must learn how to leave the movie theater (to leave behind cinephilia and obscurantism) or at least to attach it to something else. And to learn, you have to go to school. Less to the "school of life" than to the cinema as school. This is how Godard and Gorin transformed the scenographic cube into a classroom, the dialogue of the film into a recitation, the voiceover into a required course, the shooting of the film into a tutorial, the subject of the film into course headings from the University of Vincennes ("revisionism," "ideology") and the filmmaker into a schoolmaster, a

drill-master or a monitor. School thus becomes the good place which removes us from cinema and reconciles us with "reality" (a reality to be transformed, naturally.) This is where the films of the Dziga Vertov Group came to us from (and earlier, LA CHINOISE.) In TOUT VA BIEN, NUMERO DEUX and ICI ET AILLEURS, the family apartment has replaced the movie theater (and television has taken the place of cinema), but the essentials remain: people learning a lesson.¹⁷

~°~

Hablemos del profesor, Jean-Luc Godard quien siempre está ahí, acompañando de diversas maneras al espectador, siendo él: el cuerpo, personaje, autor y guía de esta historia. Es su voz el principal elemento que lo convierte en protagonista, pero constantemente su presencia física nos habla y reivindica su historia. Ya sea su presencia en una biblioteca, la biblioteca de su casa en Grenoble; ya sea en una mesa de edición, Jean-Luc Godard hace suya de forma física ésta historia. En sus diversas facetas que personifican la narrativa de cada capítulo, la presencia reivindica una autoría y prácticamente un auto de fe. Son éstas sus reflexiones, es ésta su elección de imágenes; es éste su ensayo alucinante y es entonces que responde a cualquier postura ideológica, estética, política o incluso negligencia que pueda pronunciar. La inminente presencia de Godard en un ensayo visual no es de manera alguna una novedad. Como indiqué comienza con la etapa del Grupo Dziga

¹⁷ Daney, *id.*

Vertov¹⁸ depurándolo, después de su ruptura o final del dichoso grupo, para su obra más íntima, aquella confeccionada junto a su pareja Anne Marie Miéville dentro de su hogar a manera de ensayos visuales.

Cualquiera que sea la temática que haya elegido para Histoire(s) du Cinéma, la presencia del director adquiere una relevancia mucho más que narrativa. Aquellos momentos en que somos testigos de su escritura en la incisiva máquina de escribir electrónica, somos partícipes como espectadores de un crítico o ensayista que enfatiza el ejercicio de escritura. Por otra parte, cuando lo vemos o se nos insinúa el ejercicio mecánico de la manipulación de la máquina de edición, estamos ante el director y editor mismo. Cuando toma al azar un libro, del lector y así sucesivamente Jean-Luc Godard impone cada sitio que en cierta medida convierte a un historiador en investigador, escritor y sobre todo autor. Simbólicamente los espectadores podemos asumir una responsabilidad autoral, pero en realidad somos testigos de un arduo proceso que en todo momento quiere mostrar una presencia prácticamente artesanal. Volvamos a Daney:

For Godard, retaining images and audience, transfixing them, in a way (as is cruelly done with butterflies), is a desperate activity, itself without hope. His pedagogy has gained him only time. To the obscenity of appearing as auteur (and beneficiary of the greatest filmic surplus-

¹⁸ "The nucleus of the Dziga Vertov Group has always been a partnership between Godard and one other person –first with Jean-Henri Roger (a young militant from Marseilles) for *British Sounds* and *Pravda*, then with Jean-Pierre Gorin (a 29-year-old former journalist and student activist) for the last five films the Group has made –but the collective planning and making of the Groups's films have involved many other individuals and militant groups as well." En James Roy MacBean, *Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics*, Film Quarterly, Vol. 26, No. 1 (Autumn, 1972), p. 30-44

value), he has preferred that of exhibiting himself in the very act of retention.¹⁹

Un auto de fe, si se quiere ver desde la responsabilidad de cada juicio emitido. Un depósito en cuerpo del artista (o del maestro) a su audiencia, que pone en juego algo aún más íntimo: la memoria de un artista que devino autor. Hoy, un cineasta que nos habla de la historia del medio que él mismo revolucionó y del que en este momento se siente lejano. He aquí la lección que necesita dictar y que sólo puede enseñar desde la imagen misma. La historia del cine a través del cine y que por consecuencia histórica, es una historia del cine a través de la historia de las imágenes y los sonidos del siglo XX principalmente, pero no exclusivamente, puesto que también está el embate desde el lado estético donde Godard busca reivindicar una historia del arte a la que el cine alude siempre, consciente o inconscientemente, pero que siempre está ahí: en el encuadre, en el montaje, en las historias que ha contado y contará, es decir en la memoria misma del cine.

For the place from which Godard is speaking to us, from which he addresses us, is certainly not the secure place of a profession or even of a professional project. It is an in-between, in-between three things, in fact, an unfeasible place which embraces the photo (19th century), as well as cinema (20th century) and television (21st century.) The photograph: that which retains once and for all (a cadaver to be worked on). Cinema: that which retains only for a moment (death at work). Television: that which

¹⁹ Serge Daney, *op. cit.*

*retains nothing (the deadly procession, the hemorrhaging of images)*²⁰.

Nos encontramos en 1978, frente a un proyecto que terminará de consumarse dentro de poco más de diez años, que pasará por un sin fin de revisiones y tratamientos. De lo que hoy somos testigos es de una obra que una vez depuesta su dificultad inicial para asimilarla (o dejar de asimilar algo) es de un ejercicio más que de una historiografía: aquí radica la importancia para entender el lugar del espectador dentro de la lección del maestro. Dos puntos propuestos formalmente como vitales para llevar a cabo una reflexión crítica sobre lo que nos es dispuesto a manera de ensayo²¹. Basándose en estas esquemáticas consideraciones, la pedagogía godardiana propuesta por Daney funciona de manera ejemplar para atender al proceso que se decanta en Histoire(s) du Cinéma. Dónde para comprender el lugar de la historia en la obra, es necesario comprender el sitio desde el que uno observa. Dónde para entrar de lleno en la seriedad del tema analizado, es fundamental participar en una crítica ideológica subyacente. Hay mucho más que imágenes y sonidos, pero en esencia son imágenes y sonidos dispuestos por un director de cine, curadas por un crítico. Es la lección de un maestro no de historia, pero sí de un agente histórico en este fenómeno llamado cinematográfico. Alguien que no huye de su propio testimonio en este vertiginoso viaje llamado Histoire(s) du Cinéma, pero que tampoco lo hace con la resignación de quien está por declararse culpable de un crimen cometido, más bien del que exhibe, orgullosamente, su nombre y

²⁰ Serge Daney. *id.*

²¹ Al respecto MacCabe no deja de insistir en el lugar del cuestionamiento de este nuevo espectador: "An analysis of montage after the shooting will have to await the finished film but it is certain that the spectator will not be offered an object to look at but an articulation of images to consider. Such articulation always places the spectator's look in question, poses the question of its constitution, makes the institution of cinema the question of every film". *Op. cit.* p. 44

participación en los anales del medio que analiza.

