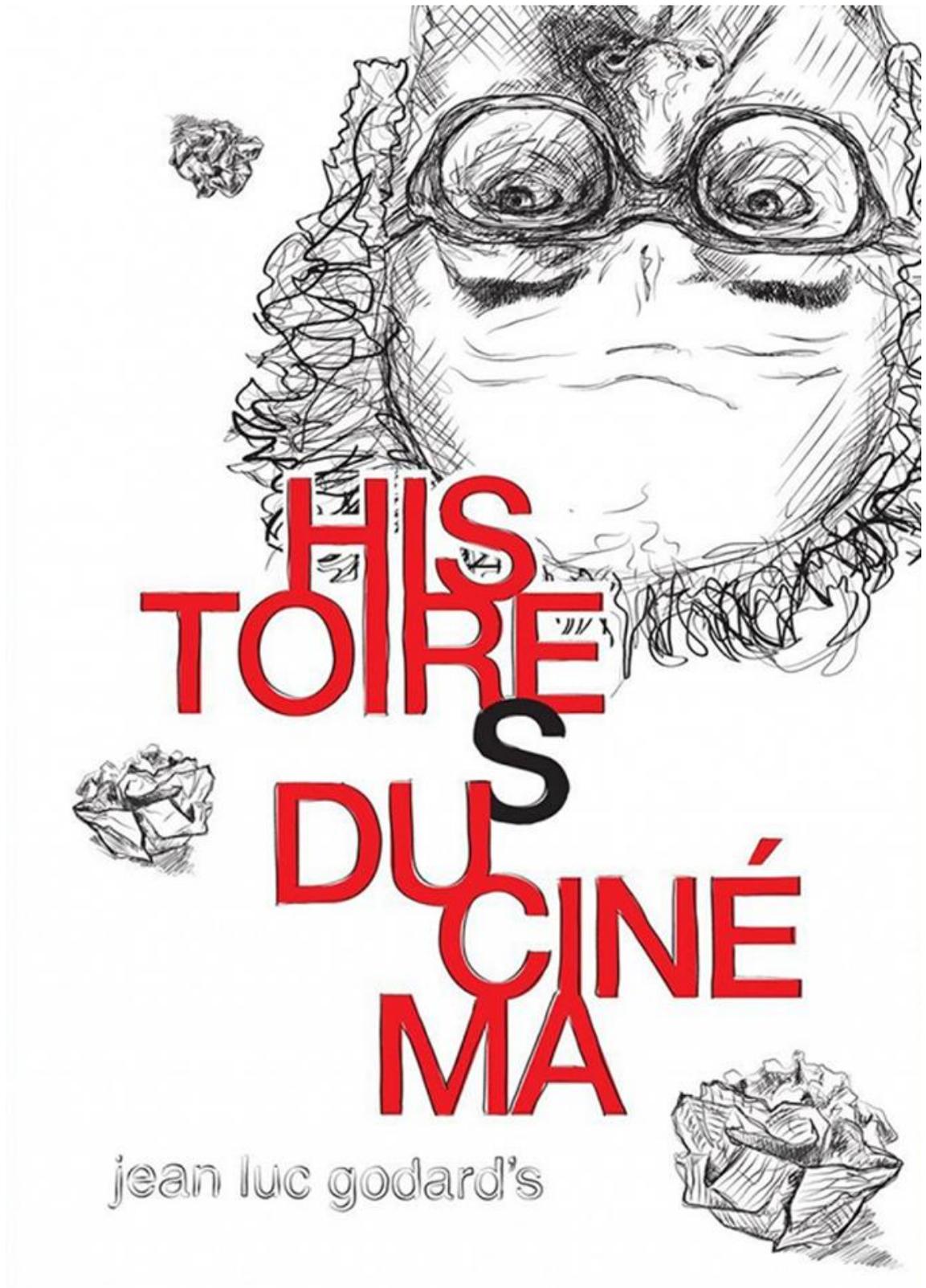


Histoire(s) du Cinéma. Godard, el archivo y la historia

I.

Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1998) existe como un documento historiográfico singular. En sus entrañas, pocas certezas pueden palpase y desde esta condición depende, en gran medida, su existencia como un ejercicio reflexivo sui generis donde la historia del cine, la historia del siglo XX y todas aquellas historias que acompañan al medio cinematográfico son expuestas desde una crítica que hace del material fílmico, el más poderoso testamento reflexivo.



