

HISTOIRE DE LA CINE

JEAN-LUC GODARD



HISTORIA (S) DEL CINE

Godard, Jean-Luc

Historia(s) del cine / Jean-Luc Godard;
con prólogo de Adrián Cangi. - 1a ed. - Buenos Aires:
Caja Negra, 2007.

256 p. ; 21x12 cm.

Traducido por: Tola Pizarro

ISBN 978-987-22492-6-7

I. Ensayo Francés. I. Cangi, Adrián, prolog.
II. Pizarro, Tola, trad. III. Título
CDD 844

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, ha recibido el apoyo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia y del Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada de Francia en Argentina.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien du Ministère français des Affaires Etrangères et du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Argentine.

© Caja negra editora, 2007, 2011.

© *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard-Gaumont, 1998.

Caja negra editora
Buenos Aires / Argentina
cajanegra@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Diseño: Sofía Durrieu / Juan Marcos Ventura

Corrección: Juan Agustín Robledo / Malena Rey

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

Jean-Luc Godard

HISTORIA(S) DEL CINE

Traducción
Tola Pizarro

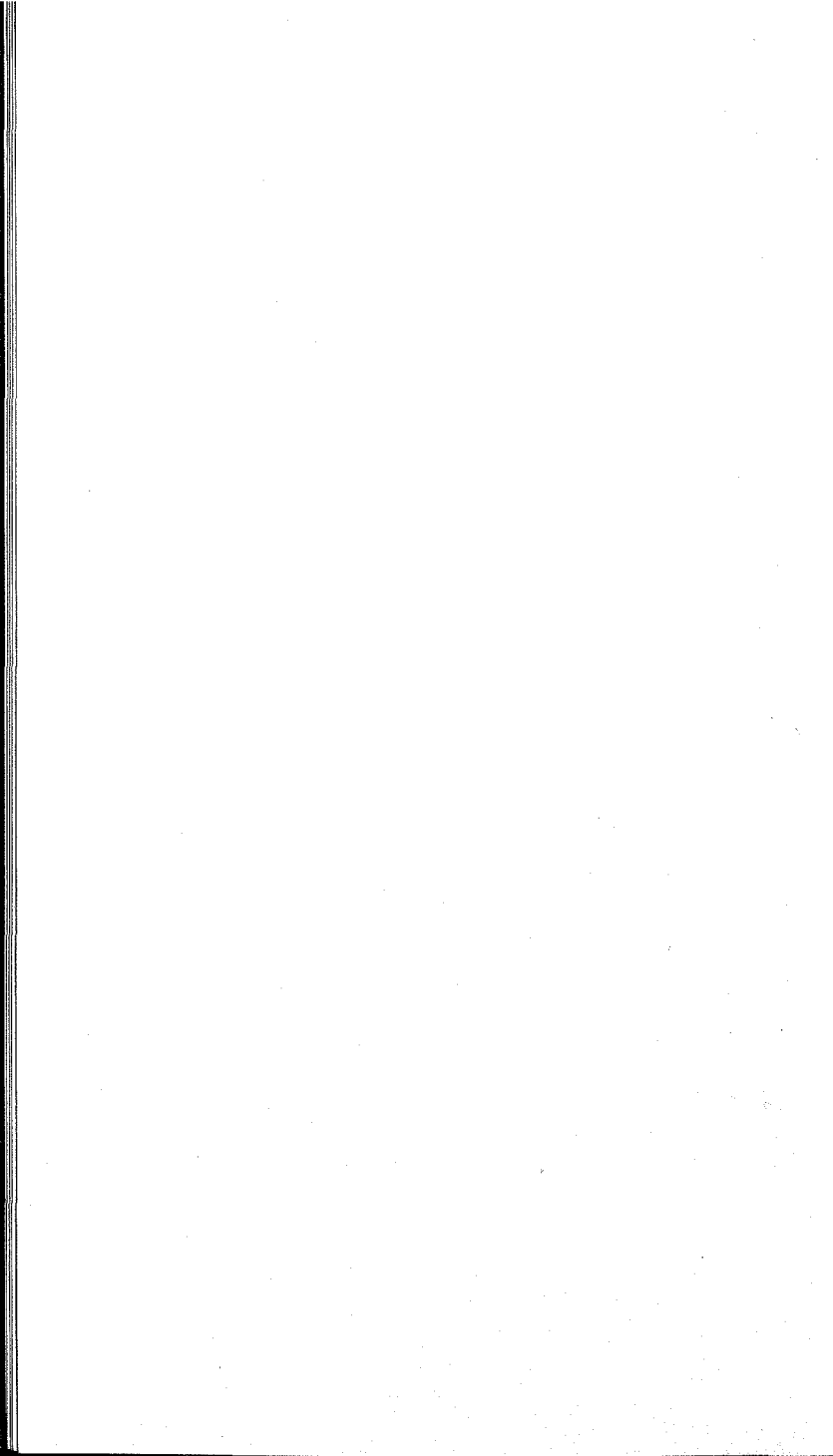
Presentación
Adrián Cangi

Nota a la presente edición

Jean-Luc Godard ha dicho incansablemente que *Historia(s) del cine* es un libro y un film. Confesó que quiso que se lo comentara en la sección literaria de *Libération*. En esta edición hemos trabajado de común acuerdo con Godard y Gallimard sobre el texto, prescindiendo de las imágenes que acompañan a la edición escrita. Si bien el poema-ensayo posee autonomía, no deja de evocar las imágenes con las que dialoga. En su traducción hemos respetado estrictamente la escansión pensada por Godard en la disposición textual de la edición de Gallimard-Gaumont de 1998 así como el empleo de los tiempos verbales y el ritmo “respiratorio” de la sintaxis. El poema-ensayo sirvió al guión narrativo del film aunque no coincide con éste ni en la cantidad de información ni en las formas de repetición constructiva.

T.P. y A.C.

presentación



Jean-Luc Godard: Poetizar sobre las ruinas entre la historia y el acontecimiento

1. Acontecimiento

“yo
ya no tengo
esperanza
los ciegos
hablan de una
salida
yo
veo”

J.-L. Godard

Historia(s) del cine es una obra intempestiva e inactual en la que Godard ajusta su mirada a la luz de unas voces que se alojan en su propio discurso. Las voces de Hermann Broch, Thomas Mann, León Bloy, André Malraux, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Guy Debord, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Phillippe Sollers, entre tantas otras declaradas o no con las que comparte el papel de ser el sabueso del siglo XX. La obra, en tanto poema-ensayo y film-ensayo, recorre sin tregua las motivaciones de un siglo acuñadas entre imágenes y textos, provocando un montaje de atracciones de ideas. El atributo que la define es la voluntad de confrontar con la tiranía de la imagen general y unívoca del tiempo presente. Dice Godard: “sólo puedo/ en efecto/ ser el enemigo/ de nuestro tiempo/ ya que su tarea apunta/ justamente/ a la abolición del tiempo/ en el que no veo/ en ese estado/ que una vida merezca/ ser vivida”. En la soledad de su pensamiento, el impulso de la Historia

se llama Malraux, profeta de la humanidad espesa de la derrota de la razón. Como un susurro, resuena en los oídos de Godard la frase de *La condición humana* (1936): "¡Cuántos sufrimientos esparcidos en esta luz desaparecerían, si desapareciese el pensamiento!". Pensar como acción del espíritu es en *Historia(s) del cine* un acto creador que busca tocar la fibra sensorial de aquellos que se rehúsan a ponderar nuestro tiempo. Afirma: "para mí/ el privilegio/ es filmar/ y vivir/ en Francia/ como artista/ no hay nada/ como un país/ que cada día/ desciende/ un escalón más/ en el camino/ de su inexorable decadencia/ nada mejor/ que una región/ cada vez más provinciana/ gobernada/ alternativamente por los mismos/ equipos de incapaces/ deshonestos/ y todos corrompidos/ por su complicidad/ con un régimen/ de total y permanente/ corrupción (...) qué artista/ no soñaría/ con una nación semejante/ la cuarta potencia/ mundial/ se nos dice (...) sí/ es de nuestro tiempo/ que soy/ el enemigo huido".

12

Godard elogia la lentitud de la Historia frente a un tiempo satisfecho en el olvido. Lo hace porque la lentitud se ha vuelto marginal al mismo tiempo que el presente borra el pasado. Por ello, reclama un oído que escuche el tiempo y sea capaz de lograr una incalculable libertad de creación. Dirá que "cualquier decisión/ creadora (...) no es nada más/ que una pregunta". Pregunta que afecta al presente como el "tiempo de la publicidad del tiempo", cuya instantaneidad e inmediatez sutura la memoria con un poder homogeneizador y una visión totalizadora. Esta apelación a la Historia que resiste el presente evalúa los actos de creación de las dos grandes máquinas proyectivas del siglo XX, la americana y la soviética, asumiendo el efecto del traumatismo después de Auschwitz. La Shoah es inexplicable como proyecto y realización, es el acontecimiento absurdo del siglo XX que arrastró y anegó la razón iluminista abriendo un hiato en la historia.

Impulsado por Valéry, Godard estructura su pensamiento en el destino de la cultura europea y hace propio el problema fundamental de Heidegger, que es el de la comprensión en la era moderna, el de la conquista del mundo como imagen. La imagen es entendida en *Historia(s) del cine* como paradójica y estratigráfica. Paradójica porque no funciona como una identidad cerrada sobre sí sino como una potencia de variación y combinación. La imagen así definida es portadora de una dimensión temporal, es decir, de un doble efecto actual-virtual. Estratigráfica porque sólo avanzamos en ella a través de capas definidas por intereses perceptivos y por esfuerzos de la memoria. Así concebida, la imagen es legible al mismo tiempo que visible, es coalescente entre lo percibido y lo memorado. Ver y leer coexisten en Godard, y suponen un reencadenamiento constante. Godard piensa, al igual que Deleuze, que en la medida en que la imagen acrecienta su legibilidad el acto de habla *hace ver*, aunque haga ver algo distinto de lo que dice. La razón es que el enunciado del acto de habla tiene su propio objeto correlativo, y no es una proposición que designa un objeto visible, como desearía la lógica; pero lo visible tampoco es un sentido mudo, un significado de potencia que se actualiza en el lenguaje, como querría la fenomenología. Más allá de la lógica y de la fenomenología, Godard crea un intervalo entre la palabra y la imagen para aprehender el mundo. El intervalo buscado perfora la historia de la representación proyectando una diferencia entre la memoria voluntaria y la irrupción azarosa. Tal vez, en esta diferencia radique la reclamada verdad a la altura del hombre, que lo lleva a decir: "es hora de que el pensamiento/ vuelva a ser lo que es/ peligroso para el pensador/ y transformador de lo real". Pero no olvida que el acto creador es un excedente, "una saturación/ de signos magníficos/ inmersos/ en

la luz/ con su ausencia/ de explicación". Nadie como Godard ha tensado la idea de un cine capaz de hacer convivir un pensamiento transformador de lo real y unos signos con ausencia de explicación.

Ver, para Godard, consiste entonces en evaluar las potencias de creación proyectiva, y disponerse en estado de atención como testimonio del trauma. *Historia(s) del cine* elabora lo inexplicable e irreparable, como forma incompleta de lo real en la representación. También persigue los rastros de la ausencia en el movimiento que se desplaza, del registro amoroso de los comienzos vacilantes aunque premonitorios que guiarán al cinematógrafo hasta su inquietud espiritual madura. Obra que es un ir y venir entre la palabra y la imagen. La imagen se transforma en legible al mismo tiempo que el acto de habla crea un tejido a través de las capas visuales que conforman el film. Godard interpela a nuestro tiempo, en el que los hombres han olvidado cómo mirar y escuchar. Apela al susurro de una voz como vibración que se encamina hacia la palabra. Dirá que el susurro es el sonido "que el hombre ya percibió/ hace largo tiempo (...) mucho antes de que el hombre existiera". Tal afirmación reconoce en el susurro una verdad iniciada por un acontecimiento, que reclama a través de procedimientos formales cinematográficos la "redención de lo real". Fue Henri Langlois el que confirmó a la generación de Godard "que la imagen/ es ante todo/ del orden de la redención/ cuidado, redención de lo real". Entre la palabra y la imagen, la redención de lo real apuesta en el cine a un privilegio ontológico, que une el registro de la realidad y la restitución del mundo por vías de la proyección.

Encontramos en *Historia(s) del cine* menos nostalgia de lo que algunos creen, y una incansable voluntad para agotar todo aquello que el dispositivo cinematográfico esté dispuesto a dar. No se trata, entonces, de una obra sobre la muerte del cine sino sobre su transforma-

ción. La obra interroga la preposición "entre", como una zona de intersecciones que pone en movimiento aquello que nos fuerza a pensar. Tal vez se trate del fin de un tipo de cine como proyecto del siglo XIX para alcanzar un cine por venir. Quien afirma el acontecimiento también lo hace con el acto creador, aunque sepa que la vida será una insistencia irreductible al sentido, y que el registro de la vida en el cine vale por su potencia de proyección. Godard renuncia al vínculo que el cine había introducido desde el comienzo entre el movimiento y la imagen, para liberar a través de medios técnicos y conceptuales un espacio que nace del tiempo. La imagen electrónica que Godard indaga tiene el poder de volverse sobre sí misma creando la superficie donde se inscribe una multiplicidad de información, de modo tal que la imagen visual y sonora entra en relaciones complejas sin subordinación entre una y otra. Se trata, dirá Deleuze, de un renovado "automatismo espiritual" creador de "asociaciones nuevas", capaz de reconstituir un gran automatismo mental. Se requiere, para éste, de un gesto que descomponga las imágenes y los enunciados de su procedencia narrativa, para recomponerlos por la fuerza del montaje, aunque interrumpiendo su función orgánica de encadenamiento. El automatismo mental practicado por Godard destituye los encadenamientos para establecer una relación de interioridad que pone a toda imagen en conexión con cualquier otra. La operación consiste en producir todas las conexiones que no han sido producidas para reproducir de modo diferencial todas las historias.

Y entre todas las voces que se alojan en su poética, aquella que lo acompaña en el proyecto de *Historia(s) del cine* es la de Langlois. Es de él de quien hubiera querido recibir la palabra como custodio y redentor de lo real, en el lugar que él fundó y salvó del fuego: la Cinemateca. Es en ese "refugio de lo real", como lo llamó

Cocteau, donde resulta posible saber que existe una pluralidad de historias. Godard recuerda en una entrevista haberle propuesto a Langlois entre 1975 y 1976 dinamitar la Cinemateca conservando dos o tres películas para que quedara como que él las había salvado del desastre, al mismo tiempo que le sugería la realización de *Historia(s) del cine*. De allí proviene la frase "hay que quemar las películas con el fuego interior, por supuesto". Es, entonces, bajo el nombre de quien salvara la memoria del cine que Godard logró creer en una palabra que iluminara lo que no podía verse, y en las imágenes como redención de un mundo a partir de la proyección. Palabra que como un susurro encarna el acontecimiento y permite circunscribir el sitio donde se juega la potencia de lo poético y de lo político. *Historia(s) del cine* revela las ruinas del siglo XX entre la historia y el acontecimiento mediante un modo de composición, una interrogación arqueológica, y una ética de la mirada.