~°~

Hasta a la más perfecta reproducción le falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia siempre irrepetible en el lugar mismo en que se encuentra. Pero en esa existencia y sólo en ella ha encontrado su consumación la historia a la que ha estado sometida en el curso de su devenir.

W. Benjamin

Es por el testimonio y la presencia de Jean-Luc Godard que podemos hablar de un sentido de actualidad al interior de Histoire(s) du Cinéma. Primero, la comprensión de la idea pedagógica: algo que nos exige una participación siempre atenta y reflexiva, crítica. Después, el ejercicio mismo, donde cada argumento en palabras de Godard adquiere un nuevo sentido en el empalme de imágenes, sonidos y bandas sonoras. Un ejercicio que sólo puede entenderse a partir de la naturaleza del video²² y las facilidades que representaban para ese momento y circunstancia en la obra de Godard.

²² JR: *So it isn't simply a matter of video versus film?*

JLG: *No. But video permits certain things. The sound is the same. The good thing in video, too, is that you don't have to pay when you use music, as you do in a movie or on TV because of the copyright. For example, in *Détective*. I used some Bartók music, and the Bartók estate refused permission; we had to change it at the last minute. But I could use the same Bartók music in *Histoire(s) du cinéma* without asking anyone.*

JR: *It seems to me that a different kind of energy goes into your films and your videos. It's clear, for instance, that *Histoire(s) du cinéma* couldn't be a film. Why is this the case?*

JLG: *Well, I'd say for technical reasons, because video is closer to painting or to music. You work with your hands like a musician with an instrument, and you play it. In moviemaking, you can't say that the camera is an instrument you play through; it's something different. And then there's the possibility of superimposition, which isn't the same in movies, where it has to go through different technical processes. The image isn't good enough in video, but it's easier. You only have two images to work with in video; it's like having only two motives in music, and the possibilities of creating a relationship*

Pero más allá de las circunstancias técnicas; el uso del video, en la instancia de poder testificar la manufactura de reflexiones, críticas, sofismas y demás argumentos aunados al emplazamiento de los recursos estéticos de la obra, otorga un poderoso sentido de presente en el fenómeno general que representa Histoire(s) du Cinéma. El del advenimiento de la televisión como medio de comunicación masivo y también, de decadencia cinematográfica.

Es en esta relación de imágenes y sonidos del pasado, acompañadas al calor de la reflexión de su presente, creando una reflexión hacia el futuro; donde el discurso histórico está estructurado como una lección dentro de la pedagogía godardiana. *"Godard," then, would simply be the empty place, the blank screen where images, sounds come to coexist, to neutralize, recognize and designate one another: in short, to struggle. More than "who is right? who is wrong?," the real question is "what can we oppose to this?" The devil's advocate*²³. Una labor que por supuesto está saturada de sentido en sus reflexiones, pero que en el primer paso: en la consideración evidente de estar observando la creación de una obra o de una lección, adquiere matices epistemológicos. Volvamos al principio, invoquemos a la historia que es la que tematiza en esta ocasión el haber de esta obra. Si la lección es sobre historia, entonces el historiador, Jean-Luc Godard, a voluntad omite la relevancia historiográfica y dignifica el ejercicio de escritura y reflexión. Esta omisión de los hechos más significativos o de la narrativa que conduzca a una conclusión lógica es parte constitutiva de la idea perseguida por el autor. Si bien es cierto que hay alusiones más que simbólicas a hechos y rostros por demás conocidos en la historia del cine, es el tratamiento específico de cada una de estas

between two images are infinite. The big difference is that if you shoot the three stone lions of Eisenstein in video, it can be an entire Warhol movie. En Jonathan Rosenbaum, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*, University of Chicago, 2010. p. 307

²³ Serge Daney. *id.*

imágenes donde se pierde, o más bien se gana, un nuevo sentido a la historicidad original de los referentes. Pero a ello llegaremos más adelante. Por lo pronto, sigamos en el ejercicio mismo y obtengamos una pista de manos de Walter Benjamin, quien en su tesis XVI señala lo siguiente:

El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es tránsito, en el cual el tiempo se equilibra y entra en un estado de detención. Pues este concepto define justo ese presente en el cual él escribe historia por cuenta propia. El historicismo levanta la imagen "eterna" del pasado, el materialista histórico una experiencia única del mismo, que se mantiene en su singularidad. Deja que los otros se agoten con la puta del "hubo una vez", en el burdel del historicismo. El permanece dueño de sus fuerzas: lo suficientemente hombre como para hacer saltar el continuum de la historia.²⁴

Si hay una conciencia en la forma de Histoire(s) du Cinéma, debe ser ésta. Rehuir la "imagen eterna", experimentar con el "estado de detención"; apostar en la omnipresencia godardiana como una crítica al presente. Es éste, a mi parecer, el primer magnífico indicio de una elaboración histórica por parte del director. Quien en todo momento nos recuerda que sobre historia es ésta obra y por ende sobre un discurso histórico previo se construye su crítica. El siguiente guiño a una pugna se

²⁴ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México: Ed. Contrahistorias. 2005, p.28

da en el momento de la elección de citas, que en esencia material constituyen la totalidad de Histoire(s) du Cinéma. Citas que no remiten a ningún autor, imágenes restituidas al presente del ejercicio y que tan sólo invitan a pensar en el pasado, pero no rememorándolo sino más bien reconstruyéndolo en la absoluta vorágine de un presente.

Now there was a sine qua non for the Godardian pedagogy: never questioning the discourse of the other, whoever he is. Simply taking this discourse literally, and taking it at its word. Concerning oneself only with the already-said-by-others, with what has been already-said-already-established in statements (indiscriminately: quotations, slogans, posters, jokes, stories, lessons, newspaper headlines. etc.) Statement-objects, little monuments, words treated as things: take them or leave them.²⁵

La invitación para el espectador es participativa. El contenido debe ser asimilado en un segundo grado, pero en esencia la experiencia es la de esa aula: un lugar donde el que preste atención podrá llevarse de la clase un conocimiento nuevo; pero siempre mejor, regresar a la lección en el ámbito de lo privado.