La ineludible condición autoral de Godard, donde más allá del hábito místico de su persona y el carácter irruptor de su obra, -para la que resulta siempre oportuno enfatizar

que trasciende el aspecto filmográfico- parte de premisas y búsquedas concretas para las cuales el medio de soporte expresivo es otro elemento de análisis y no una delimitante técnica. Plantear esto es regresar de manera honrosa el crédito a la reflexión máxima del director suizo, aquella sobre el lenguaje, donde el arte, la política y la historia conviven felizmente no como parte de un argumento, sino como parte de una misma imagen.

Sin ánimos de reducir o analizar una filmografía que comparte una vastísima complejidad, me parece práctico asumir que en la reflexión sobre la historia (el argumento) y la forma (el arte) dentro de la obra, el tema que ha interesado a Godard es el del ejercicio cinematográfico que busca sus fuentes e ideas desde la historicidad misma del medio, las imágenes que permanecen a modo de películas. Este ejercicio, convertido prácticamente en un compromiso político, parte de una praxis elaborada desde la reflexión del cine por el cine mismo. ¿Qué elementos comprenden esta praxis? Probablemente la mejor respuesta se halle en la monumental obra que el franco-suizo bautizó como *Histoire(s) du Cinéma* y que aún hoy representa su ejercicio más extenso en tiempo y estructura y por ende, uno que pudo re trabajar y expandir por más de dos décadas.

La circunstancia temporal de *Histoire(s) du Cinéma* es un tema mayor pues significó la posibilidad de adaptar el discurso implícito en la obra a las circunstancias históricas, que desde finales de los años setenta y hasta el crepúsculo del siglo, impactaron en la reflexión sobre el lugar del cine dentro del discurso histórico. Distintas circunstancias contextuales acentuaron el posible argumento narrativo del proyecto, destacando el fin de la Unión Soviética, el conflicto en los Balcanes y el centenario del cine. Por otra parte, esta misma circunstancia temporal tuvo una repercusión técnica esencial para la creación de esta singular obra: el advenimiento del video y las técnicas de edición

digitales que además de permitir al director poder crear este proyecto, representaron un nuevo frente de reflexión que permanece vigente aún hoy, en pleno embate por parte de Godard hacia nuevas cavilaciones tecnológicas como la de las posibilidades del 3D en pleno nuevo milenio, motivo de su más reciente proyecto *Adieu au langage* (2014).

Desde 1988 y hasta bien entrados los años noventa, Jean-Luc Godard concentró sus esfuerzos a *Histoire(s) du Cinéma*. Una serie en 4 capítulos, subdivididos en 8 fragmentos, donde el director reflexiona 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. Un ensayo visual donde a partir de la recopilación de distintas imágenes, particularmente las cinematográficas, elabora un ejercicio autoreflexivo desde un punto de inflexión histórico y que hoy, nos exige comprenderlo como parte de un movimiento estético definido como compilation film o cine de reemplazo. Un pronunciamiento expresivo, argumentativo, descriptivo o una creación estética que depende de material fílmico original pre existente, según la definición de Patrik Sjöberg¹.

Buscar una definición para *Histoire(s) du Cinéma* representa un reto singular, 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 (quedando en medio el proyecto multimedia y toda la serie de presentaciones que de alguna conformarían ejercicios previos al último corte propuesto). Una producción hecha en video, que a modo de ensayo visual 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.

¹ Patrik Sjöberg, *The World in Pieces: A Study of Compilation Film*. p. 44



A la par, Godard crea una reflexión teórica bajo un sustento estético, que en última instancia habla de la Historia (con H mayúscula); las historias amparadas desde el nacimiento del cine y que coinciden con las del siglo XX; y también las producidas por el juego interno del proyecto. Desde esta vista y esta propia historia, Jean-Luc Godard parte para crear una 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 historia del cine, vista, narrada, analizada y trabajada 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 y los autores purgan por su responsabilidad formal e ideológica frente a un siglo violento. Esta es la reflexión, la sustancia ideológica y filosófica del proyecto.

II.



Fotografías, música, cuadros, secuencias, sonidos incidentales, citas literarias, imágenes procedentes de distintos medios plásticos y por supuesto, la voz y presencia visual del director conjuntan una compilación fílmica sin orden ni estructura narrativa lineal. Una estructura particularísima, fundamentalmente establecida a partir de tan sólo los capítulos (que fluctuaron a lo largo de las distintas versiones existentes del proyecto).