Composición

La obra *Historia(s) del cine* parte de un proyecto de conferencias dictadas por Godard en otoño de 1978 en el Conservatorio de Arte Cinematográfico de Montreal, dirigido por Serge Losique, que había acogido el año anterior a Langlois. Las conferencias pronunciadas por Godard fueron recogidas bajo el título *Introducción a una verdadera historia del cine*, editado en París por ediciones Albatros en 1980. Posteriormente, y en el curso de casi veinte años, el autor compuso el poema-ensayo titulado *Historia(s) del cine* publicado en París por ediciones Gallimard-Gaumont en 1998. Éste sirvió, con variadas modificaciones, como guión del film del mismo nombre, finalmente registrado en cinco CDs en Munich por ECM en 1999.

De una *Introducción a una verdadera historia del cine* a *Historia(s) del cine*, entre Canadá y Francia, entre la conferencia pública y el trabajo solitario de laboratorio, se traza un arco donde Godard excava en la memoria del siglo XX como testigo privilegiado del material audiovisual y de las grandes obras de escritura y pensamiento moderno. Entre ambos libros —el primero coloquial, el segundo poemático— emerge el film como resultado de diez años de trabajo clandestino (1988-1998), donde el autor monta una empresa de producción compuesta por un solo hombre.

Todos los libros guardan algún secreto y exponen pistas para desentrañarlos. *Introducción a una verdadera historia...* permite abordar *Historia(s)...*, a través de procedimientos retóricos y compositivos comunes. El primero fue publicado en francés en 1980 y en español, por ediciones Alphaville, en el mismo año. Simultaneidad que indica una celeridad por la presencia del texto en ambas lenguas y muchos pasajes secretos. Si leemos con detenimiento la advertencia del traductor, y en este caso no resulta una tarea inútil, se nos dirá que el texto es la transcripción de una grabación magnetofónica de un discurso improvisado y discontinuo, que deja pasar el sesgo brutal del enunciado oral y que esconde en su forma escrita ademanes reveladores, diferentes tonos de voz, indicaciones visuales a las que Godard hace referencia después de haber proyectado a sus oyentes fragmentos de largometrajes. Consulto las ediciones en francés y en español y compruebo que Miguel Marias, el traductor al español, tiene razón cuando dice que sus opciones con la oralidad de Godard son dos: o bien la literalidad más absoluta y brutal al estilo Jean-Marie Straub, o bien la máxima libertad dentro de la fidelidad con el espíritu del original. Por cierto, elige la segunda para estar a la altura de la forma que impone el texto. Gesto que en la traducción acompaña al estilo y a

la retórica de los films de Godard, y a su modo de pensar. Arriesgamos algunas cualidades que están todas ellas en la oralidad, en el cuerpo fónico y en el continuo entre la imagen de un pensamiento y el cuerpo de la imagen. Esas cualidades presentan un cierto espíritu para la divagación, bruscos saltos del tipo: rupturas, salidas de tono, circunloquios, elipsis, interrupciones, rozamientos, obstáculos y brusquedades. Es posible, tal vez, hablar de una retórica Godard en la oralidad y en la escritura que encuentra correspondencia por otros medios en el cine. *Historia(s)...*, como film, no carece —en la búsqueda de una forma que piensa— de procedimientos de manipulación de imágenes y sonidos propios de la historia del cine: iris, ralentis, acelerados, fracturas espacio-temporales, congelados y distintos procedimientos de montaje. El efecto, tanto del poema-ensayo como del film-ensayo —cada cual experimentando en su material los límites expresivos—, es el de una estratigrafía buscada como refugio a las vanas transparencias del *variété* y de la televisión.

Composición que hace suya la pretensión del cinematógrafo de alcanzar lo real como arqueología. Las capas de imágenes y palabras utilizadas en la composición no buscan ni génesis, ni continuidad, ni totalización, sino el intersticio de los pasajes marginales y de los encuentros inesperados de los grandes monumentos discursivos. Godard extrae de Foucault los principios del método arqueológico: la capacidad descriptiva y diferencial de las modalidades discursivas, los tipos, reglas y anomalías de dichas prácticas, y la reescritura de los discursos sin interpretación alegórica. Arqueología es el nombre de una práctica de reescritura y absorción de los materiales de la tradición que no busca el origen ni tampoco el discurso escondido portador de una verdad esencial. El arqueólogo cree en la ficción discursiva que no consiste en hacer ver lo visible, sino en hacer ver cuán invisible es

la invisibilidad de lo visible. Sin embargo, cierto uso de los fragmentos discursivos ha permitido a Jacques Rancière pensar *Historia(s) del cine* como una obra romántica definida por la modalidad alegórica. La composición de la obra permite el uso impuro de un obrar arqueológico y alegórico, irreductible uno al otro, como dos poéticas en tensión. Encuentro en estas poéticas y en el tratamiento de la oralidad volcada al texto *Introducción a una verdadera historia...*, una homología con la retórica audiovisual y percibo a un Godard que reconozco capaz de componer una materia intratable bajo el espíritu de la deriva.

Hacedor, en los sesenta, de una cámara pensamiento que instauro la libertad de la puesta en escena y construye un espacio para lo insólito e inesperado que da lugar al acontecimiento. Cámara que libera una cierta destitución de la jerarquía de las imágenes de poder y prestigio. Que crea también un fuera de lugar para el régimen de las imágenes y de los sonidos propios de la sociedad del espectáculo. Godard ha sido en las últimas cuatro décadas cultor de una imagen desnaturalizada y, en especial, de un pensamiento que hizo posible señalar la compensación ilusoria en el engaño que el cine producía. Sobre la pantalla-pizarrón, una pedagogía crítica recorre el dominio y el poder de la imagen y el sonido a través de procedimientos como el falso-raccord y la composición por montaje. En ambos procedimientos descansa la invención del ritmo como estilo y los límites de la acción estereotipada.

Introducción a una verdadera historia... no se detiene en datos del tiempo cronológico, sino en el tiempo autointplicado de las obras transformadoras y en los problemas que plantean. Incurre en *lapsus* sorprendentes y en aseveraciones caprichosas. Pero, sin embargo, logra presentar en el movimiento de la oralidad transcrita, en cada giro, en cada ausencia, un estado confesional, íntimo, donde la historia y la biografía se confunden hasta alcan-

zar un pensamiento sobre los dispositivos, sobre sus modos de producción y sobre sus regímenes de signos. Libro éste de la oralidad, y como tal de las insistencias y de las repeticiones, de los rodeos, de las digresiones, de las vacilaciones y de los interrogantes. Es decir, un libro como germen de *Historia(s) del cine*, de la obra-proceso, en el que hacer un guión y escribir en la estela del espacio una palabra tenían el mismo punto de insistencia, la misma acentuación lírica. Podemos afirmar al recorrerlo que oír no es ver, y este libro rescata el ritmo pero no la voz de Godard, su grano de voz que será insistente en sus filmes, y definitorio entre otras voces en el hipertexto filmado de *Historia(s)*... Se trata, entonces, de un libro sobre la visión más que sobre la escucha y, sin embargo, ésta anida plegada entre las palabras. *Introducción a una verdadera historia*... contiene, al igual que *Historia(s)*..., la promesa y la aventura de ver.

En ambos libros la insistencia se deposita en el viaje. Y, en particular, en *Historia(s)*... Godard afirma: "queremos viajar/ sin vapor, y sin vela/ haced/ para distraer el aburrimiento de nuestras prisiones/ pasar sobre nuestros espíritus/ tensados como una tela/ vuestros recuerdos/ con sus marcos de horizonte/ decid, qué habéis visto". Viajar es recordar y proyectar. El espíritu libre es el que se embarca y corta las amarras para donarse en la proyección de la memoria. Y como un enamorado de los mapas, el universo corresponde a su vasto apetito, al misterio del azar y a la inquietud del deseo. También viajar puede entenderse como un trayecto arqueológico más que cronológico por las tierras culturales. Estos trayectos conservan la memoria audiovisual a través de un proceso arbitrario de asociación de su propia biografía cinematográfica, y de la historia del cine en general. No se interesa por cualquier historia sino que se detiene en la de los nombres propios o en figuras de estilo que lo fuerzan a pensar. Si bien reconoce la sistematicidad y la referencia precisa, declara no tener memoria.

Cuando se carece de ella se vuelve obsesivamente al álbum familiar, es decir, a unos pocos ejemplos con los que resulta posible provocar atracciones entre imágenes. Es viable, sostiene el autor, ver "a través de lo otro, del otro film". La historia del cine, de esta forma, es la historia de las composiciones familiares donde es posible reconocer el germen de la propia idea-cine en la obra de otro autor.

Para Godard, la historia del cine es una colección de atracciones y de asociaciones entre imágenes. Porque el cine no es la historia de las reglas, sino la de una manipulación que busca la propia historia. Todo film es la historia de reglas mal aplicadas, por ello, en sentido crítico, la historia del cine es la de las singularidades, la historia de los ritmos que se pueden conservar, la historia de los gestos de estilo. Como lo intuye el filósofo francés Henri Maldiney en *L'Art, l'éclair de l'être* (1993), en el arte hay una única definición: composición y ritmo, que dicen del ser indirectamente a través de la expresión. Es en las obras que el enigma de la expresión humana se ensambla con el enigma de la catástrofe, y es ese núcleo el que Godard conserva de la historia. La voluntad para alcanzar la historia está en la búsqueda de un ritmo y en la libre violencia asociativa e intersticial entre imágenes y sonidos, que prometen un fulgor para iluminar la ausencia.

21

Arqueología

Anticipa Godard en *Introducción a una verdadera historia...*: "quería volver a contar la historia del cine no sólo de una manera cronológica sino más bien un poco arqueológica o biológica. Tratar de mostrar cómo se han producido movimientos... pues tampoco en el cine se han producido las cosas de cualquier manera. Las han

hecho hombres, mujeres que viven en sociedad, en un momento dado, que se expresan y que se comunican. Comunican esta expresión o expresan su impresión de una forma determinada. Debe haber capas geológicas, corrimiento de tierras culturales; y para hacer ese trabajo se precisan medios de visión y medios de análisis...". Se trata de ver en las capas geológicas o en las tierras culturales las constantes discursivas tanto como lo original; los estereotipos de los géneros dominantes tanto como los ritmos que permiten percepciones inesperadas. La serie de trayectos-viajes que Godard establece en *Introducción a una verdadera historia...* ponen en relación fragmentos que lo provocan a ver entre sus filmes y entre otros de distintos autores. Establece pasajes, por ejemplo, entre *Sin aliento* y *¿Ángel o diablo?* de Otto Preminger; *El soldadito* y *M, el vampiro* de Fritz Lang; *Pierrot el loco* frente a *Ugetsu* de Mizoguchi, *Rebelde sin causa* de Nicholas Ray y *Amanecer* de Murnau. Cada trayecto conecta distintas tierras culturales, distintos tiempos y procedencias nacionales, para abrir en el encuentro una pregunta y un desplazamiento impensado.

Dos ejemplos resultan esclarecedores. En primer lugar, compara *Sin aliento* con *¿Ángel o diablo?* porque aquello que le interesa es saber de qué manera se trata en el film norteamericano el estereotipo de la libertad occidental. Extrae de la relación las constantes discursivas que mueven los géneros para provocar a los espectadores y, al mismo tiempo, fuerza por asociación a percibir la diferencia expresiva que sólo resulta posible sobre el fondo de las constantes. De este modo, la historia arqueológica es una colección de estereotipos producidos por la gran industria y, también, un *ars combinatoria* portador de las variaciones críticas o de las atracciones caprichosas. Es la historia de las reglas discursivas y de los ritmos singulares, el álbum de familia de las constantes regulares y de

las respiraciones originales, de los géneros y del estilo. En segundo lugar, pensando en la asociación de *M, el vampiro* y *El soldadito*, Godard dice hablar a título personal de su propia historia y del hacer de la historia en el oficio del cine. Todo consiste en poder decir en una compleja industria a título personal, en producir mezclas inverosímiles, en sentirse un poeta, un novelista o un ensayista en el interior del cine. “La diferencia reside —dice el autor— en crear lenguaje sin ser un asalariado”. Se pregunta: “¿qué pasa con el verbo tener?”. Replica que el problema está en tener algo para expresar. Expresar, para Godard, es donarse a lo abierto, ritmar con el devenir, disponerse a un cambio de naturaleza. Por ello, sostiene: “nadie está dispuesto a cambiar de vida, a cambiar de lugar”. En este sentido, en el cine como en la vida triunfa el estereotipo, porque no existen reglas para crear aunque éstas no cesan de imponerse. Afirma: “he copiado frases, he buscado planos que ya hubieran resuelto la cuestión”. Éste es el modo en el que avanza la historia: las regularidades producen buenas soluciones que aisladas y puestas a funcionar en otro contexto generan diferencias o variaciones. La variación en la repetición es una selección crítica que funciona como afirmación productiva. La repetición pervierte al estereotipo cuando manifiesta una singularidad contra las particularidades sometidas a la ley o a un universal contra las generalidades que hacen ley. Para Godard hay robo o don que transgrede a las regularidades, y también hay tedio ante las constantes. Emprende, de este modo, una repetición compleja que se confunde con una diferencia pura. Sus procedimientos de creación están cercanos al enunciado de Deleuze cuando dice en *Diferencia y repetición* (1968): “la repetición más exacta, la más estricta, tiene como correlato el máximo de diferencia”.

Godard afirma: “nunca he visto diferencia entre hablar de una película o hacerla”. El problema en la his-

toria "es hacer lo que no se hace". Encontrar un modo de hacer supone una pregunta, un ritmo, y un movimiento en el lenguaje. Movimiento de la historia —afirma Godard— en el que se trata de "improvisar rigurosamente". A la manera de una fórmula, dice: "no escribo guiones; tomo notas, hago películas como un músico de jazz", o bien: "escribo para analfabetos, como dice Artaud, por ello siempre he copiado frases". El problema de la narración de la historia pasa por alcanzar una idea-cine y para ello resulta imprescindible coleccionar y copiar imágenes y frases. *Historia(s)*... es la obra de un coleccionista que valora lo heterogéneo, y extrae restos o fragmentos de los lugares comunes y de los estereotipos de la repetición genérica para singularizarlos. Godard sabe que una idea es parte de la historia cuando es parte de un cuerpo que, al vivir, resuelve problemas. Una idea no es algo general, es un momento de la insistencia del cuerpo, del mismo modo que el cuerpo es un momento de la repetición de la idea. Una idea irrumpe en un campo de repeticiones como solución a problemas planteados en ese dominio y sólo así se inscriben las singularidades. Afirma Godard: "se piensa mejor *entre*". Se trabaja siempre entre capas geológicas, a la deriva por entre lugares. Como Lenin entre Rusia y Suiza, entre el hambre y el cuerpo satisfecho. Todo es político en la historia, porque cada singularidad viene a decir que no hay totalización posible, y que en una cadena de planos dominada por el fastidio de la monotonía, la imagen y el sonido son algo incompletos. De este modo, en la historia del cine los acontecimientos que irrumpen requieren una cartografía. Por ello dice: "necesito hacer películas como un mapa para viajar". *Historia(s) del cine* está compuesta como un mapa europeo del siglo XX, con sus mesetas, sus picos y sus grietas. Y ese mapa resulta ser una lírica del desgarramiento y un gesto que se convierte en destino.