²⁵ Serge Daney. *id.*

II

El elemento esencial en el complejo proyecto de Histoire(s) du Cinéma es la cita. Elemento formal que funciona como base evidente de la obra, pero también como concepto donde se desarrolla más de una idea, ya sea la de historia y su praxis historiográfica, ya sea la del fragmento flotante, destituido de una autoría, elemento que parte de un proceso estético (y en cierta medida político) perseguido por el director desde sus primeros ejercicios cinematográficos. La cita y su uso arbitrario, superficialmente justificado a razón de una postura política sobre los derechos de autor, es un problema toral donde se articula la conciencia sobre el material que compone y desarrolla cada fragmento de Histoire(s) du Cinéma, es decir, la esencia misma del proyecto historiográfico, la idea tras la imagen.

El interés por la cita en Godard se instala prácticamente desde su origen como cineasta que huelga decir, implica también su trabajo como crítico. *“Las citas no me protegen, son amigas. Si se han creado ciertas cosas, ¿por qué no utilizarlas? Si hay árboles, ¿por qué no filmarlos? Si hay una calle, si hay personas, hay que hacer algo con ello. No es mío, pero yo puedo hacer algo con ello.”*²⁶

En las palabras de Godard queda claro que será primero y siempre una imagen la que constituya la primera cita, pero después se convertirá en cada posibilidad textual lo que le permita al director desde su filmografía explicar su punto. Me refiero a citas literales, fragmentos de filmes, títulos, fotografías, anuncios publicitarios, revistas y en otro registro, bandas sonoras e incluso su propia obra. Es esta la materia prima de un cine que observa a la historia cultural

²⁶ Jean-Luc Godard, *Pensar entre imágenes*, Barcelona: ed. Generic, 2010, p. 308

desde sus fundamentos; produciendo a la par un estilo que requiere de un esfuerzo especial por parte del espectador interesado en asimilar cabalmente las ideas puestas en juego en cada película. Y es que más allá del reto de rastrear el origen de las citas²⁷, la premisa que debe perseguir el espectador que ha admitido el pacto con el director, es la de comprender, en el mejor de los casos, la función que tiene la cita dentro de la narrativa, regularmente el uso político o estético que éstas puedan tener en consonancia con su contexto histórico y material.

Sin embargo, será hasta *Histoire(s) du Cinéma* cuando el manejo de la cita pase de ser un recurso y estilo a modo de ejercicio político, a una posibilidad para concretar una obra total. Ausente de narrativa, bosquejando desarrollos a partir de un título-idea (a veces una cita) Godard emprendió la labor de mostrar la historia del cine a partir del cine mismo. El cine entendido en toda su extensión material y conceptual; con cada una de sus historias que deben comprender las visuales, narrativas y también las metacinematográficas. Pero sin alejarnos del tema central, hay siempre un énfasis en que la única forma de observar panorámicamente la historia del cine es mirándolo desde su fuentes, en este ejercicio que podemos apresurarnos a calificar de historiográfico.

¿Qué se pone en juego al crear una obra a partir de citas? Digamos que siendo una obra cinematográfica, en primera lugar se apuesta a una demanda, que en Godard es poner en juego un poder autoritario. Al respecto alega: *"Están los derechos de autor, y deben dar beneficios, ¿por qué no? Pero si me preguntan: "¿Puedo coger un fragmento, tengo derecho a ello?". Yo les respondo: "No sólo tienes el derecho, sino también el deber de hacerlo". Un trozo de frase te ayuda a construir*

²⁷ Resalta aquí la labor emprendida por Natalia Ruiz, quien para su tesis doctoral pudo descifrar una abundante cantidad de estas citas. Natalia Ruiz Martínez. *Poesía y memoria: "Histoire(s) du Cinéma" de Jean-Luc Godard*. Madrid: Universidad Complutense, 2006.

otro. Yo no he inventado ni el verbo ni el complemento, pero los utilizo. Es maravilloso tener algunas frases a tu disposición, poder silbar una melodía, ya sea de Mozart o de Gershwin, es una auténtica maravilla pensar en las personas que las crearon."²⁸

Queda claro que para Godard hay una postura ética que disuelve la polémica jurídica enriqueciendo, colateralmente, la política. Sin embargo, eso se propone en un segundo nivel: aquí nos encontramos frente a un ejercicio metodológico donde la cita es materia prima que compone una historia del cine. Un ejercicio que conviene desmarcar por completo de cualquier pretensión academicista. Pues donde la historia deposita su valor de verdad, es en la capacidad de comprobar de forma irrefutable y expedita la constancia de sus fuentes. Aquí, Godard deja de ser un historiador y de lleno asume su vocación de artista por una sencilla razón, eludir a toda costa la referencia inmediata: *"Y no cito todas mis referencias en los títulos de crédito porque, si lo hiciera, se convertiría en otra cosa, se convertiría en un conocimiento erudito."*²⁹

Pero hasta aquí hablamos a un nivel liminar, el de la producción de los filmes, puesto que a nivel de la realización, el carácter de la cita se explica por el producto generado desde esta metodología, es decir, la historia misma. Entonces, una obra fílmica realizada a partir de la idea de la cita, en definitiva encierra una pretensión muy particular. Un interés mucho más general y radical del que la mera referencia a un documento del pasado puede aportar. Uno que se instaura de lleno en la condición del lenguaje.

²⁸ Jean-Luc Godard, *op.cit*, p. 308

²⁹ *Id.*, p. 308



Al igual que Jean-Luc Godard, Walter Benjamin tuvo una relación muy estrecha con la cita. Para el alemán el énfasis se encuentra en el fenómeno procedente de la reflexión y uso de ésta; él sí volcado de lleno en la condición del lenguaje. Hannah Arendt señala de forma clara esta relación al decir que: *"Para Benjamin, citar es nombrar, y nombrar en lugar de hablar, la palabra en lugar de la oración, lleva la verdad de la luz"*³⁰. Aquí, la cita encuentra en Benjamin un poder que rebasa por completo el de una erudición y una condición de verificabilidad o documentación. Las citas tienen una función epistemológica concreta en su empleo que es la de destruir y originar un pensamiento:

La cita invoca en el nombre a la palabra, la saca como tal de su contexto, y, de este modo, la devuelve a su origen. La palabra no suena mal en el ensamble de un nuevo texto. En tanto que rima, reúne en su aura lo que era semejante; pero, en tanto que nombre, se encuentra sola y sin expresión. Ante el lenguaje, ambos reinos (destrucción y origen) quedan acreditados en la cita. Y, al contrario, el lenguaje está completo tan sólo donde ambos pueden compenetrarse, en una cita. Y esto porque en la cita se refleja el que es el lenguaje de los ángeles, en el cual todas las palabras, sacadas del idílico

³⁰ Hannah Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona: ed. Gedisa, 1990, p. 188

contexto del sentido, se han convertido en lemas en el libro de la Creación.³¹

Aquí se halla la condición esencial de la experiencia del lector frente a la cita: pensarla desde el lenguaje y no desde la historia. Esta condición convertirá a la cita en instrumento de reflexión y no de autoridad vacía. La finalidad es replantear el lugar de la cita dentro de los trabajos academicistas revocando la posibilidad de invocar el pasado con la única finalidad de preservarlo en el presente. La única manera de llegar a esta instancia es desde una perspectiva revolucionaria, que implica por fundamentos, la destrucción del contexto y del valor mismo del extracto.