Los otros dispositivos formales utilizados por Godard para su obra, tienen una finalidad muy particular como lo explica Rafael Filippeli: “el avance acelerado, el ralenti, la detención de la banda de imagen, la mezcla sonora, el subtítulo 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”². Tan sólo un tema y una construcción en montaje y sobreimpresión funcionan como pretextos para explorar desde diversos flancos la presencia del cine en el devenir del siglo XX y viceversa.

La historia del cine, que abarca una progresión de estilos, géneros, nombres, naciones y vanguardias es vista por Godard a través de la reflexión interna de todo aquello que compone al cine desde el cine. Una autobiografía donde la memoria es puesta en el centro de la reflexión histórica y que a partir de un archivo de todo aquello que comprende al universo cinematográfico crea un acto performativo donde cada fragmento es un espacio de distinta y particular reflexión. Citas que crean imágenes, imágenes que crean relaciones metonímicas para el espectador en un espacio donde queda por deducir una intención crítica cercana a la pedagogía. Pues *Histoire(s) du Cinéma* no halla su mensaje en el complejo y vasto universo de la colección que lo agrupa, debe ser en el ejercicio de buscar en cada fragmento elegido por el interesado, en la concatenación de ciertas imágenes, cierto mensaje, cierto momento, donde el sentido sea adquirido como parte de un ejercicio de complicidad que sólo alcanza a liberar una reflexión a partir del interés que logra escapar la primera impresión.

² Rafael Filippeli, “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



La condición que permite hablar de una relación de complicidad entre el autor, la obra y el espectador se encuentra en el análisis metahistórico que las tres instancias van creando durante el desarrollo del proyecto. Sin importar la capacidad argumentativa de los aforismos de Godard, la pertinencia de las críticas, la cita que regresa al testimonio o lo omniabarcante del material, las aportaciones de *Histoire(s) du Cinéma* a la historiografía del cine se encuentran en el proceso que convierte a todo el material en un gesto reflexivo. ¿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 godardiana.³ Hablar desde esta estancia me parece convincente por la natural razón de la propia educación cinematográfica que Jean-Luc Godard y demás camaradas

³ “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”. En Serge Daney. “Le thérorisé (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>

de *Cahiers du Cinéma* recibieron. Alejados del aula y muy metidos en la sala, Henri Langlois⁴ les concedió la posibilidad de una educación basada en exhaustivas sesiones de imágenes y sonidos, cientos de películas organizadas a capricho del futuro cofundador de la Cinémathèque Française. Y qué decir de la eventual guía, fundamentalmente espiritual que fue André Bazin; 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, entendiéndolo por esto a directores que ejercieron desde un pensamiento teórico su labor estética a partir de nuevas búsquedas y posibilidades audiovisuales.

La propuesta que *Histoire(s) du Cinéma* lega como ejercicio estético y archivo histórico es la del uso de la cita como un acto de construcción y una postura política. 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.”⁵

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

⁴ “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 Sternberg 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.” Jean-Luc Godard, *Pensar entre imágenes*, Barcelona: ed. Generic, 2010, p.61”

⁵*Id.*, p. 308

registro, bandas sonoras e incluso su propia obra. Es esta la materia prima de una obra que observa a la historia cultural 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 citas⁶, 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 material⁷.

¿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 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."⁸

⁶ Destaca 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.

⁷ El conflicto de los Balcanes, como presencia recurrente en la filmografía de Godard, demuestra el interés por parte de Godard, por la imagen de lo contemporáneo. Natalia Ramírez recupera un fragmento de una entrevista de Godard con Antoine de Baecque donde explica este interés. Así, al ser preguntado si en un hipotético nuevo capítulo de las *Histoire(s)*, incluiría el 11-S, explicó: "Quizá, si las búsquedas lo pidieran, de la misma manera que situaría Sarajevo, Ruanda, o Gaza. Vivo con las imágenes de hoy, incluso si amo las películas de ayer. Mas para dejar libres y fraternales esas imágenes, haría falta comparárlas, acercárlas, casárlas o divorciárlas. Eso es lo más importante: deben ser libres para asociarse y ofrecer encuentros" . Entrevista de Antoine de Baecque a Godard recogida en *Libération* 6-abril-2002. *op. cit.*

⁸ Jean-Luc Godard, *op.cit.*, p. 308

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 pensar como 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."⁹

III.