Ética

La ética designa un modo de habitar y una manera de ser. *Historia(s) del cine* hace suya una promesa, la de redimir el alma de los muertos para que el hilo delgado de su memoria habite en nosotros. Tal vez, para que la palabra inaudible de Hurbinek, el niño emblema de los campos de exterminio, llegue hasta el presente. Cuando la industria de la proyección distribuye de un lado la patria del espectáculo y del otro la insondable del horror, se abre una exigencia ética, que para Godard define qué ver y cómo mostrar. Y ese gesto atraviesa su lírica, porque asume y soporta un modo de ser ante la historia. La imagen de *Shoah* de Claude Lanzmann que elige en el film-ensayo es la del maquinista polaco Herik Gawkowski, que llevaba los cargamentos de víctimas al campo de Treblinka. En la imagen, Gawkowski, al volver al ferrocarril de antaño con Lanzmann y manejar la locomotora, cree estar llevando los vagones del pasado y, cuando el ferrocarril se acerca a las proximidades del campo de exterminio, reproduce el gesto inequívoco del degollamiento. El film de Lanzmann revela que en el lugar donde antes había vagones, hay una extensión de vías y de planicie. Godard recupera el instante que insiste como iteración automática del gesto, la inercia de la memoria involuntaria registrada en *Shoah*. Memoria del crimen y de la desaparición de un pueblo que falta de la faz de la tierra, cuya ausencia ha quedado eternizada en aquel gesto. Éste conduce a Godard a privilegiar algunas historias por sobre otras, a insistir sobre algunos intervalos en los que se revela aquello que una sociedad confiesa de sí misma y, también, aquello que niega. Asume la herencia de la crítica de Jacques Rivette a Gillo Pontecorvo, en el célebre ensayo publicado en *Cahiers du cinéma* bajo el título "De la abyección". Y se identifica con el texto que, a partir de Rivette, escribe Serge Daney titu-

lado "El travelling de *Kapo*". Fundamenta, de este modo, la elección de unas historias por sobre otras porque se opone a la abyección impúdica de unos gestos que estetizan el horror, como aquel plano de Riva que se suicida en *Kapo* tirándose sobre los alambres de púa electrificados. Pontecorvo filma la escena con un travelling hacia adelante reencuadrando el cadáver en contrapicado e inscribiendo la mano de Riva levantada en un ángulo del encuadre final. El desprecio que va de Rivette a Daney, y que comparte Godard, pasa por el embellecimiento del horror. Desde la década del sesenta hay una insistencia en el autor por retornar a la primera elegía de Duino de Rilke, en especial a los famosos versos que dicen: "lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, justo lo que nosotros somos capaces de soportar". De Pontecorvo a Spielberg, la abyección se recubre en la belleza técnica del espectáculo para el deleite de las masas. El gesto involuntario de Gawkowski, que Lanzmann registra y Godard insiste en recuperar, indica aquel fondo brumoso de la historia. Este plano siempre será una cuestión ética en su singularidad, porque revela un resto que impugna, algo fortuito e inexplicable que se mantiene ingobernable para cualquier régimen textual. Testimonia lo real como trauma, como forma incompleta de lo real en la representación.

Ante el espectáculo del horror, Godard dice: "es cierto/ que los diarios y las cadenas de televisión/ del mundo entero/ sólo muestran muerte/ y lágrimas/ pero por otro lado/ también es cierto/ que los que permanecen/ mirando la televisión/ ya no tienen más lágrimas para llorar/ han olvidado cómo mirar". Al mismo tiempo, también exhorta: "quien quiere/ recordar/ debe confiarse/ al olvido/ a ese riesgo que es/ el olvido absoluto/ y a/ ese bello azar/ que deviene/ el recuerdo". El bello azar del recuerdo testimonia en las lindes del espectáculo, y nos enseña cómo mirar para la reconstrucción en

la obra de los efectos del acontecimiento. Siguiendo a Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne* (se trata del gran proyecto documental de la década del veinte compuesto por unas mil fotografías como repertorio del gesto, considerado como movimiento virtual de la humanidad occidental), Godard utiliza las fórmulas dramáticas y el montaje como la matriz compositiva. Elige de los entresijos de imágenes-recuerdo la fórmula dramática del testigo Gawkowski, y obra por montaje para que la imagen signifique críticamente. No ilustra, sino que crea una dimensión reflexiva sobre el tiempo. Esta dimensión temporal dispone de un lado de la grieta de Auschwitz a Hitchcock —el maestro del control de la puesta en escena y de una poética de los objetos— y del otro, a Rossellini —quien recupera el trauma en la puesta en escena después de la derrota y enaltece la lengua de la tradición—. Rancière homologa la posición de Godard a la que Deleuze desarrolla en sus libros *Imagen-movimiento* (1983) e *Imagen-tiempo* (1985), en los que se señala a Hitchcock como el creador de una imagen-pensamiento sostenida en las relaciones mentales que pone en su límite la imagen-movimiento, y a Rossellini como el creador de una discontinuidad temporal que da lugar a las imágenes-ópticas puras y a las imágenes-recuerdo. Entre Hitchcock y Rossellini la conciencia reflexiva alcanza en el cine, para Godard, la radicalidad de una forma que piensa. El cinematógrafo crea “formas que se encaminan/ hacia la palabra/ con más precisión/ una forma que piensa/ que el cine haya sido hecho ante todo/ para pensar/ se lo olvidará enseguida”.

El historiador Marc Ferró sostiene que la *Nouvelle Vague* elabora un discurso sobre la historia con conciencia de ésta y una valoración sobre aquello que las imágenes son capaces de producir. Dos pasajes de las *Historia(s)*... resultan ejemplares: la conversación con Serge Daney, interludio de la conciencia histórica, y el recuerdo de Guy Debord,

radicalidad de la conciencia crítica. Daney le dice a Godard en *Historia(s)*... que su generación estaba destinada a hacer una historia del cine. Y Godard absorbe la idea de Daney y afirma en una entrevista: “Estábamos en la mitad del siglo y en la mitad del cine. Por lo tanto, podíamos mirar al mismo tiempo hacia atrás y hacia delante. Hoy más bien avanzo retrocediendo hacia el futuro”. Godard es impulsado por las preguntas de Daney: ¿cómo ir hacia una imagen?; ¿cómo filmar lo irremediable, después de *Roma, ciudad abierta* (1944), cuando la inocencia y la premonición del cine han caído indefectiblemente? Si Godard vuelve a Daney, es porque al igual que Resnais y Marker mantiene viva la conciencia de la memoria y el pudor ante la muerte. Y si Daney consideró a Godard un gran inventor de formas capaz de procesar fuerzas históricas, Godard supo ver en la obra de Daney un ojo avisor para los acontecimientos. Volver la mirada hacia Auschwitz bajo las preguntas de Daney supone comprender por qué los cuerpos fueron tratados como objetos inanimados y el lenguaje como neutralidad burocrática, destinados a hacer funcionar las fábricas de la muerte, con la pretensión —como sostuvo Göebbels— de no dejar registro alguno. Si el “tratamiento” (*Aufziehen*) —como supo señalar Víctor Klemperer, filólogo que revisó la lengua del Tercer Reich— tenía por objeto la desaparición de la presencia, Godard persigue una reflexión distanciada capaz de redimir a los cuerpos de la ausencia. Escribe en *Historia(s)*...: “la imagen/ (es) capaz de negar/ la nada/ es también la mirada/ de la nada sobre nosotros/ la imagen es liviana/ y la nada es/ inmensamente pesada/ la imagen brilla/ y la nada es/ ese espesor difuso/ en el que nada/ se deja ver”. La resistencia de la imagen ante la desaparición de la presencia se suma al procedimiento de asociaciones intersticiales para forzar la inscripción del acontecimiento en el procedimiento creador, para hacer visible una presencia ante la nada. La presencia será para

Godard brillo y luz; y la nada, una historia sin palabra, una historia de la noche.

Donde Godard busca la presencia por la imagen, la industria del espectáculo es capaz de producir cincuenta Cecil B. de Mille por un Dreyer, suturando con la belleza gastada de sus estereotipos la grieta de Auschwitz. El espectáculo sacó partido de las historias del sexo y de la muerte en la ficción olvidando el abismo de lo real, y radicalizó la expansión de la industria pornográfica productora de gestos vaciados. Si el cinematógrafo es la más completa de las artes porque se proyecta, el sentido de *Historia(s) del cine* es reponer para la memoria el acontecimiento irreparable y los efectos que éste abrió en el lenguaje. Como Lanzmann, insistentemente Godard nos conduce por las vías férreas hacia el portón de acceso a Auschwitz coronado por la frase: "el trabajo libera". Esta falsificación en lengua alemana —en la lengua del crimen, como la llama Steiner— lo lleva a excluir de *Historia(s)*... a Syberberg, quien realizara en *Hitler, un film de Alemania* la autocrítica del imaginario mítico alemán que constituyó las tramas culturales del nacionalsocialismo. Tal vez porque para Godard se trate de un intento de poetizar en la lengua del crimen. Ante la pregunta sobre cómo registrar las huellas del crimen, dos caminos se abren en el subsuelo de la modernidad. O bien el de la plena exposición que se confunde con el espectáculo pornográfico, o bien el de la sustracción pudorosa que redime por los indicios. Este último funda, como escribió Paul Celan, el *ethos* que "como la llaga del recuerdo,/ escarban los ojos buscándote". El horror y la muerte no pueden ser sublimados, y la memoria debe enfrentarse a lo intolerable para intentar redimir a los cuerpos de la ausencia. La promesa ético-poética de Godard es alcanzar entre las imágenes una atracción que violente a la memoria y una presencia real como trauma.

2. Política

“nunca entendí la cámara como un fusil.

Existen otras maneras de hacer cine
político con una fuerte
carga ideológica.”

J.-L. Godard

30

La relación entre filosofía y cine encuentra su proximidad en el gesto, como el mostrarse de lo que no puede ser dicho, y como el destino de la memoria histórica. Con esta afirmación, Agamben dispone al gesto como centro del cinematógrafo. Éste no sería simplemente el dominio de la imagen estética sino la esfera ética y política por excelencia de lo humano. El gesto como memoria histórica se convierte en destino del cinematógrafo porque es aquello que éste asume y soporta. Cabe preguntarse qué es aquello que el cinematógrafo asume y soporta. No resulta posible pensar una lógica de lo político, si no lo hacemos en torno a la promesa de dos máquinas de sueños: la estadounidense y la soviética. Sueños de libertad y sueños de revolución bajo el nombre de ciudades: Hollywood y Moscú. Pero donde hay promesa también hay reverso de ésta. Y la promesa de los sueños del cine revela como reverso el brutal traumatismo de las máquinas de la muerte. Una cara del sueño se corresponde con la construcción monumental de la ciudad del espectáculo cuyo nombre es Venus de Plata o *Babilonia*, donde los hombres encuentran placer en quemar sus ojos con las llamaradas de luz. La otra cara del sueño es traumática y se alcanza en el niño de la derrota de Rossellini en *Alemania, año cero*, donde los hombres yacen cegados en la vergüenza de ser hombres. Entre el sueño monumental de Babilonia y el año cero de Berlín en ruinas, es posible trazar el arco de unas pocas proposiciones que dicen, para Godard, aquello que el cinematógrafo asume y soporta.

Historia(s) del cine afirma que de los hermanos Lumière a Howard Hawks, el cine se transformó muy poco técnicamente aunque se modificara en la complejidad de la puesta en escena. No tuvo la pretensión de ser estrictamente una técnica o un arte, y resultó un misterio por el poder paradójico de las imágenes que producía. Su promesa fue registrar los acontecimientos y proyectarlos. Por ello, Godard valora a los cineastas que como Fritz Lang o Ernst Lubitch pusieron en escena un conjunto de ficciones criminales que de forma premonitoria se apoderarían de la realidad. Sin embargo, cree que la insuficiencia de los grandes realizadores de ficción como Robert Siodmak, Frank Capra, Jean Renoir y Alexandre Dovjenko resultó de la incapacidad de afectar la realidad con las poéticas que pusieron en escena. Indica, entonces, que de distintos modos David Griffith, André Malraux y Roberto Rossellini se comprometieron políticamente con la transformación de la realidad histórica. También lo hicieron Friedrich Murnau y Karl Freund, maestros de la puesta en escena y del registro, aunque pactando de antemano con la realización de las iluminaciones de Nüremberg. Según Godard, el cine de ficción enfrenta su incapacidad para registrar lo real. Será Robert Flaherty quien valore la unidad espacial de los acontecimientos, evitando que el cine se transforme en una simple representación imaginaria. De este modo anticipa y crea las condiciones para que George Stevens registre Auschwitz y Ravensbrück. Para Godard, como lo hemos señalado, Hitchcock fue el único poeta maldito que logró una forma que piensa llevando la imagen-movimiento hasta su límite, y Rossellini el único poeta que expondrá la derrota y sus restos a la memoria. El cine no ha dejado en su historia de ser una creación que, al mismo tiempo, mutiló y censuró a Stroheim o a Vigo, mientras produjo obras que contribuyeron a la identificación emocional del mito en el siglo XX. Sólo el distanciamiento crí-

tico le permite a Godard valorar la potencia premonitoria del cine y al mismo tiempo indicar la incapacidad de registro de lo real que éste generó. El cineasta siempre ha creído que “el cine es profético, que predice y anuncia las cosas”, y que esta condición corresponde a su esencia como registro. Rancière, en una lúcida lectura de *Historia(s) del cine*, dice que para Godard “el cine es culpable de no haber filmado los campos en su tiempo; es grande por haberlos filmado antes de su tiempo, es culpable de no haber sabido reconocerlos”. Parto de estas claras proposiciones políticas y me permito algunas variaciones.