Tuvo que ser el desesperado el que, por su parte, descubriera en la cita una fuerza no de conservar, sino más bien de purificar, y de destruir y sacar de contexto; la única que infunde todavía la esperanza de que algunas cosas sobrevivan a este escaso espacio temporal, precisamente porque las han sacado de él.³²

Evidenciar el proceso histórico, poner en jaque la preservación de una autoridad. Es esta la lucha, pero a la par existe una posibilidad crítica del uso de este recurso. Arendt lo señala consistentemente: *"En esta forma de "fragmentos de pensamiento", las citas poseen la doble tarea de interrumpir el flujo de la presentación con la "fuerza trascendente" y al mismo tiempo, de concentrar dentro de ellas aquello que*

³¹ Walter Benjamin, *Karl Kraus*. En *Obras II.*, Madrid: Abada, 2006, p. 372

³² *id.* p. 374

se presenta. En cuanto a su peso en los trabajos de Benjamin, sólo pueden compararse las citas con las disímiles citas bíblicas que tan a menudo reemplazan la consistencia inherente a una argumentación en los tratados medievales.” ³³ A tal punto que el magno proyecto que Benjamin concibió sin poder llegar a realizarlo, consistió en presentar la historia del siglo XIX haciendo uso exclusivamente de citas. Citas procedentes de los documentos más disímiles, estructuradas a partir de ideas generales. *“Esta colección no era una acumulación de extractos con la intención de facilitar la escritura del estudio sino que constituía el trabajo principal, con la escritura como algo secundario. El trabajo principal consistía en arrancar los fragmentos de su contexto y darles una nueva disposición de modo tal que se ilustraban unos a otros y probaban su raison d’être en total libertad. Era una especie de montaje surrealista. El ideal de Benjamin de producir un trabajo que consistía totalmente en citas, armadas con tanta maestría que podían prescindir del texto acompañante, puede parecernos en extremo extravagante y autodestructivo, pero no lo era, así como tampoco lo eran los experimentos surrealistas contemporáneos que surgían a partir de impulsos similares.”* ³⁴

~°~

Entre el proceder metodológico, que es reflexivo, y el proceder artístico, en Godard y en Benjamin se encuentran muchos puntos de conexión para su uso de la cita. En principio, uno de fondo: las citas, no funcionan como referentes sino como detonadores del proceso histórico que las deposita ahí. Paralelamente, la cita en Histoire(s) depende de un proceso artístico que altera por completo la condición

³³ Hannah Arendt, *op.cit.* p. 188

³⁴ *id*, p. 187

referencial de la cita, particularmente la visual, misma que es trastocada por procesos técnicos distintos y que en esencia busca refrendar el fenómeno al cual está puesto en acción el espectador. Un proceso que dota de un doble valor a la cita, el original y el reemplazo y que busca disponer una reflexión central sobre la historia cultural que contextualiza en forma y fondo al fenómeno cinematográfico.

Es así que la consideración dialéctica al concepto de la cita detonará en ambos pensadores el valor mayúsculo de este recurso. Justo ahí, en la puesta en acción práctica de la cita, será donde toda la posibilidad política de la experiencia se vierta. Si como señala Giorgio Agamben³⁵, *“la cita, al separar un fragmento del pasado de su contexto histórico, le hace perder su carácter de testimonio auténtico para investirlo de un potencial de enajenación que constituye su inconfundible fuerza agresiva”*, es entonces que Godard, en su cruzada por una reflexión desde los fundamentos de la historia del cine, puede suscribirse y exponer desde este uso de la cita, una crítica poderosa a las condiciones de producción cinematográfica³⁶. Producción entendida tanto en películas pero sobre todo en ideas y culpas.

El objetivo de Godard en *Histoire(s) du Cinéma* no es rememorar las imágenes ni mucho menos las ideas más significativas de la historia del cine. Aquí, como Benjamin, comparte una idea práctica y crítica del uso de la cita; desactivar por completo la referencia y poner en crisis la tradición del corpus de referencias que llega a usar. Es en la síntesis, el ejercicio mismo, aquel ejercicio emprendido ya a conciencia por otros pensadores del XX³⁷, donde la relación de los elementos, la

³⁵ Giorgio Agamben. *El hombre sin contenido*, Barcelona: Altera, 1998, p. 167

³⁶ Esta crítica se desarrolla de manera extendida en el primer capítulo de *Histoire(s) du Cinéma*, donde Godard elabora una escisión entre la producción norteamericana y la soviética, haciendo un énfasis en la esclavización de la narrativa norteamericana en las condiciones del guión y la figura de las estrellas. Ambos conceptos los pienso dentro de ésta forma de reproducción de citas vacías e interminables pensándolas como modelos de producción.

³⁷ Por ejemplo el Atlas Mnemosyne planteado por Aby Warburg.

cita, podía producir una suntuosa lectura de la historia. Digámoslo, una lectura revolucionaria que para abrir boca, se despliega de lleno bajo el influjo del montaje. Aquella "querida preocupación" de Jean-Luc Godard.

~°~

III Tesis

El cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia. Aunque, por supuesto, sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado. Lo que quiere decir: sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos. Cada uno de sus instantes vividos se convierte en un punto en la orden del día, día éste que es precisamente el día del Juicio final³⁸.

La última acción es construir una historia, una historia muy particular. Aquella completamente alejada de la narración y la conclusión analítica. La materia prima es la cita y el ejercicio de disponerlas en un sentido particular, pero también está la acción concreta de elegir "aquello digno de recordar". Es evidente que aquí se halla la afrenta histórica de ambos pensadores. El que escribe la historia de París

³⁸ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México: Ed. Contrahistorias. 2005, p.18

del siglo XIX, halla en sus estantes, en los vagabundos, en las arcadas entre muchos otros motivos, elementos que muestran una historia en desarrollo. Para Godard la premisa parece, en su instancia de haber sido culminada, aún más pretenciosa. Contar la historia del cine que es la del siglo XX y comenzada en el XIX a partir del cine mismo. La elección de los elementos que conforman este proyecto, como ya explicamos antes, destacan por lo disímil de su procedencia, pero también por el trato que se da a ellos.