Histoire(s) du Cinéma, no tardó en convertirse en objeto de estudio aún inacabada la serie completa. Evidentemente el nombre de Godard, los alcances del tema, pero sin duda el contexto del "centenario del cine" crearon un particular interés para la academia occidental por la serie histórica godardiana; rescatándola por su relevancia en el campo estético y por abonar a la revisión sobre añejos debates sobre la historia y la teoría del cine. Buena parte de los nombres que hoy son institución en la academia francesa se aproximaron de una u otra forma al filme. Desde la posibilidad de tercera imagen, un nuevo ensayo producido por el análisis específico de una secuencia, muchos autores encontraron la posibilidad de comprender la capacidad hermenéutica de la obra. En esta circunstancia se inscribe el hasta hoy más celebre análisis de esta obra; el realizado por Jacques Rancière de la secuencia que agrupa una transición

⁹ *Id.*, p. 308

entre la imagen de Elizabeth Taylor tomando el sol en la película *A place in the sun* (George Stevens, 1951) el cuadro de Giotto, *Noli me tangere*, 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 en color en Auschwitz y Ravensbrück, jamás, sin duda, la felicidad de Elizabeth Taylor habría encontrado un lugar en el sol”



Jacques Rancière, siendo uno de los nombres más relevantes en la filosofía francesa de la segunda mitad del siglo XX y hasta la fecha, no ha sido indistinto al pensamiento y la obra de su coterráneo. La presencia de Godard en la obra de Rancière es fundamental para comprender de qué forma el cine ha impactado a la estética, ya sea desde una concepción política e histórica pero aún más relevante, desde un reposicionamiento

lingüístico y filosófico. Escrito en 1999 para la revista de crítica cinematográfica *Cahiers du Cinema* 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 que anteriormente mencioné y que se halla en la primera parte del primer capítulo de la serie. Aquí el filósofo señala dos vectores que hacen del proyecto uno trascendente. 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 estética que replantea el lugar del arte, pero sobre todo de la imagen frente al colapso generado por la representación de los horrores del nazismo, en el caso de Jean-Luc Godard, una culpa que generaliza para el cine.

Rancière, a partir de un minúsculo fragmento de la serie completa, aísla en una secuencia la posibilidad de entender el trabajo de Godard como uno muy sugestivo pero acentúa el carácter profundamente íntimo de la interpretación del suizo. La construcción estética de éste se inscribe de forma ejemplar en el resto de las inquietudes estéticas de la posguerra, pero de ninguna forma puede generalizarse como una opción para una teoría. La razón para esta imposibilidad, en la opinión del filósofo, se halla en el carácter notablemente religioso del argumento de Godard: la culpa, la redención, el advenimiento de una nueva era son conceptos muy sugerentes para atravesar la comprensión del evento histórico europeo del siglo XX por antonomasia; pero los mismos términos confeccionan una evaluación que no se disipa sin entender su carácter místico e intimista. Difícilmente la postura de Godard puede resistir una consideración crítica, mucho menos puede elevarse a una postura teórica sólida. Así pues, esta

secuencia aislada, tal vez mínima en relación con el inmenso corpus de toda la serie ejemplifica la dificultad para abordar las *Histoire(s) du Cinéma*; pero a la vez, destaca la riqueza semántica de un artista contemporáneo por demás protagónico en el devenir de los estudios estéticos de la posguerra. El problema de esta postura, uno compartido por muchos, es concentrar los esfuerzos interpretativos desde el autor mismo, la voz y el discurso de un artista que defendió la política de autor como un fértil campo que desplazó el lugar de la obra al trabajo del director como síntoma de un giro estético en el cine. Como propongo, *Histoire(s) du Cinéma* evidencia al autor como otra parte integral de la historia del cine, asume esta postura como un tópico y a través de la experiencia de poder observar la construcción de un discurso en imágenes, supera el registro de la voz y el discurso, llevando la reflexión al trabajo mismo. Godard el místico, Godard el historiador, son parte del discurso, pero de manera alguna, el discurso mismo. Hay momentos en que los estudios sobre la obra de Godard conducen a concluir una cosa: la vastedad de la obra logra opacar esta monumental presencia.