Premonición

32 El cine es grande porque supo prever. Pudo constituirse en un acto de creación que anticipaba el porvenir. Este acto profético comparable con el de los santos idiotas es opaco a su tiempo, es desoido en su tiempo. Toda la potencia profética del cine no permitió conjurar la violencia devastadora que golpearía a las puertas del porvenir. Si el cine fue grande por su poder profético creador de mundos posibles por venir, también es cierto que ese porvenir se revelaba como una imagen cifrada, es decir, una potencia que se conservaba en su fase opaca. Tomemos como ejemplo *El testamento del Dr. Mabuse* de Fritz Lang. Ficción premonitoria que revela el poder del testamento del líder enloquecido que promete la purificación por el fuego. El testamento es el alma donde vive —más allá de la muerte del propio Mabuse— la fuerza diabólica que produce la continuidad de los purificadores. La famosa escena en la que el médico del hospicio lee el testamento y el espíritu de Mabuse encarna en él, no es sólo un retrato de los desdoblamientos a los que nos acostumbró el expresionismo alemán, sino la forma de una ficción premonitoria de aque-

llo que la movilización total planetaria del exterminio desencadenaría en la materia. Siegfried Kracauer supo describir esta premonición en *De Calegari a Hitler*, con el ascenso del autómatas hitleriano en el alma alemana. La purificación por el fuego del Dr. Mabuse es comparable con la danza de la muerte y la cacería de conejos en *La regla del juego* de Renoir. Sin embargo, que el cine pudiera anticipar en las ficciones el porvenir no significó que lograra el *shock* perceptivo que alcanzarían las visiones medias del espectáculo para crear una conciencia de lo real. El cine se alzaba con la promesa de una previsión imaginaria que bordeaba aunque no revelaba lo real. Entre las décadas del '20 y del '40 el cine prefiguró en la ficción el genocidio. No sólo por vía de Lang o de Renoir la ficción avanza obrando como anunciadora, sino también por vía de Griffith o Chaplin. Es cierto que *Los Nibelungos*, *Metrópolis* y la saga del Dr. Mabuse de Lang o *Las reglas del juego* de Renoir llegaran muy lejos en su función profética, pero *Intolerancia* de Griffith y *El gran dictador* de Chaplin prefiguran violencias y parodian gestos de poder enloquecidos. En todos los casos el imaginario de las fábricas de sueño resultaba más potente que lo real para encarnarse y movilizar la conciencia colectiva. La consumación en el imaginario traicionó la función profética y crítica del cine dejando lo real en una frontera inalcanzable. El arte de las fábricas de sueño fracasó por no poder conjurar el advenimiento de la matanza, y la identificación emocional que el sueño prometía quedó en manos de los grandes líderes, que usufructuaron su poder para alcanzar por éste la identidad del pueblo en la consumación del mito. Sería la simpleza del registro documental de Flaherty la que privilegiaría lo real por sobre lo imaginario. Y es en esa modestia en la que Godard confía la redención de lo real por encima de las máquinas de sueño. Como Eisenstein, somete la Historia a la prueba del cine para mostrarnos que, en el registro amoroso de los

comienzos, el cine alcanzaba al mundo como documento. La grandeza del cine radica en haber filmado el porvenir anticipándolo en la ficción. Ésta es su afirmación como política premonitoria, aunque esta política no superara los poderes de lo imaginario.

Reconstrucción

34

El cine es culpable de no haber registrado la existencia y la grieta que los campos de exterminio abrieron en lo real. Esta grieta no es del orden de las repeticiones históricas sino de una diferencia incalculable en los proyectos de la razón occidental y en los encadenamientos que esta razón supone tanto lógica como ontológicamente. El cine es culpable por su incapacidad de responder a su potencia ontológica: la de registrar lo real, la de registrar el acontecimiento irrumpiendo en la historia como escena. Badiou ha afirmado que “el ‘hay’ del acontecimiento, tomado en su azar, es justamente el sitio donde corresponde circunscribir la esencia de la política”. El cine alcanza lo real, como querían Malraux y Bazin, cuando registra la precariedad de lo que adviene irrumpiendo en el orden de los hechos históricos. Cuando lo que irrumpe engendra espanto, la premonición del acontecimiento se interrumpe, dando paso al sentimiento de horror como escena política. Dice Godard en *Historia(s)*... que “es el pobre cine/ de los noticiarios/ el que debe lavar/ de toda sospecha/ la sangre y las lágrimas/ (...) y si George Stevens/ no hubiera sido el primero en usar/ la primera película/ dieciséis color/ en Auschwitz y Ravensbrück/ quizás jamás/ la felicidad/ de Elizabeth Taylor/ hubiera encontrado/ un lugar al sol/ treinta y nueve/ cuarenta y cuatro/ martirio y resurrección/ del documental/ oh qué maravilla/ poder mirar/ lo que no se ve/ oh dulce milagro/ de nuestros ojos ciegos”.

Antes de *La sangre de las bestias* de Franju y, sobre todo, de *Noche y niebla* de Resnais, la condición humana se confundía con la masacre industrial. Cabe preguntarse: ¿qué quedó del documental de George Stevens realizado al final de la guerra? Como supo verlo Serge Daney, se trató de la primera película que registró la apertura de los campos de exterminio en colores y a la que esos mismos colores llevan —sin ninguna abyección— al arte. La película de Stevens es un relato de viaje de soldados y cineastas que vagabundean a través de una Europa arrasada, desde Saint-Lô en ruinas hasta Auschwitz. Las pilas de cadáveres están filmadas con la inocencia del primero que ve. Inocencia del descubrimiento. Estado que no podrán tener ni *Saló* de Pasolini ni *Hitler, un film de Alemania* de Syberberg. Sin embargo, esa inocencia fundamental del espectáculo que registra lo real bajo la mirada norteamericana carga el peso de los sobrevivientes que regresan de su odisea después de haber conocido el infierno en la tierra. Se trata de las huellas en los cuerpos de Levi, Antelme, Améry, Frankl, Semprún, Steinberg y Kertész, entre tantos otros.

35

Restos de películas pornográficas han registrado las bajezas y miserias humanas durante los campos. Todo lo que el cine pudo engendrar en el interior del proceso de la masacre industrial fueron momentos de monotonía que exponen fantasías macabras. En ralenti, una imagen violenta nuestra percepción en *Historia(s)*... Se trata de una mujer violada por un perro, mientras el fantasma de la mirada SS ronda la escena. El cine es culpable por no haber registrado lo real y haber producido imágenes de las miserias humanas. Sin embargo, es al mismo tiempo inocente por haber reconstruido las huellas de la ausencia, por haber enlazado pieza a pieza la maquinaria burocrática del exterminio y los signos de un proceso de eliminación de un pueblo. *Shoah* de Lanzmann resulta una obra inigualable por haber creado, para la conciencia, las

imágenes de un pueblo erradicado. Mientras Lanzmann trabajaba sobre *Shoah* realiza una entrevista a Yehuda Lerner, en Jerusalem, en 1979, sobreviviente de la revuelta de Sobibor. Brecht había revelado que el fascismo podía sintetizarse como una manipulación de las emociones. Lanzmann enfrenta la manipulación emocional con la recuperación de una razón descriptiva del espíritu de la revuelta. Dice Lerner: "cuando vi que en esos campos, en esas condiciones, eso no era más vida, me dije: ya no hay nada que perder (...) ensayar no importa qué es mejor que ser en esas condiciones de negación de la vida". Quisiera detenerme en una escena narrada por Lerner y reconstruida por Lanzmann. Lerner señala que cuando los trenes llegaban a Sobibor los alemanes decidían la selección, y los hombres y las mujeres destinados a las cámaras de gas se perdían en sus gritos cubiertos por graznidos de gansos que tapaban las crisis dramáticas de la multitud. El plano que filma Lanzmann sólo nos muestra a los gansos caminando en círculo sobre el antiguo espacio de la aniquilación, hoy vuelto pradera. Los testigos privilegiados de la muerte han sido los animales, y en su circulación actual traen a la presencia las imágenes de un pasado virtual que se actualiza. Nunca nadie filmó la huella de la ausencia de un pueblo de forma tan precisa. Ausencia para un testigo ejemplar exento de recuerdos.

Si el cine no conserva por el alma lo que la materia disipa, traiciona su única responsabilidad: la de ser descripción de las huellas. La condición paradójica del cine radica en no haber registrado *durante* y en haber reconstruido la ausencia *a posteriori*. Es culpable por falta de registro e inocente por responsabilizarse de ser un arte de la huella. Entre las obras monumentales que se enfrentaron a la muerte de los campos de exterminio, tanto *Shoah* de Lanzmann —con una minuciosa reconstrucción de la razón descriptiva— como *Hitler, un film de Alemania* de Syberberg —con

una minuciosa evaluación del pueblo y del líder que gasta las palabras y las prácticas en una degradación kitsch de la cultura—, brilla *Sobibor* como el film de un acto de resistencia a la muerte y como una reconstrucción de la ausencia. *Historia(s) del cine* se encuentra flanqueada por estas obras que asumen el trauma del siglo XX. Más allá de la tensión entre Godard y Lanzmann sobre la posibilidad de la representación del exterminio, y del rechazo de Godard a Syberberg por la búsqueda del absoluto —a favor y en contra del mito, a través de la noción de arte total—, *Historia(s) del cine* comparte con estos directores la gravedad moral que marcó al siglo XX después de Auschwitz, y reclama el fin del cine como proyecto del siglo XIX. Es decir, como proyecto de la representación. La reconstrucción sólo parece posible si se cumple con la potencia del cine como registro del trauma para dar lugar a una política de lo real.

Resistencia

El cine es potencia expresiva en un tiempo de miseria. Es potencia de creación de mundos por venir. Para ello, no cesa de enfrentarse a un arte de masas, familiar, popular y homogeneizador; sea su nombre, en el presente, cine pornográfico o cine cosmético. La pretensión del cinematógrafo afirma la idea de que sin renovación radical de la forma no habrá contenidos revolucionarios. Godard siempre formó parte de la batalla del estilo que engendra proposiciones políticas y que se sostiene en la cámara-pensamiento. Sólo una forma abierta a nuevos automatismos espirituales, y productora de una experiencia directa del tiempo, parece capaz de enfrentar tanto a la compensación ilusoria como a la manipulación de las emociones. Si la tesis de Godard no conoce otra génesis que el año cero de Berlín en ruinas, es porque extrae del pasado la

fuerza de estilos premonitorios y la violencia que da forma a lo real. Como Daney, valora la violencia formal contra las banalidades del cine como reflejo de la sociedad. La forma y el estilo no son más que el deseo de una pregunta, el fondo no es más que el reflejo y la transparencia de la banalidad social. Para cuidar y restituir —modos estos de la ética— resulta necesaria la singularidad del estilo y el compromiso con la violencia de lo real. Cuando la imagen y el sonido se han transformado en fabricación solidaria con la muerte, el cine resiste expresivamente perforando la muerte, recreando mundos por venir, haciendo visibles o audibles mundos olvidados. Elijo, como ejemplo, *Nuestra música* (*Notre musique*, 2000), obra a la que Godard llama “nuestro ADN, nuestro recorrido”. Tríptico organizado en Infierno, Purgatorio y Paraíso. He descrito, hasta aquí, el infierno que preveía Lang en *El testamento del Dr. Mabuse*, el infierno que descubre George Stevens con la inocencia de la primera mirada, el infierno de un mundo que vive como ausencia ante un testigo imposible en *Sobibor* de Lanzmann; cabe preguntarse, entonces, qué es el infierno hoy para Godard. La imagen del infierno es del orden del resplandor de las luces de la guerra que pueblan la tierra en un mundo de exterminación. El infierno es la memoria cinematográfica de una humanidad que se alimenta de la continuidad del espectáculo de su propia destrucción. Dirá Godard: “es como las colas de las películas norteamericanas. En esas imágenes están todas las guerras, las máquinas, las víctimas...”. Nuestro mundo, para el cineasta, imagina el infierno como la memoria de la guerra filmada, el purgatorio como el tránsito en la tierra ocupada por la guerra actual, y el paraíso como el libre espacio de los juegos franqueado por fuerzas militares de una guerra por venir. “El paraíso —dice— es un territorio protegido por soldados norteamericanos, es el himno de los *marines* que seguramente escuchamos en centenares de películas esta-

dounidenses. Ellos necesitan poseer la tierra y el cielo. No son de ninguna parte, y necesitan pertenecer a alguna". Nuestra música ritma una homogeneidad de espacios para un único principio totalizador: la guerra permanente. Godard afirma que el infierno es la incapacidad de poder pensar por fuera de esa memoria de la destrucción espectacular con la que imaginamos, alucinamos o soñamos. Y siempre la misma imagen recurrente en el dominio de la acción: la montaña de cadáveres barridos a sus fosas. Sólo si el cine produce una transformación sensorial, continúa su promesa histórica y reclama un lugar al pensamiento. Y repito la sentencia que *Historia(s)*... nos dona: "ya es hora de que el pensamiento/ vuelva a ser lo que es/ en realidad/ peligroso para el pensador/ y transformador de lo real". La resistencia del cine como política expresiva está en su capacidad para inventar bloques de movimiento-duración y potencias de fabulación. La historia del cine como laboratorio del pensamiento del siglo XX ha proyectado los deseos del siglo XIX, ha enfrentado las máquinas de la muerte del siglo XX y se ha lanzado, resistiendo al presente, a transformar el porvenir. En síntesis, el cine es grande cuando prevé, cuando invoca una promesa; el cine es culpable cuando no registra lo real aunque es inocente cuando reconstruye la ausencia; el cine es resistencia expresiva a la homogeneidad del tiempo y la muerte.

Godard sostiene que la historia del siglo XX y la de su arte industrial quedan unidas en el gesto de George Stevens filmando los muertos de Ravensbrück. Gesto que redime, por la presencia en la imagen, la ausencia operada como principio de la exterminación. Así entendida, la imagen se consagra a rearticular el lazo social. Dos tradiciones atraviesan los linajes ópticos de occidente: la de la redención del mundo por la imagen de los indicios a la que se consagra Godard, y la de lo irrepresentable en la que se sumerge Lanzmann. Este último se opone a Godard soste-

niendo que la singularidad extrema del dolor resulta irrepresentable, y que el sufrimiento queda excluido de la reparación de lo visible porque escapa a la traducibilidad por la imagen. Ésta sólo puede presentar la voz del testigo de la industria de la muerte como puente con los ausentes...

Godard efectúa la pregunta crucial en el arte contemporáneo marcada por el giro ético: cómo continuar. Pregunta de la memoria voluntaria que enfrenta al hombre a lo involuntario como su afuera constituyente. Frente a la catástrofe, y asumiendo los desgarramientos de un humanismo extenuado, busca, en el fulgor de la "redención" por la imagen, una cita entre las generaciones difuntas y la nuestra. Cita que no se pronuncia como verdad del último humanista sino como voluntario distanciamiento de nuestro tiempo. *Historia(s) del cine* no es una representación que emerge de un "alma bella" sino una selección de problemas del siglo XX que hemos heredado, expresados como el drama de las diferencias de puntos de vista, que también exponen la marca sangrienta de la catástrofe. Godard no concilia lo inconciliable, lo mantiene abierto y en plena tensión para el pensamiento.

40

3. Poética

"que la poesía
sea ante todo resistencia
Ossip Mandelstam
evidentemente lo sabía."
J.-L. Godard

Historia(s) del cine insiste en un imperativo: "no vayas a mostrar/ todos los aspectos de las cosas/ reserva para tí/ un margen/ de indefinición". El imperativo dice: avanza por

aproximaciones sucesivas, no te expongas plenamente, guarda una reserva, porque sólo allí radica la libertad del arte. Y también indica que todos los aspectos de las cosas serían inalcanzables para revelar las imágenes de un siglo. La libertad del arte se dice exponiendo y reservando. Lo que se expresa de ese modo es el decir poético y la libertad de éste consiste en no ser dominante, porque expone las marcas de un alma y de un cuerpo conciente de estar en el medio de una historia, al que le escapa cualquier totalización. Tal gesto expone al testigo, que narra su siglo sólo a través de los enlaces sensibles y de las constelaciones espirituales que lo ligan a él. El gran desafío consiste en hacer ver sin totalizar, allí donde la representación unificada no hace sino ocultar. Elogiando la sagacidad de Bazin, Godard reclama y reconoce, como condición ontológica del arte cinematográfico, la posibilidad de hacer visible lo invisible, de forzar sensiblemente lo impensado. Pero la visibilidad encierra no sólo la revelación de lo no visto sino también el riesgo a la exposición de aquello que nos abisma en la noche. En un tiempo donde las imágenes tienen pretensión de justeza y completud, Godard insiste con la fórmula que lo acompañara desde los años sesenta hasta el presente: "no una imagen justa, sino justamente una imagen". En la simpleza e indefinición, la imagen conserva su enigma que provoca al pensamiento en el movimiento del ser y del mundo. Movimiento que al ocultar exige un esfuerzo de exégesis, un trabajo de develamiento. Entre sus fuentes, Godard reconoce en la composición de *Historia(s)*... la singularidad de algunos pensamientos que mantienen la intersección abierta entre arte y filosofía, entre percepto y concepto, y dejan su marca en la interrogación del siglo XX. Nombres propios que prueban la intersección en la búsqueda de una forma que piensa, y que como pensamientos de un siglo conviven en un estado de tensión que definitivamente no aspira a una síntesis totalizadora.