Sin embargo el principio parece ser muy cercano para ambos. No hacer distinción entre los grandes y pequeños eventos. Esta condición repercute de forma contundente en Godard al enfatizar en el título la “s” entre paréntesis y en su voz no dejar de hacernos entender que se habla de todas las historias, incluso las que nunca existieron. Y es que en las entrañas de este motivo por señalar que no existe y no puede existir una sola historia, el cineasta adopta una condición crítica frente a cualquier postura historicista, que es la de arrancar los hechos (las imágenes) de su estatuto de invariabilidad y asimilación lineal, y en cambio ponerlos a prueba a través de la falta de unidad. ¿Por qué puede o quiere hacer esto Godard? La respuesta se encuentra en el punto de enunciación de la obra, la temporalidad que abarca su reflexión y el lugar que ocupa en la historia del cine la efigie llamada Jean-Luc Godard. El justo medio, la era de la ruptura entre los modelos clásicos, o mejor dicho el avisoramiento de una historicidad en el cine, misión emprendida desde la Nouvelle Vague a mediados del siglo XX.

La idea es dotar a estas citas una condición meridiana, “imágenes que piensen” dice constantemente Godard. Romper con el aislamiento referencial y activarlas para que de alguna manera resignifiquen ya sea el contexto propio de su

momento, pero esencialmente se conviertan en la historia misma. Es en su tratamiento, en el proceso: el montaje, donde se inscribe la historia.

Cuando Benjamin dice, *“en tanto que rima, reúne en su aura lo que era semejante; pero, en tanto que nombre, se encuentra sola y sin expresión. Ante el lenguaje, ambos reinos (destrucción y origen) quedan acreditados en la cita”*, puede hablarnos de esta bifurcación que sólo puede conciliarse en la acción de dotar de una nueva aura a la cita. Destrucción y origen como proceso de un montaje en Histoire(s) du Cinéma. Y es que la nueva imagen que debe surgir es un momento histórico por sí mismo, es en estas pequeñas estructuras de diálogo con un público incierto donde la historia puede escribirse, pero sobretodo entenderse desde un flanco crítico, pues es en la acción misma del montaje donde encuentra su esencia esta historia.

Retomar en la historia lo que es el principio del montaje.

Eriger las grandes construcciones con los más pequeños elementos, confeccionados con perfil seco y cortante, para descubrir en el análisis del pequeño momento singular el cristal del total acontecer. Provocar de este modo la ruptura con el naturalismo histórico vulgar. Comenzar a captar la construcción de la propia historia en cuanto tal, haciendo la estructura comentario³⁹.

Este fragmento puede ser considerado la unidad mínima de consenso teórico entre ambos pensadores. El repositorio donde se pone en juego el gesto de la

³⁹ Walter Benjamin. *Obra de los pasajes*, N 2, 6

construcción como elemento determinante para el discurso histórico. Gesto que Godard adopta de lleno para Histoire(s) du Cinéma esperando crear un vínculo entre la experiencia histórica y la puesta en escena de la gran historia del siglo XX, la del cine.

III

La impronta dejada por Histoire(s) du Cinéma fue trabajada antes de ser siquiera terminada por completo la serie. Evidentemente el nombre de Godard, los alcances del tema, pero sin duda el contexto del “centenario del cine⁴⁰” crearon un particular interés para la academia y la crítica cinematográfica por la serie histórica godardiana; rescatándola tanto como estudio de arte, así como también, como parte sustancial para la revisión sobre añejos debates sobre la historia y la teoría del cine.

Buena parte de los nombres que hoy son institución para la Academia Francesa se han aproximado de una u otra forma al proyecto, ya una vez presentado éste por completo, destacando las figuras de Georges Didi-Huberman, Alain Badiou y Jacques Rancière. Hoy, podemos decir que ya se ha acumulado una respetable cantidad de bibliografía que explora a Histoire(s) du Cinéma desde diferentes flancos, enfatizando el de su profunda manifestación de citas y yuxtaposiciones que irremediablemente generan de forma dialéctica una capacidad para generar una tercera imagen, un nuevo ensayo.

En esta circunstancia destaca la particular exploración de la secuencia que agrupa una transición entre la imagen de Elizabeth Taylor tomando el sol en la película *A place in the sun* (Montgomery Clift, 1951), el cuadro de Giotto *Noli me*

⁴⁰ Problema histórico analizado singularmente por el propio director en *2x50 Ans de Cinéma Français* (Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, 1995) obra encargada por el British Film Institute donde se plantea qué es este centenario y desde dónde debe celebrarse. Por una parte la primera exhibición con público dada por los Lumière en 1899 (que implicaría una historia francesa que pone el acento en la experiencia cinematográfica) o el nacimiento del dispositivo de Edison, el kinetoscopio patentado en 1891 (lo cual haría de la historia del cine una norteamericana con connotaciones económicas).

tangere (c. 1306), y una imagen de cuerpos sin vida en un vagón de tren. Imágenes sobreimpuestas bajo la voz de Godard que lanza un mítico supuesto:

“Y si George Stevens no hubiera utilizado la primera película de dieciséis [mm] en color en Auschwitz y Ravensbrück, jamás, sin duda, la felicidad de Elizabeth Taylor habría encontrado un lugar en el sol”.

Esta secuencia se halla al final del primer capítulo de la serie y fue Jacques Rancière quien abrió el hasta hoy más celebre e incisivo análisis de esta obra a partir de la metonimia encontrada en aquel fragmento de *Toutes les histoire(s)*. Escrito en 1999 para *Cahiers du Cinéma*⁴¹ y posteriormente ampliado para su publicación en *La fábula cinematográfica* de 2004. El interés particular de Rancière por *Histoire(s) du Cinéma* se concentró en la secuencia anteriormente mencionada y que se halla en la primera parte del primer capítulo de la serie. En términos generales, el filósofo señala dos vectores en este fragmento que hacen del proyecto total uno trascendente y con repercusiones extra cinematográficas. El primero, el que posiciona esta obra de Godard como un objeto que debate y dialoga con la tradición europea que revisa la estética como un evento en crisis después del Holocausto. El segundo, una obra de arte con un código específico que habla de las inquietudes particulares del director y por ende crea una poética. En medio de estas dos consideraciones sustanciales se halla la inquietud de toda una era de la estética que replantea el lugar del arte, pero sobre todo de la imagen frente al colapso de la representación generado por los horrores del nazismo: una culpa que Jean-Luc Godard que generaliza para el cine.

⁴¹ Jacques Rancière, “La sainte et l’héritière”, *Cahiers du Cinéma*, no. 536, julio 1999, pp. 58- 61.

La presencia de Godard en la obra de Rancière es fundamental para comprender la forma en que el cine ha impactado a la estética, ya sea desde una concepción política e histórica, o aún más relevante, desde un reposicionamiento lingüístico y filosófico. Es éste el primer rasgo que halló en la metominia que pasó de una lúcida reflexión formal a una concepción de lo que es puesto en juego por entero dentro de Histoire(s) du Cinéma:

“Thus the pasting (collage) of the sacred painted image onto the profane film redoubles in its bizarreness –both visual and semantic- the excess of the conceptual pasting that connected the lightness of the star to the horror of Auschwitz and Ravensbrüch. It’s not a matter here, therefore, of one juxtaposition among others. Between the “excessive” conceptual pasting and the impossible visual pasting, the whole enterprise of Histoire(s) du ciné ma is emblemized. In the triangle that connects the cadaver of Auschwitz, the cinematic body of the star and the painted celestial apparition, the three major strands of Godardian construction actually come together in a knot: a thesis on what the century has done to cinema; a thesis on what cinema has done to the century and a thesis on what makes up the image in general⁴².”

⁴²Jacques Rancière. “The Saint and the Heiress: A propos of Godard's: Histoire(s) du cinéma”. *Discourse*; Winter 2002; 24, 1;

Pero este impacto, al que ahora aludimos, no puede dejar de ser contemplado desde la mínima consideración de su proveniencia. El gesto de disposición por parte de Rancière a contestar al provocativo sofisma godardiano. No denunciándolo, mucho menos rebatiéndolo, sino todo lo contrario, abriendo una puerta hermenéutica a temas de una profundidad y alcances mayúsculos. Y hablamos de una secuencia de instantes detenidos, imágenes sobreimpuestas que provienen de direcciones históricas distintas y distanciadas en fondo y forma. Es la presencia de Elizabeth Taylor la que parece articular la idea; pues en ella confluyen la feminidad, el cine, el judaísmo y la belleza no como temas, sino como representaciones que simplemente hablan a la imagen, por la imagen. Ese instante detenido, pienso, es el de la sexta tesis sobre la historia de Walter Benjamin y no hay desperdicio en retomarla:

VI Tesis

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase

dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla. Pues el Mesías no sólo viene como Redentor, sino también como vencedor del Anticristo. Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer.⁴³

Primero y fundamentalmente, Benjamin habla de acciones determinadas: articular, apoderarse, atrapar una imagen del pasado. Es decir, una invitación que requiere de otra acción por parte del materialista histórico y en este caso, una invitación que Godard puede asumir desde la tecnología. Atrapar esa imagen es re-crearla; pues aquellas imágenes aisladas, carentes de una reflexión, son simples motivos que el conformista o el fascista pueden utilizar para fines igualmente hermenéuticos. De lo que aquí se trata es de minar a la tradición, pues ésta no ha dado respuestas contundentes al problema histórico que ha devenido a partir de la politización de la imagen, y si para lograr esto es necesario hacerse de discursos en conflicto con la verdad o la forma convencional de mirar la historia, el reto está asumido y devuelto como planteamiento estético.

El fragmento que se analiza habla de dos circunstancias fundamentales: la imagen del genocidio nazi y el lugar que ocupa el documental para la

⁴³ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México: Ed. Contrahistorias. 2005, p. 20

representación de estos muertos. De forma dialéctica, la tercera imagen que emerge de colocar estos elementos es el sitio que ocupa la ficción en la comprensión del Holocausto. Problema que ya ha sido atendido de forma contundente por Georges Didi-Huberman y que rescata en Godard el problema de la configuración de la imagen inexistente de las cámaras de gas para seguir profundizando la cuestión de lo irrepresentable⁴⁴.

Un segundo aspecto que surge de la exploración de Rancière es el inminente sentimiento de culpa, de redención y de mesianismo en el tono completo del extracto, que el filósofo no duda en caracterizarlo como un hito que ubica de lleno a Godard del lado del artista y no del historiador. Al respecto Alain Badiou, en concordancia con Rancière, habla de “una inspiración religiosa⁴⁵” cuya discusión “sería bastante complicada” desfasarla del lado puramente artístico en *Histoire(s) du Cinéma*.

El hálito mesiánico, el impulso religioso, no son excluyentes de un valor crítico y político mayor. El propio Benjamin alude constantemente a esto en las tesis sobre la historia comenzando por la primera tesis y viéndolo de forma explícita en la sexta. Y es que el alemán señala de forma contundente la necesidad del materialista histórico por comprender los métodos que tanto éxito han tenido en el campo teológico y de qué modo han boicoteado su propia lucha y método que desecha de mala gana y no percibe en ellos una capacidad que ha resultado en triunfo para otros.

⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2004

⁴⁵ Alain Badiou. “Sobre *Histoire(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard” en *Pensar el cine 2*, Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 272

~°~

*No se trata ahora de un presente que se debe inscribir en la Historia, cuyo sentido y formas parecen cada vez más vacíos de toda sustancia y efectividad, sino de un presente que se debe vivir y redimir como lo actual, cargado de virtualidad, según una exigencia “poética” primera, y ello es esencial. Porque, como dice Godard, cuando vio *L’Espoir de Malraux*, programado por “el hombre de la avenida de Messina”, lo que lo sorprendió no fue la guerra de España sino “la fraternidad de las metáforas”. En esto consiste, muy precisamente, la diferencia específica de Godard: la fuerza poética, y a veces la debilidad política de su obra⁴⁶.*

Es desde la poética donde Godard desarrolla un ensayo que fractura sus propios excesos e imprecisiones. Ishagpour no deja de señalar esta instancia como una clave indispensable para plantear el argumento godardiano. Y es que en la poética confluye de manera certera el artista y el intelectual, y desde ahí mismo se puede proyectar una posibilidad al trauma del arte posterior al genocidio. ¿Qué poética? Ésta:

⁴⁶ Youssef Ishagpour. “J.-L.G, Cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico” en *Pensar el cine* 2. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 272

“Lo poético, planteado como absoluto, está considerado como aquello que revela las virtualidades utópicas y los callejones sin salida de lo histórico, pero encuentra siempre sus propios límites, su ausencia de fundamento y de legitimidad, y sólo se puede realizar en fragmentos, tal como se los encuentra plenamente realizados en Godard⁴⁷”

“Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”⁴⁸. Es de este modo que no existe pretensión en un hecho, lo que hay es un ejercicio de reflexión estético donde conviven la realidad, el documento y la ficción. Este extracto es mucho más que la reflexión de un evento histórico: de hecho se puede observar la articulación histórica de un fenómeno que trasciende al dato y busca congraciarse al horror con la belleza, en una primera apreciación. Pero de inmediato estos dos términos trascienden lo estético y se instauran en la moralidad del medio que también que también es histórico. Son éstas la(s) historia(s) del cine: las filmadas y las no filmadas, las existentes y las inexistentes; cuya única constante real, es la de la imagen.