El problema de fondo de *Historia(s) del cine* es el entrelazamiento entre un decir del arte y un decir de la filosofía. La obra está compuesta por fragmentos que hacen referencia a una multiplicidad de procedencias, tanto de naturaleza artística como filosófica. Godard compone saturando las doctrinas estéticas que se entrelazan en el siglo XX. En primer lugar, sigue la noción de "distanciamiento" de Brecht como protocolo de vigilancia de la apariencia. Apariencia que sólo colocada a distancia de sí misma logra revelar la objetividad de lo verdadero. En este sentido, el arte es una verdad infundada, una apariencia del efecto de verdad. El arte debe ser sometido a la vigilancia filosófica a través de un movimiento dialéctico y épico, pues exhibe en el intervalo de la representación la exterioridad de las verdades. Esto supone un esquema didáctico-sensible que persigue el objetivo de producir efectos públicos relativos al valor que la obra genera. El absoluto de este esquema se encuentra en el control de los efectos públicos de la apariencia normativizados por una verdad exterior a la obra. Pero Godard exige al procedimiento de Brecht un margen de indefinición porque no cree que el arte sea el encargado de una totalización didáctica que produzca la fusión entre filosofía y política. Se distingue del dramaturgo porque no pretende fundar una sociedad de amigos de la dialéctica y porque siempre se dispuso en las antípodas de un materialismo stalinista. La idea de arte que construye el cineasta no es una didáctica sensible productora de efectos públicos. En el presente, para Godard, los espectáculos de cine y televisión no proyectan al espectador sino que lo rechazan. No son hechos para el pueblo porque los efectos de sus cualidades absolutas reducen en éste el recuerdo de una historia. La noción didáctica de Brecht se ha vuelto irrealizable para Godard porque el control de los efectos públicos de la apariencia no parece poder ser

normativizado por una verdad exterior al espectáculo mismo. En segundo lugar, recurre a la hermeneútica de Heidegger, donde se expone un entrelazamiento indiscernible entre el decir del poeta y el pensar del filósofo. El poeta-filósofo que exhibe Heidegger desempeña la función de guardián de lo abierto en la interpretación de la lengua. Para el filósofo, el poema es apto únicamente para el acceso a la verdad porque enseña el poder de infinitud contenido en una forma. De este modo, el poema es el vehículo absoluto de la intuición creadora. Es superior al concepto y busca su modo de expresión consumada en un infinito trascendente. Godard establece con la obra de Heidegger una relación compleja. Se trata de una filosofía a la que recurre para pensar la apertura poética de la Historia, y también establece con ésta una tensión irreductible. Una imagen imborrable del film compone el enunciado *Dasein* con un cadáver de las fosas comunes de los campos de exterminio. El ser arrojado al mundo es atravesado por el anonimato forzado de la muerte. Godard revela que el lenguaje poético es, al mismo tiempo, un vehículo para desocultar la verdad y una reserva para la preservación de la tradición, que se hunde en el tiempo crepuscular del crimen.

Historia(s) del cine es un compuesto entre un protocolo de vigilancia de la apariencia y un entrelazamiento del poeta-pensador. Es decir que asume saturar el esquema didáctico-romántico que se encuentra en la conciencia de absoluta destrucción creadora de las vanguardias. Conserva un resto didáctico por su deseo de dar un fin al arte como denuncia del presente, y un resto romántico por la convicción de que el arte debería renacer como conciencia absoluta de sus propias operaciones o como verdad inmediatamente legible en sí misma. Godard elabora la idea de que hay que exigir en la obra un intervalo en la representación como exterioridad, y tratar con

el lenguaje como el más peligroso de los bienes. Por ello dirá que “hace falta el cine/ para las palabras que permanecen/ en la garganta/ y para exhumar la verdad”.

44 Sin embargo, el cineasta va más lejos buscando un procedimiento al mismo tiempo singular e inmanente en la obra. El cinematógrafo es portador de un pensamiento irreductible, coextensivo con las verdades que prodiga, sabiendo que éstas no son dadas en ningún otro lugar sino en los procedimientos de expresión de la obra. La singularidad del procedimiento autoriza su diferenciación irreductible con relación a otras prácticas. *Historia(s) del cine* oscila, finalmente, entre un resto didáctico-romántico y un procedimiento singular-inmanente con todas las tensiones que esta convivencia produce. Convivencia que hace presente la multiplicidad entrelazada de los tiempos por la palabra y la imagen a través de fragmentos infinitamente transformables y combinables. La obra funciona como un tejido de signos más o menos oscuros sujetos a interpretación, que conducen por el esquema romántico hacia una configuración alegórica y por el esquema inmanente, hacia una configuración arqueológica y disyuntiva. Godard dirá que “si una imagen/ contemplada por separado/ expresa claramente algo/ si contiene/ una interpretación/ no se transformará/ por el contacto con otras imágenes/ las otras imágenes no tendrán/ ningún poder sobre ella/ y ella no tendrá ningún poder/ sobre las otras imágenes/ ni acción/ ni reacción/ ella es definitiva e inutilizable/ en el sistema/ del cinematógrafo”. De este modo, piensa a las imágenes como unidades separables, como potencias en vías de transfiguración, susceptibles de relacionarse cada una con todas las demás, recreando conexiones virtuales y ordenamientos expresivos por venir.

Dos poéticas en tensión dan cuenta en esta obra de la pertenencia del cine a la era estética, y también de su crisis. El siglo XX será, para Godard, el de la convivencia sin resolución del esquema didáctico-romántico y

del esquema singular-inmanente, es decir, de una mezcla y saturación de un procedimiento alegórico y de un procedimiento de diferenciación. Ambos alcanzan su tensión máxima en el uso que Godard hace de las obras de Benjamin y Deleuze.

Alegoría de la anamnesis

Godard frecuenta con asiduidad —a lo largo de su obra, pero en especial en *Historia(s)*...— las *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Benjamin. Bergala dice en 1997 que “no hay más que ver las numerosas frases que de ellas ha incluido en sus películas desde hace diez años”. Tal vez la más perturbadora que atraviesa *Historia(s)*... corresponda al género profético que une a Burckhardt y Nietzsche con Michelet y Benjamin. Michelet dice que “cada época sueña a la siguiente” y Benjamin agrega que “sin esta prefiguración fantástica en el interior de la conciencia onírica, nada nuevo surge”. El problema de la historicidad como tal queda expuesto en la actualización profética de modelos de temporalidad menos idealistas y menos triviales que los usados por el historicismo heredado del siglo XIX. Benjamin recusa una historia abstracta aunque mantenga vivo el misterio susceptible de ser descubierto o construido. La base de la búsqueda de nuevos modelos temporales está destinada a extinguir el relato causal, la teología y la teoría del progreso. Para conseguirlo, coloca a la imagen en el centro de la vida histórica y entiende que ésta no es un acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. La imagen es productora de una temporalidad de doble faz que llamará “imagen dialéctica”. Imagen practicada por montaje de saberes anacrónicos, como en Aby Warburg, que conducen a una historia profética de los acontecimientos. El impulso que Godard busca en Benjamin ra-

dica en la imagen profética y también en un amor común por Proust y los tiempos perdidos hechos de despojos de la historia. Tanto Godard como Rossellini parten de la referencia a Michelet: uno para afirmar el género profético, el otro para alcanzar la utopía pedagógica. Godard encuentra en Michelet un lazo con Benjamin; Rossellini sigue las pistas de Michelet hacia Comenius, contemporáneo checo de Hooke, y considerado precursor del libro escolar ilustrado. Las artes de la memoria se juegan en el cinematógrafo entre la profecía y la pedagogía, entre un uso de la reminiscencia proyectiva o ilustrativa. La "membrana-memoria" —como la llamara Deleuze, pensando en Proust y Bergson— conecta lo interior y lo exterior, lo actual y lo virtual, a través de un montaje sin pretensiones de organicidad.

Bergala insiste en que el núcleo del cine de Godard, en especial sus películas-ensayo, pivotean sobre la tesis segunda de Benjamin, definida como la tarea mesiánica de redención del pasado. La redención obra como una cita, un encuentro entre los vivientes y los difuntos. Y el cinematógrafo sólo alcanza esta misión cuando salva en la superficie de la imagen aquello amenazado por la desaparición. Godard se consagra como un *medium* de la muerte aún pendiente, recreando un proceso de anamnesis psíquica y de alegoría formal. La alegoría de la anamnesis lo identificaría con "el ángel de la historia" que tiene la mirada vuelta hacia el pasado, hacia una lejanía por más cercana que se encuentre. Mirada que repone la del *Angelus Novus* de Klee. Como dice Benjamin, "el pasado reclama su derecho", y Godard agrega: como resistencia al olvido de la muerte aún pendiente. De este modo, mantiene una relación dramática con el pasado en tanto que éste no cesa de permanecer lejano. *Historia(s)*... intenta forzar la precipitación del pasado en el presente abriendo el porvenir, para evitar que el imperativo acelerado de lo próximo aplaste a la historia lejana que avanza a paso lento. En la soledad de

su biblioteca de Rolle, las imágenes se lentifican, sobre todo aquellas que redimen de la ausencia. Lentificar, entonces, es un modo de redimir el instante. Godard se detiene en la tesis quinta de Benjamin, donde se afirma que “la verdadera imagen del pasado pasa fugazmente. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad, para ya no ser vista más”. El pasado sólo puede ser aferrado por un acto de detención y aproximación. Se trata de apoderarse —mediante procedimientos como ralentis, planos aproximativos, panorámicas entrecortadas e imágenes intervenidas— “de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro”. El instante de peligro amenaza doblemente a la tradición y a la recepción, y obra como el misterio que prefigura el advenir. Esto obliga a Godard a realizar un movimiento abarcante y lento a la vez, capaz de reunir el pasado histórico, el pasado del cine y el pasado personal. Pasados entramados en la intermitencia de una imagen.

Entre las imágenes elegidas en la edición impresa y en el film, Godard se aproxima en varias ocasiones a la imagen de un niño. En el libro 2b, en un contexto bucólico reconocemos a tres mujeres en torno a un bebé. La imagen recortada por un iris se encuentra fundida con un conjunto floral. En el libro 3a, vemos en el contexto de una ciudad en ruinas a una mujer con un niño en brazos y dos más de la mano mirando a quien los registra. La imagen está intervenida por un fundido central pequeño que contiene un ojo animal. En el libro 4b, un primer plano estremecedor de una foto instantánea revela el rostro de un niño ensangrentado. Imagen fechada y acompañada en la misma página por un texto que dice “dolor de la revolución”. Entre estas imágenes insiste, en su intermitencia, la famosa escena del niño del gueto de Varsovia. Es la imagen cifrada que carcome con su vergüenza la integridad de la forma. Bergala se pregunta por qué en el film-ensayo *JLG / JLG*, entre la anamnesis personal y la anamnesis histórica, está ausente la

célebre foto del niño del gueto. Tal vez porque la aproximación de Godard es lenta a esa concurrencia entre la capa de su memoria infantil y la imagen de aquel niño. Sin embargo, en la última parte de *Historia(s)*... la misión redentora llega a su fin, el niño del gueto de Varsovia llega a la superficie del film como el aparecido. El niño rico que fuera el pequeño Jean-Luc resguardado por su gran parque creciendo a la orilla del lago suizo no deja de detenerse, en su obra madura, en todos aquellos otros niños que no fue: los de los guetos, los de los campos de exterminio y las revoluciones. Inscribe sobre la imagen bucólica de la protección, la de la ciudad en ruinas y la del niño ensangrentado. En ese cruce, el pasado personal, el histórico y el de las imágenes que pasan por el cine reclaman su derecho a aparecer desde el abismo del olvido. Si tomamos a Godard al pie de la letra cuando dice "uno no quiere ver porque tiene miedo de perder su lugar", entendemos el trato que mantiene con la muerte aún pendiente. El movimiento hacia el pasado también es un autoanálisis que se aferra en el instante de peligro e intenta remontar el tiempo a contracorriente. El paisaje biográfico de la infancia va superponiéndose lenta e indirectamente con la ciudad en ruinas, buscando en su recuerdo de niño la imagen de otros niños que murieron olvidados. Busca la imagen cifrada de la muerte y del olvido inscripta en la faz de la naturaleza bucólica. La imagen en estado de peligro lo coloca frente a la tarea mesiánica de llevar a cabo la "redención" del pasado por la "resurrección" en las imágenes. Se trata de la redención de lo real por la imagen de la ausencia que se vuelve presencia. Dirá, entonces: "el espíritu sólo es verdadero/ cuando manifiesta su presencia/ y en la palabra manifestar/ se insinúa 'mano'/ el amor es la cumbre/ del espíritu/ y el amor por el prójimo es un acto/ es decir una mano tendida". La redención se dice como la alegoría de una mano tendida, que no sólo obra en presente sino que se tensa hacia el pasado para al-

canzar a los muertos. Ante la miseria como último fundamento de la comunidad moderna, Godard exige, a través de la imagen de la mano de una escultura de Giacometti, "una verdad más alta/ que es la verdad a la altura del hombre/ y agregaría/ al alcance de la mano". Verdad que, como en Bresson, parte del saber hacer con las manos. Único saber que une la decisión de la conciencia con la fuerza de un pensar transformador de la comunidad.

Procedimiento de diferenciación

Godard se encuentra cercano al pensamiento que Deleuze presenta entre *Imagen-movimiento* e *Imagen-tiempo*, concentrando la crisis de la imagen-acción en la posguerra, y radicalizando la salida de esta crisis a través de movimientos aberrantes heredados de Proust y de los tiempos recobrados, hechos de la metamorfosis de los restos de la historia. Provocadoramente ha dicho en algunas entrevistas: "Sartre nunca me había hablado de Murnau (...) y nadie considerara al cine como una herramienta de pensamiento, salvo Deleuze, un buen compañero de ruta". Reconocimiento explícito que lo ubica en el epicentro de su pensamiento en *Historia(s) del cine*.

Deleuze, por su parte, ha encontrado en Godard un procedimiento de diferenciación que indaga en un tipo singular e inmanente de asociación expresiva del pensamiento. No se trata de un proceso de "atracción o de asociación directa" entre imágenes, sino que lo que cuenta es el "intersticio". Deleuze dirá: "se trata de un espaciamento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él". La fuerza de Godard consiste en volver a este procedimiento un modo de expresión del pensamiento que crea forma en el texto y la imagen. Ahora bien, siempre se puede objetar que sólo hay in-

tersticio entre imágenes asociadas. Pero Godard crea un método más complejo que supera a la propia figura de la asociación. Dice Deleuze: "dada una imagen [se trata] de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos". El problema que plantea Godard, tanto en el poema-ensayo como en el film-ensayo, es que no se trata de la identidad de cada imagen en sí, sino hacia qué límites se proyecta tal imagen en relación. Toda asociación nace de una comparación, aunque en Godard la operación sea de diferenciación, en el orden de una repetición "entre" imágenes. Nada tiene de dialéctica la operación, dirá Deleuze, tampoco importa la identidad de cada imagen en sí. Adquiere valor lo que se provoca entre imágenes para la constitución de una pregunta. Para explicar este proceso, Deleuze elige el ejemplo del procedimiento matemático del cálculo diferencial o del análisis de la diferencia de potencial de la que tratan los físicos: "dado un potencial hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo". En Godard, la asociación busca el intersticio, la diferencia afirmativa, constructiva e irreductible que proyecta el porvenir de la imagen y del pensamiento. Como en Artaud, para Godard lo nuevo pasa por la fisura. Por ello Deleuze afirma: "el texto y el film dejan de ser imágenes en cadena... una cadena ininterrumpida de imágenes, esclavas las unas de las otras y de su posición en un circuito imaginario que nos vuelven al mundo como un espacio determinado". Al método intuitivo y riguroso de Godard, el filósofo lo define como una construcción que conjura al imaginario determinado y deja entrever la imagen que despunta. El conector del método es la conjunción y: "y esto y después aquello". Sólo resulta posible pensar la historia cuando algo del orden de la irrupción del acontecimiento se abre entre

dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones. Lo que se abre no es accidental, no pertenece a la cadena sensorial y motora de acción-reacción o al dominio del imaginario determinado. Se trata de una imagen del pensamiento que opera por fisura y conexión disyuntiva. El objetivo de este método intuitivo y riguroso del “entre” es forzar la aparición de lo sensible e inteligible como “síntesis disyuntiva”, más allá del control absoluto de la razón. Se trata de lo sensible que habita en la frontera del intersticio. El movimiento, en Godard, es centrífugo y centrípeto a la vez; en sus textos e imágenes hay dispersión y vértigo. Dispersión hacia el afuera y vértigo de un espaciamiento constante. El procedimiento del intersticio no es parte motriz de la imagen espectacular sino su crítica inmanente y transformadora. La ley productiva de este procedimiento depende, como lo hemos señalado, del falso-raccord y del montaje. Cuando las imágenes dejan de encadenarse según hábitos automáticos, y la disyunción del sonido y la imagen permite la constitución de asociaciones según relaciones de interioridad, las potencias de lo falso del lenguaje artificial provocan por el intersticio la aparición de un fulgor de la verdad. El falso-raccord es al cinematógrafo lo que el *cut-up* es al texto literario. Los cortes y las rupturas son fundantes en las *Historia(s)*... y vehiculizan la aparición de las potencias del afuera. Estas potencias provienen de los cortes irracionales que oscilan entre cortes móviles de la duración e imágenes cambio, y que buscan —como quería Bergson— alcanzar la duración instalándose en ella de golpe. El mecanismo cinematográfico del pensamiento de Godard revela que los movimientos constitutivos de la acción misma escapan a la conciencia totalizante o sólo llegan a ella confusamente. El corte irracional es un mecanismo de la propia razón que busca una impresión de las cualidades sensibles y que no se consagra a visio-

nes estables sobre la inestabilidad de la duración sino que intenta captar el acontecimiento. Por ello, la interacción entre dos imágenes traza una frontera que no pertenece ni a una ni a otra, sino que deja abierto el movimiento de lo impensado que fuerza al pensamiento. En la frontera entre imágenes, el futuro del cinematógrafo enfrenta la elección, o bien el viejo arte de *variétés* sumido en la ilusión de los cortes inmóviles y de las representaciones de la acción, o bien una poética de los intersticios como arte del tiempo. Dice Godard: "una imagen/ no es fuerte/ por ser brutal/ o fantástica/ sino porque/ la asociación de las ideas/ es lejana/ lejana/ y justa". Cuanto más lejana la asociación, más justa la duración y más potente el acontecimiento que irrumpe del intersticio como un montaje de atracción de ideas. Y el gran homenaje de Godard es, finalmente, a *Materia y memoria* (1896) de Bergson. Libro contemporáneo al nacimiento del cinematógrafo en el que se alcanza a pensar la duración en la simultaneidad de la materia y la memoria.

La tensión entre un procedimiento alegórico y uno de diferenciación se alcanza cuando Godard pone en escena un montaje intempestivo de saberes anacrónicos, y evita cualquier totalidad orgánica y abstracta proveniente de una síntesis dialéctica. Consagra su obra a la invención de una totalidad abierta y real portadora de una lógica del acontecimiento diferencial. Esta tensión es el epicentro sin resolución de un encuentro en la composición entre Benjamin y Deleuze, entre una imagen dialéctica y una diferencial, generadoras de diagramas de temporalidad sin resolución. En Godard, la imagen dialéctica se consagra a los tiempos perdidos y se proyecta proféticamente como premonición. La imagen diferencial se constituye de los tiempos recobrados y se proyecta como real inseparable de un doble efecto actual-virtual. Entre ambas imágenes, se opone la pasión mesiánica

a la pasión real. Tal vez, el único umbral entre ellas, podría producirse bajo una dialéctica en suspenso como la que Godard encuentra en las *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940), aunque esto no resuelva el desencuentro de los diagramas temporales.

Futuro anterior

La figura que Godard convoca como epicentro de la resistencia del cinematógrafo se hace heredera del espíritu de un nombre: Guy Debord. Nombre que señala en *La sociedad del espectáculo* (1967) la miseria de un tiempo en el que el poder se ha convertido en espectáculo, tiempo en el que se olvida la tradición. Debord es aquel que llevó las formas de resistencia de las prácticas experimentales-corporales hacia la palabra, definió al espectáculo como una relación social entre personas mediadas por imágenes, evocó las formas de incultura y esterilidad de un sistema de tiranía que cuida mal a sus servidores fatigados de vacío, trató a la triste vida de la gran masa de asalariados-espectadores como esclavos de la falsa conciencia y de la compra de bazofia lamentable. Finalmente, proclamó a los hijos del espectáculo, modelados por rutinas programadas, como respetuosos consumidores de imitaciones insensatas de una vida insensata. Debord ofendió a su tiempo a través de una serie de libros y de seis películas, de las cuales Godard se siente deudor. Ambos se enfrentan al respeto infantil por las imágenes presentes y esperan de éstas el movimiento real de la vida con su nombre de signos existenciales y de incisiones vitales. Y en particular, esperan del cine un examen histórico, un ensayo vital, una memoria de vida y de experiencia. Ante la complicidad de la industria de la muerte y la miopía de los Estados “alegando a favor de la barbarie”, Debord es, para Godard, el rechazo a un tiempo indigente.

Los seis films realizados por Debord entre 1952 y 1978 son formas de pensamiento que atravesaron el cinematógrafo sin ninguna concesión al público e inventaron un procedimiento de apropiación de los restos de la sociedad del espectáculo. Se trata del uso paródico, irónico o humorístico de imágenes que puntúan el texto. Debord lo llamó *détournement* o “ilustraciones críticas de un arte de la sociedad espectacular”, compuesto de “ficciones robadas”, para hacer visible y audible un entre-lugar que se fuga por la grieta provocada entre el choque de la conciencia analítica y la representación. Sólo así parece posible animar “un momento hermoso, aquel en que se pone en marcha un asalto contra el orden del mundo”, como reza un célebre párrafo de la Internacional Situacionista. Se trataba de hacer entender la vida falsa a la luz de la verdadera y para ello, Debord como Godard proclaman que tanto el robo de imágenes como la escritura son guardianas de la historia. Sobre todo cuando “las imágenes existentes no demuestran sino las mentiras existentes”. Godard dice en una entrevista que la imagen no es una prueba, que “las tres cuartas partes de las fotos sólo existen para sostener leyendas, que no son muy justas (...). Necesito, por lo menos, dos imágenes, dos palabras, pero no la misma cosa bajo pretexto de ser otra. Necesito ver el campo y el contracampo. Necesito provocar con un campo el contracampo para que algo aparezca”. Nunca se trató, para ambos, de una buena imagen sino de una imagen justa. Y ninguna es más justa que aquella que acaba con el respeto infantil por la leyenda para revelar el movimiento real, que no es otro que el de las relaciones de producción de una época y su mísera conciencia política.

Godard dice en la soledad de sus pensamientos: “cincuenta años aún/ y se festeja la liberación de París/ es decir que la televisión/ ya que todo poder se ha convertido en espectáculo/ organiza un gran espectáculo/ pero ni siquiera se condecora a Guy Debord”. La evocación de

este nombre enfrenta al “espectáculo integrado” que el cineasta ve como una síntesis en los festejos de la liberación de París. Síntesis que traba la unificación de las formas “concentradas” y “difusas” (propias, para Debord, de las democracias populares del este las primeras y de las democracias occidentales, las segundas). Espectáculo concentrado que se disuelve en formas televisivas que mostraban al desnudo su función política. Las pantallas legitimaban con el olvido de Debord la ciudadela de Vichy. Y con ese gesto “olvidarán/ una vez más/ enterrar a los muertos”. Todo esto para decir que a diestra y siniestra triunfa una cierta manera uniforme de producir imágenes, expandidas hasta los confines del planeta a través de “las oleadas reconstituidas/ por las cámaras japonesas”.

Ante el presente de la imagen, la esperanza proviene —para Godard— de la anunciación del espíritu. No se trata de un retorno a lo sagrado ni tampoco de una conciliación con el cristianismo como vehículo último de la *imago mundi* occidental, sino del rechazo radical de un tiempo en el que, como lo describiera el filósofo François Châtelet, se vive y se piensa como puercos, fundidos en la pornografía y el crimen. Tiempo en el que lo ilusorio recubre la ignorancia. Godard sabe, como Debord, que la ilusión de la mercancía constituye en nuestro tiempo lo sagrado, y que éste se engrandece en la medida en que disminuye el distanciamiento crítico. Entre Feuerbach y Nietzsche, desmontar lo sagrado supone directamente demoler la representación. Y es que Godard vuelve insistentemente a Bresson, quien mejor ha engarzado la frase “es imprescindible si no se quiere caer en la representación, ver los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar estas partes. Hacerlas independientes para darles una nueva dependencia”. No hay conciliación en Godard con lo sagrado, porque tanto el cristianismo como el Estado aspiran a la trascendencia como dos caras de la misma ilu-

sión, que prefiere la representación a la realidad y se consagra al espectáculo "como el movimiento autónomo de lo no viviente". El primer gran triunfo de la mercancía se produce bajo el signo de la transparencia, como devenir imagen del capital, en la que el valor de cambio eclipsa al valor de uso. Debord describe esta profecía del espectáculo que es, en su reverso, la pesadilla del siglo XX. Pesadilla que para Godard sólo consigue reducir las potencias de la vida.

La crítica de *Historia(s) del cine* a los gobiernos europeos por su complicidad con la muerte como información del espectáculo es solidaria con la síntesis que Debord realiza en los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (1988), al decir que entre 1967 y 1988 se ha consolidado "el reinado autocrático de la economía mercantil, que ha conseguido un estatuto de soberanía irresponsable, en conjunto con las nuevas técnicas de gobierno que corresponden a ese reinado". Ante la responsabilidad absoluta de las imágenes en las prácticas políticas, o bien el cinematógrafo engarza una apertura temporal ante un mundo que se representa a sí mismo con mano única, o bien se somete como parte del complejo de los medios de comunicación de masas a un control más eficaz del aislamiento de la población y a un desinterés creciente por el destino del mundo. El imperativo del cinematógrafo consiste en forzar un pensamiento y en liberar el tiempo ante la acumulación infinita de intervalos equivalentes. Si *Historia(s) del cine* valora a Debord, es porque expone un gesto, en la encrucijada entre la vida y el arte, como reverso de la mercancía.

Historia(s) del cine como multiplicidad entrelazada de tiempos a través de gestos de la vida humana afirma la idea del historiador Élie Faure en *Historia del arte* (1909-1921), quien sostiene que en el espíritu de las formas se fusiona la energía de la vida colectiva. Por ello Godard entrelaza la tarea del historiador y del poeta, diciendo en la obra lo que ha sucedido y lo que podría su-

ceder. No trata de buscar una fidelidad al pasado a través de una descripción precisa, sino que intenta provocar relaciones que jamás han tenido lugar. Esta idea habilita a tratar la Historia a través de múltiples encuentros intersticiales que crean series y expanden relaciones que iluminan el advenir. A partir de Michelet y Faure, el siglo XIX modificó la frontera entre historia y poesía que definía desde Aristóteles la herencia de una jerarquía de temas y una división entre géneros. Entonces, las formas del arte y de la vida se entrelazan como experiencias vividas y conexiones dinámicas histórico-sociales.

Si Godard cita *Materia y memoria* de Bergson, es porque el filósofo establece que entre pasado y presente no hay cesura alguna: en la experiencia del tiempo como duración nada del pasado se pierde. El presente no es sino una prolongación del pasado, una emergencia del sentido del pasado. La experiencia en la obra asume el trabajo de reelaboración crítica y de rememoración del pasado como resistencia a la muerte simbólica. La vida es, por lo tanto, creación continua que remodela sin descanso la forma de la experiencia. El siglo XIX aprendió a leer en la interioridad de las formas artísticas el cambio imprevisible de las formas de vida abriendo infinitas combinaciones que expresan la vida colectiva. La marca de Michelet, Faure y Bergson define para Godard, la copertenencia de experiencias vitales y formas de arte bajo el nombre de historia. Sin embargo, Godard radicaliza su posición y sostiene que la pasión del siglo XX no fue en modo alguno la de lo imaginario, la de las ideologías y, menos aún, la de la pasión mesiánica. Esas pasiones correspondieron a una invención del siglo XIX. La pasión del siglo XX fue la de lo real que enfrentó el profetismo del siglo XIX.

Historia(s) del cine asume que el presente pasa, y simultáneamente el pasado se conserva, haciendo de la Historia una manera de pensar y sentir la copertenencia

cia de las experiencias en conflicto pasional y la interexpresividad de las formas. En este sentido es que Godard afirma: "hice una ecografía de la Historia a través del cine, para dar una vaga idea del tiempo y de la historia del tiempo".

Adrián Cangi



Agradezco a Virginia García Richter y Rosemay Philippe por el afecto e impulso en la realización de este libro.

Nota

Todas las citas directas de Jean-Luc Godard utilizadas en el texto referidas a *Historia(s) del cine* corresponden a la presente traducción. Se han utilizado frases de una serie de entrevistas entre las que se destacan: "God art", entrevista de Frédéric Bonnaud y Arnaud Viviant, *Los Inrockuptibles*, nro. 28, 1998; "Arqueología del cine y memoria del siglo", entrevista de Youssef Ishaghpour, *Cahiers du Cinéma*, nro. 536, 1999 y "El viejo soldado", entrevista de Serge Kaganski y Jean-Marc Lalanne, *Los Inrockuptibles*, nro. 106, 2006. A lo largo de este prólogo se han discutido, entre otros textos, principalmente las tesis sostenidas por Raymond Bellour, "(Not) just an other filmmaker" en: *Jean-Luc Godard. Son + Image (1974-1991)*, 1992; Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, 1999 y Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, 2001.