Jacques Rancière encuentra algo trascendente a pesar de la instancia espiritual del extracto y de la obra en general. Sin dejar de ser una consideración menor la mesiánica, es por demás certero hablar del hecho de que en este breve fragmento, Godard expone una idea que escinde a la historia del cine. El antes y después del Holocausto. El antes y después del cine. El antes y después de Godard y la generación que lo acompañó. Parece ser esta la potencia de todo lo que

⁴⁷ *id.* p. 287

⁴⁸ Walter Benjamin, *op.cit.*

acompaña al filme de Godard y a su pedagogía. La posibilidad de generar una poética que eluda la fácil dominación del enemigo, que genere posibilidades dialécticas y por supuesto, que sea consecuente con la crítica que realiza. Es decir, Godard no puede omitir una culpa como autor, cineasta y europeo; pues en ello se le va la vida. Eventos de la magnitud del Holocausto, el centenario del cine, el eventual genocidio en los Balcanes, son algo más que imágenes capturadas por la ferocidad del medio cinematográfico y televisivo, son fenómenos cuya procedencia y devenir han sido directamente intervenidos por la cámara y el ojo de un desconocido. *“Y si George Stevens no hubiera utilizado la primera película de dieciséis en color en Auschwitz y Ravensbrück...”* es tan sólo un hombre que denomina a una industria entera. Lo que sigue para Godard es “detonar una chispa”, congelar una imagen y resucitar otra. Es esta la poética de un fragmento, pero en realidad es la poética de una obra inmensa; saturada de redes que se interconectan y que finalmente develan una sola cosa: la voz de un hombre que intervino en esta barbarie llamada cine y en otra llamada siglo XX; llegando a la mitad, pero creando una revolución desde los fundamentos de su vida que es la imagen.

“Y ello para que el misterio, el mito y la magia del cine resurjan de ese crisol en forma operística y reflexiva, lírica y melancólica a la vez, como “la leyenda” del siglo XX producida por efectos del cine y reproducida por él. El cine en el siglo y el siglo en el cine, donde se encuentran, en ese intersticio de la ficción y el documento, de la imagen de la realidad y la realidad de la imagen, entre lo

*histórico y lo poético, el horror inconmesurable y la "fatal belleza" mágica y demoníaca del cine... y también la necesidad de su redención.*⁴⁹

⁴⁹ Youssef Ishaghpour *op.cit.* p. 299

ESCOLIOS

El trayecto para abordar la producción de Godard debe ser cauteloso, muchas veces tangencial, pues entrar de lleno al pensamiento del director suizo es sin duda frustrante para quienes desde la necesidad de una interpretación, deban renunciar a un método y tan sólo, tan sólo, identificar las zonas de contacto con los más agudos problemas teóricos sobre el arte, la política y el compromiso crítico del siglo XX. *Histoire(s) du Cinéma* debe ser considerada la más ambiciosa y compleja obra de Godard, por presentarse en ella prácticamente todos los temas que el director ha perseguido a lo largo de su carrera.

La obra misma plantea una ausencia de claves y una animadversión por la interpretación como principio; sin embargo, existe un rescoldo dispuesto por el director de manera consciente acerca del lugar del concepto histórico en *Histoire(s) du Cinéma*. Godard elige para ello una conversación y un agente muy específico, Serge Daney. Ésta se puede hallar en el capítulo 2a: *Seul le Cinéma*, en cuya primera secuencia, una serie de imágenes, fotogramas en su mayoría, muestra a una serie de personajes cuyo sentido de la vista se encuentra parcialmente ocluido; ya sea porque miran con un ojo a través de la cámara o por tener una malformación que los convierte en cíclopes; esto hasta llegar a dos fotogramas de Godard cuya vista es la única completa.

“Sólo el Cine” es la premisa y título del capítulo, donde una cita a Oscar Wilde introduce de lleno al tema de la historia: *Faire une description précise de ce qui n’a eu lieu, est le travail de l’historien* (hacer una descripción precisa de aquello que no ha tenido lugar, es el trabajo del historiador). Así, en un toma estática que

pone en escena al crítico francés tras un escritorio y al director en primer plano de perfil, conversando, más allá de responder a los posicionamientos de Daney, comienza la entrevista que funciona como un juego de toma/contratoma donde otra voz distinta a la del director acerca una interpretación. Es así que a partir de los argumentos de Daney, Godard en una segunda instancia, lejana en tiempo al momento a esta charla, reubica las palabras del crítico mediante la sobreimpresión de títulos y la intervención del sonido, para así enfatizar, o mejor dicho, entroncar su proyecto estético al argumento de Daney en cuanto crítico y teórico.

La tesis de Serge Daney ofrece un argumento contundente: el proyecto de *Histoire(s) du Cinéma* sólo pudo ser hecho por un miembro de la *Nouvelle Vague*, siendo ésta una generación que perteneció a la mitad del siglo y la mitad de la historia del cine. Donde Daney, desde su visión, halla en las demasiadas películas que permitieron a dicha generación comprender un vasto universo cinematográfico y una ventaja temporal, Godard contraargumenta que en realidad son muy pocas, tal vez diez las películas que pueden estructurar la *Historia del Cine* (enfatizando las mayúsculas). Y es que en palabras del director, ésta es su propia historia, la que da un sentido de vida a Jean Luc-Godard.

Daney entiende *Histoire(s) du Cinéma* como la historia del cine y de la televisión. Las historias del cine y de la televisión. Es ese el proyecto que abarca con naturalidad un espectro de la conciencia académica francesa, la de sus historiadores y críticos, que en palabras de ambos, siempre entendieron que pertenecían a una historia y querían formar parte de ella. Ya fuera narrándola, ya fuera haciéndola. Y es entonces que Godard llega a uno de los principales estamentos de este proyecto. La historia del cine es la única que obtiene el garante

de poder usar la H mayúscula, esto es, de tener una “dignidad mayor”, pues es la única historia que se proyecta a sí misma. Sólo el cine puede hacer esto.

La mitificación sigue vigente y clama por una vigencia desde el discurso. Pero a la vez, desde la forma que adopta este discurso, se puede hallar la idea de una destrucción incubada en el futuro. Las historias de la televisión, desde su vacío mediato serán el sitio en que el historiador pueda y deba elaborar la Historia del Cine como una continuación tecnológica. Un lugar de resistencia donde se envista el lugar del autor y los discursos omnipotentes.

El lugar que hoy en día ocupa Histoire(s) du Cinéma en el panorama estético y académico es uno indudablemente distinto al de 1998 o al de la primera década del nuevo milenio. Por ejemplo, la inminente publicación de las transcripciones del curso que Jean-Luc Godard impartió en la Universidad de Montreal en 1978, origen del proyecto visual; la primera versión a la venta en DVD de Histoire(s) du Cinéma en EE.UU dispuesta en 2012, y qué decir del número 50 que la revista *Sight & Sound* le concedió dentro de las mejores 100 películas de la historia. Todos estos elementos convierten a este proyecto de Jean-Luc Godard, en el 2012 y en adelante, en un tema que tendrá más receptores y mejores condiciones para su análisis integral.