Bibliografía sobre la obra de Jean-Luc Godard

- AA.VV., *Art Press*, nro. 4, especial Godard, diciembre 1984.
- AA.VV., *Jean-Luc Godard. Au-delà de l'image. Études Cinématographiques*, nro. 194-202, París, Lettres Modernes, 1993.
- AA.VV., *Cahiers du Cinéma*, nro. 437, suplemento especial "Godard 30 ans depuis", noviembre de 1990.
- Bellour, Raymond y Mary Lea Bandy (comps.), *Jean-Luc Godard. Son + Image (1974-1991)*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1992.
- Bergala, Alain, *Nul mieux que Godard*, París, Cahiers du Cinéma, 1999.
- Cerisuelo, Marc, *Jean-Luc Godard*, París, L'Herminier/Éditions de Quatre Vents, 1989.
- Collet, Jean y Jean-Paul Fargier, *Jean-Luc Godard*, París, Seghers, 1974.
- Desbarats, Carole y Jean-Paul Gorce, *L'effet Godard*, Toulouse, Milan, 1989.
- Dixon, Wheeler, *The Films of Jean-Luc Godard*, Albany, State University of New York Press, 1997.
- Douin, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard*, París, Rivages, 1994.
- Dubois, Philippe, *Video, cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.
- Font, Ramón (comp.), *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov: un nuevo cine político*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, París, Albatros, 1980.
- , *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville, 1980.
- , *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 2 tomos, París, Cahiers du Cinéma, 1998.
- Gubern, Román, *Godard polémico*, Barcelona, Tusquets, 1974.
- Liandrat-Guigues, Suzanne y Jean-Louis Leutrat, *Jean-Luc Godard*, Madrid, Cátedra, 1994.
- MacCabe, Colin, Mick Eaton y Laura Mulvey, *Godard: Images, Sounds, Politics*, Londres, British Film Institute, 1980.
- Silverman, Kaja y Harun Farocki, *Speaking about Godard*, Nueva York, NYU Press, 1998.
- Sterritt, David (comp.), *Jean-Luc Godard: Interviews*, Mississippi, University Press of Mississippi, 1998.
- , *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*, Nueva York, Cambridge University Press, 1999.
- Temple, Michael y James Williams (comps.), *The Cinema Alone*, Amsterdam, University of Amsterdam Press, 2000.
- Vianey, Michel, *En attendant Godard*, París, Bernard Grasset, 1966.

Bibliografía sobre *Historia(s) del cine*

- AA.VV., "The Godard dossier. Jean-Luc Godard: *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998)", *Screen*, vol. 40 nro. 3, 1999.
- AA.VV., *Art Press*, "Le siècle de Jean-Luc Godard: Guide pour *Histoire(s) du cinéma*", especial nro. 1, noviembre de 1998.
- Amado, Ana, "La historia según Godard", *Confines*, nro. 7, 1999.
- Armanet, François, Gérard Lefort, Mathieu Lindon y Louis Skorecki, "Faire un film c'est renoncer à tout", entrevista a Jean-Luc Godard, *Libération*, 7 de octubre de 1998.
- Aumont, Jacques, *Amnésies: Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, París, POL, 1999.
- Bouquet, Stéphane, "Des livres le Livre", *Cahiers du Cinéma*, nro. 529, noviembre de 1998.
- Cangi, Adrián, "Jean-Luc Godard. Poetizar sobre las ruinas", *Tsé Tsé Revista de Poesía*, nro. 14, 2004.
- Daney, Serge, "Histoire(s) du cinéma. Godard fait des histoires", entrevista a Jean-Luc Godard, en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tomo 2, París, Cahiers du Cinéma, 1998.
- De Baecque, Antoine, "Le cinéma par la bande", *Cahiers du Cinéma*, nro. 513, mayo de 1997.
- , "Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney", *Cahiers du Cinéma*, nro. 513, mayo de 1997.
- Gardiner, Ruy, "Godard anos 90 nove zero: da cinema das historias às *Historia(s) do cinema*", *Contracampo*, nro. 6, junio de 1999 [www.contracampo.br].
- Godard, Jean-Luc, "Histoire(s) du cinéma (Premières livraisons)", *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tomo 1, París, Cahiers du Cinéma, 1998.
- , "Histoire(s) du cinéma (Dernières livraisons)", en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tomo 2, París, Cahiers du Cinéma, 1998.
- , "Textes pour servir, au(x) Histoire(s) du cinéma", suplemento especial "Godard 30 ans depuis", *Cahiers du Cinéma*, nro. 437, noviembre de 1990.
- Habib, André, "Before and After: Origins and Death in the Work of Jean-Luc Godard", *Senses of Cinema*, nro. 16, septiembre/octubre de 2001 [www.sensesofcinema.com].
- Horwath, Alexander, "The Man with the Magnétoscope (Jean-Luc Godards monumental *Histoire(s) du cinéma* as SoundImageTextBook)", *Senses of Cinema*, nro. 15, 2001 [www.sensesofcinema.com].
- Ishaghpour, Youssef y Jean-Luc Godard, *Archéologie du cinéma et mé-*

- moire du siècle* (seguido de Youssef Ishaghpour, "J.-L. G. cinéaste de la vie moderne: Le poétique dans l'historique"), Tours, Farrago, 2000.
- Lindon, Mathieu, "Jean-Luc Godard, portrait de l'artiste en historien", *Libération*, 7 de octubre de 1998.
- Martin, Arián, "Godard's, *Histoire(s) du cinéma*, Parts 1A & 1B: Tales from the crypt", *Senses of Cinema*, nro. 10, noviembre de 2000 [www.sensesofcinema.com].
- Oubiña, David, "La máquina de leer: las *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard", *Punto de Vista*, nro. 64, agosto de 1999.
- (comp.), *Jean-Luc Godard: El pensamiento del cine*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Päini, Dominique (comp.), "Un musée pour cinéma créateur d'aura", *Art Press*, nro. 221, febrero de 1997.
- Rancière, Jacques, "La sainte et l'héritière. À propos des *Histoire(s) du cinéma*", *Cahiers du Cinéma*, nro. 537, julio-agosto de 1999.
- , "Une fable sans moral: Godard, le cinéma, les histoires", *La fable cinématographique*, París, Seuil, 2001.
- Rosenbaum, Jonathan, "Bande-annonce pour les *Histoire(s) du cinéma*", *Trafic*, nro. 21, verano de 1997.
- Temple, Michael, "It Will Be Worth It", *Sight and Sound*, enero de 1998.
- Tesson, Charles, "Un machine à montrer l'invisible (conversation avec Bernard Eisenschitz à propos des *Histoire[s] du cinéma*)", *Cahiers du Cinéma*, nro. 529, noviembre de 1998.
- Toubiana, Serge y Antoine de Baecque, "Il y a des fantômes plein l'écran... (entretien avec Phillippe Sollers)", *Cahiers du Cinéma*, nro. 513, mayo de 1997.
- Zielinsky, Sigfried, "Godard intermediático", en Jorge La Ferla (comp.), *Cine, video y multimedia: la ruptura de lo audiovisual*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

HISTORIA (S) DEL CINE

Introducción

a

una

verdadera

historia

del

cine

la

única

la

auténtica

libro primero

Capítulo 1a. Todas las historias

no vayas a mostrar
todos los aspectos de las cosas

reserva para ti
un margen
de indefinición

historia del cine
con una s

todas
las historias

que habrá
que hubo

decir
por ejemplo
la historia
del último *nabab**
Irving Thalberg¹

un director
de televisión
piensa como máximo
doscientos filmes por año

**Nabab*: en el siglo XVII, título dado en la India musulmana a los grandes oficiales de los sultanes, a los gobernadores de provincia. En el siglo XVIII, título dado al europeo que había hecho fortuna en las Indias. Actualmente, personaje fastuoso y muy rico, rodeado de numerosos servidores.

Irving Thalberg
fue el único que
cada día
pensaba cincuenta y dos filmes

la fundación
el padre fundador
el hijo único
y fue necesario que esta historia
pasara por ahí

un cuerpo joven
frágil y bello
tal como lo describió Scott Fitzgerald
para que esto
cobre vida

esto
el poderío
de Hollywood

el poderío

de Babilonia

una fábrica de sueños
fábricas como ésta
el comunismo

se agotó

soñándolas

historia del cine
actualidad de la historia
historia de las actualidades*

y además se casó
con una de las mujeres más bellas
de la tierra

y lo que pasó por el cine
y conservó
su marca
ya no puede entrar

en otra parte

o decir la historia
de Howard Hughes²
más corajudo que Mermoz
y más rico que Rockefeller

productor de citizen Kane
y dueño de la TWA³
como si Méliès
hubiera dirigido Gallimard
al mismo tiempo que la SNCF**

y antes de que
la Hughes Aircraft comenzara
a rescatar del fondo del Pacífico
los submarinos de la CIA

él obligaba
a las *starlettes* de la RKO***

**Actualités* tiene también el sentido de noticiario o telediario. Durante la Segunda Guerra Mundial era el nombre que llevaban los noticiarios fílmicos.

**SNCF: Sociedad Nacional de Ferrocarriles.

***RKO: Radio-Keith-Orpheum. En 1930 la compañía absorbe los estudios Pathé y es rebautizada RKO-Pathé.

a ir cada sábado
de paseo en limousine
a dos kilómetros por hora
para evitar el riesgo de dañar
sus senos
con el balanceo

y muerto
como Daniel Defoe
no se atrevió
a matar a Robinson

decir por ejemplo
todas las historias de los filmes
que
nunca se hicieron

72

y no las otras
las otras
se las puede ver en la televisión
no es cierto

la muerte
nos hace
sus promesas
a través
del cinematógrafo

no exageremos
ni siquiera

copias
ni reproducciones

la felicidad

no es alegría

mil novecientos cuarenta
Ginebra
la escuela de las mujeres
Max Ophüls⁴
él se cae sobre el culo*
de Madeleine Ozeray
al mismo tiempo
que el ejército alemán
toma al ejército francés
por detrás
y Louis Jouvet
el patrón
abandona

el teatro
es algo
demasiado conocido
el cinematógrafo
algo
demasiado desconocido
hasta ahora

historia del cine
actualidad de la historia
historia de las actualidades

historias del cine
con s
unas SS
treinta y nueve cuarenta
cuarenta y uno

**Tombe sur le cul*: expresión que tiene doble sentido. Hay un sentido ligado al asombro y otro vinculado a la sexualidad.

traición de la radio
pero el cine cumple con su palabra
porque
de Sigfrido y M el maldito*

al dictador
y a Lubitsch⁵
los filmes habían sido hechos
no es cierto

cuarenta
cuarenta y uno
incluso rayado hasta la muerte
un simple rectángulo
de treinta y cinco
milímetros
salva el honor
de todo lo real

74

cuarenta y uno
cuarenta y dos
y si las pobres imágenes
golpean aún
sin cólera y sin odio
como el verdugo
es que el cine está ahí

*Refiere a *M* de Fritz Lang (1931). Título conocido en francés como *M, le maudit* (*M, el maldito*) y en inglés como *M, The Vampire* (*M, el vampiro*). Nombre, este último, con el que el film se ha difundido en español.

el mudo
con su humilde
y formidable poderío
de transfiguración
cuarenta y dos
cuarenta y tres
cuarenta y cuatro

lo que se hunde en la noche
es la resonancia
de aquello que el silencio sumerge
lo que el silencio sumerge
difunde en la luz
lo que se hunde en la noche

imágenes y sonidos
como personas
que se conocen
en el camino
y ya no pueden
separarse

para probarlo
las masas
aman el mito

y el cine
se dirige
a las masas

pero si el mito
comienza en Fantômas⁶
termina en Cristo
qué entendían las muchedumbres

que escuchaban
predicar a San Bernardo
algo distinto de lo que él decía
tal vez, quizás

pero cómo ignorar
lo que comprendemos
en el instante en que esa voz desconocida
se abisma
en lo más profundo
de nuestro corazón

ésta es la lección de las actualidades
del nacimiento de una nación
de la esperanza
de Roma ciudad abierta⁷
el cinematógrafo nunca quiso elaborar
un acontecimiento
sino en principio una visión
porque la pantalla

es la misma tela blanca
como la camisa del samaritano
lo que retendrán las cámaras livianas
inventadas por Arnold y Richter
para no ser dejadas atrás
por las pesadillas y el sueño
no es en una pantalla
que se lo presentará
sino en un sudario

y si la muerte
de Puig y del Negus
la muerte
del capitán de Boïeldieu⁸
la muerte
del conejito
fueron inaudibles
se debió a que la vida nunca
devolvió a los filmes
lo que les había robado

ya que el olvido
del exterminio
forma parte
del exterminio

hace casi cincuenta años
que en la oscuridad
la gente de las salas oscuras
consume imaginarios
para reanimar
lo real
ahora éste se venga
y quiere lágrimas verdaderas
y verdadera sangre

pero de Viena a Madrid
de Siodmak a Capra
de París a Los Ángeles y Moscú
de Renoir a Malraux y Dovjenko⁹

los grandes realizadores de ficción
fueron incapaces
de controlar la venganza
que veinte veces habían puesto en escena

historias del cine
historias sin palabras
historias de la noche

es el pobre cine
de los noticiarios
el que debe lavar
de toda sospecha
la sangre y las lágrimas
así como se limpia la acera
cuando es demasiado tarde
y el ejército
ya disparó a la multitud

lo que hay de cine
en los noticiarios de guerra
no dice nada
no juzga
jamás un primer plano
el sufrimiento no es una *star*
tampoco la iglesia incendiada
ni el paisaje devastado
el espíritu de Flaherty y el de Epstein¹⁰
han tomado la posta
y es Daumier
y es Rembrandt
y su terrible blanco y negro

pocas panorámicas
un picado tal vez
y es porque una madre
llora al hijo asesinado

y es porque
esta vez
y sólo por esta vez
el único arte
que haya sido verdaderamente
popular
coincide con la pintura
es decir con el arte
es decir
con lo que renace

de lo que fue quemado

olvidamos esa pequeña ciudad
y sus muros blancos rodeada de olivos
pero nos acordamos de Picasso
es decir de Guernica

olvidamos a Valentín Feldman¹¹
el joven filósofo fusilado
en el cuarenta y tres

pero quién no se acuerda
al menos de un prisionero
es decir de Goya

y si George Stevens¹²
no hubiera sido el primero en usar
la primera película
dieciséis color
en Auschwitz
y Ravensbrück

quizás
la felicidad
de Elizabeth Taylor
jamás hubiera encontrado
un lugar al sol

treinta y nueve
cuarenta y cuatro
martirio y resurrección
del documental
oh que maravilla
poder mirar
lo que no se ve
oh dulce milagro
de nuestros ojos ciegos

y aparte de eso
el cine es una industria
y si la primera guerra mundial
había permitido
al cine estadounidense
arruinar
al cine francés