Me refiero a esto para explicar cómo el presente ensayo estuvo elaborado a partir de las fuentes, que hasta el momento, siguen siendo las primeras referencias a la obra y que en esencia, fueron textos publicados como parte de revistas de crítica cinematográfica y después dispuestos en libros que compilan otras aportaciones. Es decir, las fuentes de primera mano a esta obra, siguen siendo piezas que responden a otra condición analítica, pues se enfrentan con una

primera vista y de hecho una vista parcial en algunos de los casos, como en el de David Bordwell encargado de escribir el trailer para Histoire(s) du Cinéma., a petición expresa del director; una sinopsis a modo de trailer que explicará lo que el crítico podía entender en ese momento sobre la serie en general.

No hago alusión a esto como un reproche: todo lo contrario, tuve la fortuna de encontrar las necesarias dificultades para comprender la imposibilidad de concebir a Histoire(s) du Cinéma como una obra acabada o resuelta. Debo añadir que mi voluntad por entrar a ella a través de las tesis sobre el concepto de la historia de Walter Benjamin fue igualmente frustrante y reveladora, y es que la eterna voluntad de un historiador, como lo soy por formación, por identificar con claridad y precisión los vínculos entre dos hechos, sólo podía llevarme al mismo ejercicio de abordar esta obra de Godard como una para la cual existe una llave maestra, y no puede existir algo más falaz que eso. Por ello insistí en encontrar afinidades, y creo haberlas hallado, pero mi compromiso nunca fue el de encontrar a los dos pensadores en una imagen, sino más bien en un proceso de reflexión y crítica.

Esa es la única justificación que tengo para haber utilizado el fragmento y la cita larga como estructura a mi texto. Para hacer justicia a un pensamiento inacabado y por ello riquísimo en posibilidades de continuidad reflexiva. Esto que presento hoy como un ensayo académico para obtener el grado de maestro en historia del arte, no es más que un ejercicio tentativo de reflexión sobre dos pensadores que a mi entender trabajaron y vieron en la tecnología que los cobijaba en su contexto, un dispositivo fascinante pero a la vez peligroso. Un concepto de tecnología que no podía dejar pasar ni entender su propia historicidad y también sus alcances, ya fueran benignos o de riesgo.

La conclusión que no me atrevo a elaborar tiene que ver con la perspectiva teórica que pudiera elaborarse sobre la televisión como la culminación de todos los terrores y errores de un pensamiento acrítico y excluido de la producción de imágenes. La televisión como dispositivo de enajenación y lucro de imágenes que en esencia representa la confirmación al pesimismo sobre el fin del aura. En esto y en muchas otras cosas más no profundizo. Pero en todo momento del proceso de creación de este ensayo, fue pensado.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA SOBRE Y DE WALTER BENJAMIN:

Agamben, Giorgio, *El hombre sin contenido*, Barcelona: Altera, 1998

Arendt, Hannah, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona: Ed. Gedisa, 1990

Benjamin, Walter, *Obras*; edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; traducción, Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada, 2006-

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México: Ed. Contrahistorias. 2005

Buck-Morss, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project, studies in contemporary German social thought*, Cambridge, Massachusetts: Mit, 1989.

Löwy, Michael, *Walter Benjamin : aviso de incendio. Una lectura de las tesis « Sobre el concepto de historia »*, Argentina : Fondo de Cultura Económica, 2002

Reyes Mate, *Medianoche en la historia: Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid: Trotta, 2006.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE JEAN-LUC GODARD E HISTOIRE(S) DU CINÉMA:

Aumont, Jacques, *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona: Paidós, 2004,

Badiou, Alain. "Sobre Histoire(s) du cinema de Jean-Luc Godard", *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 263

Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid : Rialp, 1999

Daney, Serge. "Le thérroisé (Pédagogie godardienne)," *Cahiers du Cinéma*, nos. 262–263 (January 1976): 32–39, versión traducida al inglés por Bill Krohn y Charles Cameron Ball en [www.diagonalthoughts.com/?p=1620]

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987

Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós,

For ever Godard. (Michael Temple, James S. Williams, Michael Witt ed.) London: Black Dog, 2004.

Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones literales, 2010

Godard, Jean-Luc & Youssef Ishaghpour. *Cinema: The Archeology of Film and the Memory of a Century*. Translated by John Howe. Oxford & New York: Berg, 2005

Godard, Jean-Luc, *Historia(s) del cine/Jean-Luc Godard*. Buenos Aires: Caja Negra, 2007.

Habib, André, "Before and after: Origins and death in the work of Jean-Luc Godard", *Senses of Cinema*, no. 16, septiembre-octubre de 2001 [www.sensesofcinema.com]

Horwarth, Alexander, "The man with the Magnétoscope (Jean-Luc Godard monumental Histoire(s) du cinema as SoundImageTextBook)", *Senses of Cinema*, no. 15, julio-agosto de 2001 [www.sensesofcinema.com]

Jean-Luc Godard. Pensar entre Imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos, Edición de Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas, Barcelona: Prodimag, S.L, 2010

Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinema, David Oubiña (compilador). Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 2005

MacCabe, Colin, *Godard: Images, Sounds, Politics*, London: British Film Institute, 1980

MacCabe, Colin, *Godard. A portrait of the artist at 70*, London: Bloomsbury Publishing, 2003

Martin, Adrian, "Godard's Histoire(s) du cinema, Parts 1A & 1B: Tales from the Crypt", *Senses of Cinema*, no. 10, noviembre de 2000 [www.sensesofcinema.com]

Oubiña, David. "La máquina de leer: las Histoire(s) du cinema, de Jean-Luc Godard", *Punto de Vista*, no. 64, agosto 1999.

Rancière, Jacques, *Los nombres de la historia*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993.

Rancière, Jacques, "Una fábula sin moral: Godard, el cine, las historias" en *La fábula cinematográfica*. Reflexiones sobre la ficción en el cine, Barcelona, Paidós, pp. 197-215, 2005

Rancière, Jacques, "The Saint and the Heiress: A propos of Godard's: Histoire(s) du cinéma"; *Discourse*; Winter 2002

Rosenbaum, Jonathan, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*, University of Chicago, 2010.

Ruiz Martínez, Natalia, *Poesía y memoria: "Histoire(s) du Cinéma" de Jean-Luc Godard*, Madrid: Universidad Complutense, 2006.

Rodowick, D.N., *The crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film criticism*. California: University of California Press, 1995

The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000, Temple, M.; Williams, J. S. (eds.), Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000