con el nacimiento de la televisión
la segunda
le permitirá financiar

es decir
arruinar
a todos los cines de Europa

tienes dos manos
pregunta el ciego
pero no es mirando
que me aseguro
de tenerlas
sí
para qué confiar en mis ojos
si llegué a dudar de tenerlas
sí
por qué voy a verificar mis ojos
al mirar
si yo veo mis dos manos

socorro

Capítulo 1b. Una historia sola

asegúrate de haber agotado
todo lo que se comunica
por la inmovilidad
y el silencio
lo que ha pasado por el cine
y conservó su marca
ya no puede entrar en otra parte
y para mí, ante todo, la mía
mi historia
y qué tengo que hacer
con todo eso
toda esa claridad
toda esa oscuridad
a veces por la noche
alguien susurra en mi habitación
apago la televisión
pero el susurro continúa

es el viento
o mis antepasados

historia
de la soledad

soledad de la historia

el cine proyectaba
y los hombres
vieron
que el mundo
estaba ahí
un mundo casi
sin historia aún

pero un mundo
que narra

82

y para
en lugar de la incertidumbre
instalar la idea y la sensación
las dos grandes historias fueron
el sexo y la muerte

historias de belleza, en suma
la belleza, el maquillaje
en el fondo
el cine no forma parte
de la industria
de las comunicaciones

ni de la del espectáculo
sino de la industria de los cosméticos
de la industria de las máscaras
la que a su vez sólo es
una magra sucursal
de la industria de la mentira

historias del cine
es por ahí que vuelve al espectáculo
no se puede explicar de otra manera
que el cine
al heredar la fotografía
siempre quiso
ser más verdadero que la vida
yo decía
ni un arte, ni una técnica
un misterio

historia de la soledad
soledad de la historia

83

asesinos y ladrones
el último filme de Guitry¹³
muy pronto, cada mañana
ya no le hará falta
ir al mercado
donde se venden mentiras
muy pronto, ya no se ubicará

muy alegre
del lado de los vendedores
grabé esta frase de Brecht
y le pedí a Fritz Lang
que se la dijera a Brigitte Bardot
y llamé al filme
el desprecio¹⁴

o muy al comienzo
la historia de los dos hermanos
podrían haberse llamado tragaluz
pero se llamaron Lumière
y tenían casi la misma bobina*
desde ese entonces
siempre hay dos bobinas
para hacer cine
una que se llena
y una que se vacía
como por azar
en video
se llamó a la bobina de la izquierda
el esclavo
y a la de la derecha
el amo

84

es por una última vez
que la noche reúne sus fuerzas
para vencer a la luz

pero es por la espalda
que la luz
va a herir a la noche

**Bobine*: término que refiere a la bobina como pieza técnica y también en lenguaje familiar a la "jeta", lunfardo de rostro. Los hermanos Lumière eran famosos por su parecido físico y Godard hace un juego de palabras entre bobina y rostro apelando al parecido entre ambos para nombrar la doble bobina que crearon.

y al principio
muy suavemente
como si no se lo quisiera espantar
el susurro
que el hombre ya percibió
hace tiempo
oh hace tanto tiempo
mucho antes de que el hombre existiera

el susurro
recomienza

un proyector de cine
está obligado
a acordarse de la cámara
porque el cine no es sólo una industria
de evasión
es ante todo
el único lugar
donde la memoria es esclava

85

heredero de la fotografía
sí
pero al heredar
esta historia

el cine no sólo heredaba
sus derechos
para reproducir una parte de lo real
sino sobre todo sus deberes

y si heredó de Zola, por ejemplo
no fue la taberna
ni la bestia humana
sino en principio un álbum familiar
es decir
Proust y Manet

y para ir del comienzo al fin
de este libro inmenso
con el que los hombres violaron
desesperadamente a la naturaleza
para sembrar en ella
la potencia de su ficción
para ir de Giotto a Matisse

y de Madame de la Fayette
a Faulkner
hará falta cinco veces menos tiempo
del que le tomó
a la primera locomotora
para convertirse en
el TGV*

el cine
como el cristianismo
no se funda
en una verdad histórica

nos da un relato
una historia
y nos dice
ahora: cree

y no dice
concede a este relato
a esta historia
la fe propia de la historia
sino: cree
pase lo que pase

*TGV: Tren de gran velocidad.

y eso sólo puede ser el resultado
de toda una vida

ahí tienes un relato
no te comportes con él
como frente
a los otros relatos históricos
wie zu einer anderen
historischen nachricht

otórgale
otro lugar

en tu vida

eine ganz andere stelle
in deinem leben
*einnehmen*¹⁵

87

eso para decir
que el cine

eso para decir
que el cine nunca fue
un arte
y menos aún una técnica

desde la llegada del tren a la estación
o la merienda del bebé
hasta río Bravo¹⁶
la cámara nunca cambió

fundamentalmente
y la Panavision platinum
está menos perfeccionada
que la Debie 7

con la que
el sobrino de André Gide
partió de viaje
al Congo

sombras blancas

los técnicos
dirán
que es falso

pero hay que recordar
que el siglo diecinueve
que inventó todas las técnicas
también inventó
la estupidez
y que madame Bovary
antes de convertirse en un cassette porno
creció junto con el telégrafo

88

entonces no una técnica
ni tampoco un arte
un arte sin porvenir
al instante lo habían advertido gentilmente
los dos hermanos
en un principio, no cien años después

uno ve que tenían razón
y si la televisión realizó
el sueño de León Gaumont¹⁷
traer espectáculos del mundo entero
al más miserable
de los dormitorios

lo hizo reduciendo
el cielo gigante de los pastores

a la altura
de Pulgarcito

además
los saintsimonianos
cómo se llamaba, el fundador
infantil
el barón Enfantin¹⁸
y si soñaban con Oriente
no la llamaron
la ruta de la seda
ni la del ron
la llamaron
la del ferrocarril
porque, en el camino
el sueño se había endurecido y mecanizado

89

y luego
se los comprendió mal
ellos decían
sin porvenir
es decir

un arte del presente
un arte que da
y que recibe antes de dar
digamos
la infancia del arte

y es el crepúsculo del diecinueve
son los comienzos de los transportes
públicos
y es el alba del veinte
son los comienzos del tratamiento
de la histeria
es el viejo Charcot
que abre al joven Freud
las puertas del sueño
para que descifre la clave de los sueños
pero dónde está la diferencia
entre Lilian Gish¹⁹
en una banquisa en medio de la tempestad

y Augustine en la Salpêtrière

y peor aún se anuncia
en la ausencia de dios
no sólo los dioses
y el dios
huyeron
sino que el esplendor de la divinidad
se extinguió
en la historia del mundo
el tiempo de la noche del mundo
es el tiempo de la desesperación
porque se estrecha más y más
y tan estrecho se ha vuelto
que ya no es siquiera capaz
de retener
la ausencia de dios
como falta

después bastará
con una o dos guerras mundiales
para pervertir
a ese estado de infancia

y para que la televisión
se transforme
en este adulto imbécil
y triste

que se niega a ver
el agujero de donde proviene
y se confina
en infantilismos

porque
esto es lo que pasó
al alba del siglo veinte
las técnicas decidieron
reproducir la vida
entonces se inventó la fotografía
y el cine

pero como la moral
era fuerte aún
y como se preparaban

91

para quitarle a la vida
hasta su identidad
se llevó luto

por la estocada*
y fue con los colores del duelo
con el blanco y con el negro

que el cinematógrafo cobró vida

**Mise à mort*: expresión proveniente de la tauromaquia
que designa el momento de la estocada como puesta en
escena o ritual de la muerte.

los poetas
son aquellos mortales que
cantando gravemente
recuperan la huella de los dioses prófugos
permanecen en esa huella
y trazan así para los mortales
sus hermanos
el camino de regreso

pero quién
entre los mortales

es capaz de descubrir
semejante huella

es propio de las huellas
ser a menudo imperceptibles
y siempre son
el legado de una atribución
apenas presentida

ser poeta
en tiempos
de infortunio
es pues

cantando
estar atento
a la huella
de los dioses prófugos

he aquí por qué
en el tiempo de la noche del mundo
el poeta dice lo sagrado

libro segundo

Capítulo 2a. Sólo el cine

cuando quieras
historias del cine
y de la televisión
eso sólo podía venir
de alguien
de la *nouvelle vague*

la *nouvelle vague*
quizás la única generación
que se encontró
a la vez en la mitad del siglo
y quizás del cine

el cine
es la cuestión del siglo veinte
es la cuestión del siglo diecinueve
pero que se resolvió
en el siglo veinte

la suerte que ustedes tuvieron
fue la de llegar
lo suficientemente temprano
para heredar una historia
que ya era rica
y complicada
y agitada,

la suerte de haber tenido bastante tiempo
para ver bastantes filmes
y formarse un criterio personal
de lo que era importante
o menos importante
en esa historia
y tener una guía
se sabe que Griffith
viene antes de Rossellini
Renoir, antes de Visconti
y el momento preciso
de vuestra aparición
en una historia
ya narrable
aún narrable
que había sido contada
se puede decir
pero nunca narrada
pero había aún
bastante saber
y bastante pasión
para poder decir
y saber que se llega
antes de algo
y después de algo
el hecho de estar así
en la mitad del siglo

constituir uno mismo su propia historia
saber
quién viene después de ustedes
la única oportunidad de hacer
historia
y no porque había demasiados filmes
hay muy pocos
y cada vez menos

hay muy pocos
y cada vez menos

el historiador de la literatura dice
existen Homero, Cervantes, Joyce
una vez que nombraste a esos tres
incluyen a Faulkner o Flaubert

hubo muy poco
yo diría diez filmes
tenemos diez dedos
hay diez filmes

el cine
mi idea
la que puedo expresar
ahora
era la única manera
de hacer
de narrar
de darme cuenta
que yo
tengo una historia
como persona

pero que si no hubiera
cine
yo no sabría que tengo
una historia
era la única manera
yo, le debía eso
ese lado siempre culpable
o maldito
como decía Marguerite²⁰
ella decía
que yo era maldito

la única manera
si es que acaso
se puede narrar
una historia
o hacer historia
y eso nunca se ha hecho
no hubo historia
historia del arte
muy poco
por franceses
no por otros

Diderot, Baudelaire,
Malraux
inmediatamente después pongo
a Truffaut
en línea directa
Baudelaire hablando de Edgar Allan Poe
es como Malraux
hablando de Faulkner
es como Truffaut
hablando de Edgar Ulmer
o de Hawks
sólo los franceses
han hecho
historia
presintieron
que estaban dentro de una historia
quisieron saber
cuál era la historia
la de ellos dentro de la grande
la grande dentro de la de ellos

por ejemplo
para mí
la gran historia
es la historia del cine
es más grande
que las otras
porque
se proyecta

porque
se proyecta

en una prisión de Moscú
Jean-Victor Poncelet
oficial de ingeniería
del ejército de Napoleón
reconstruyó
sin la ayuda de ninguna referencia
los conocimientos geométricos
que había adquirido
en las clases de Monge
y de Carnot
el tratado
de las propiedades proyectivas
de las figuras
publicado en mil ochocientos veintidós
establece como método general
el principio de proyección
utilizado por Desargues
para extender las propiedades del círculo
a las formas cónicas
y puesta a prueba* por Pascal
en su demostración sobre
el hexagrama místico

**Mise en oeuvre*: expresión que designa el empleo de elementos, puesta en práctica o puesta a prueba.

fue necesario pues
un prisionero francés
dando vueltas
delante de una pared rusa
para que la aplicación
mecánica
de la idea
y el anhelo
de proyectar figuras
en una pantalla
tome
impulso
con la invención
de la proyección
cinematográfica

para el niño
enamorado de los mapas
y estampas
el universo corresponde
a su vasto apetito

oh, qué grande
es el mundo
a la luz de las lámparas
a los ojos del recuerdo
qué pequeño es el mundo

una mañana, partimos
las ideas
plenas de entusiasmo

el corazón oprimido por el rencor
y por deseos amargos
y vamos
siguiendo el ritmo de las olas
meciendo nuestro infinito
en la finitud de los mares

unos
dichosos por huir
de una patria infame

otros
del horror
de sus orígenes

y algunos, astrólogos
inmersos en la mirada de una mujer
la Circe tiránica
con peligrosos perfumes
para no ser convertidos en bestias
se embriagan de espacio y de luz
y de cielos abrasadores

la escarcha que los muere
los soles que los broncean
borran lentamente
la marca de los besos
singular fortuna
en la que se desplaza la meta

y como no está en ninguna parte
o tal vez en algún sitio
donde el hombre
cuya esperanza nunca decae
para encontrar el reposo
corre siempre como un loco

queremos viajar
sin vapor, y sin vela
haced
para distraer el aburrimiento de nuestras prisio-
nes
pasar sobre nuestros espíritus
tenzados como una tela
vuestrós recuerdos
con sus marcos de horizonte

decid, qué habéis visto

hemos visto astros y olas
también hemos visto arenas
y a pesar de numerosos choques
y de imprevistos desastres
a menudo nos hemos aburrido
como aquí

102

la gloria del sol sobre el mar violeta
la gloria de las ciudades
bajo el sol poniente
encendían en nuestros corazones
un ardor inquieto
de hundirnos en un cielo
de fascinantes reflejos

las más ricas ciudades
los más grandes paisajes
nunca contenían
el encanto misterioso
de lo que el azar
hace con las nubes
y siempre
el deseo
nos inquietaba

saludamos
a sus ídolos
a tronos
constelados
con luminosas joyas
en ornados palacios
cuya pompa mágica
sería para vuestros banqueros
un sueño ruinoso

trajes
que son una embriaguez
para los ojos
mujeres
cuyos dientes
y uñas están teñidos
y sabios juglares
que la serpiente acaricia
y una y otra vez

103

hay una proyección
entonces digo
es la gran historia
porque puede proyectarse
las otras historias
sólo pueden reducirse
a ese pequeño poema de Brecht
examino cuidadosamente
mi plan
es irrealizable
porque la TV reduce
o los proyecta, a ustedes
pero se pierde conocimiento
porque proyecta
al espectador

mientras que
el espectador de cine era atraído
el espectador de televisión es rechazado
pero se puede tener
un recuerdo
de esta historia

pero es la gran historia

para no olvidar
la cuestión capital
hemos visto por todas partes
y sin haberlo buscado

de arriba abajo
de la escala fatal
el espectáculo tedioso
del inmortal pecado

104

amargo saber
el que surge del viaje
el mundo
monótono y pequeño
hoy, ayer, mañana
siempre
nos revela nuestra imagen
un oasis de horror
en un desierto de tedio

debemos partir o quedarnos
si puedes quedarte, quédate
parte, si es necesario
oh muerte
vieja capitana
ya es la hora
levemos anclas
este país nos aburre

oh muerte
zarpemos
si el cielo y el mar
son tan negros como la tinta*

nuestros corazones
que tu conoces

están colmados de destellos

Capítulo 2b. Fatal belleza

*te sentirás acorralada
te sentirás perdida o sola
tal vez querrás no haber nacido
no haber nacido
pero tu siempre acuérdate
de lo que un día yo escribí
pensando en ti, pensando en ti
como ahora pienso
la vida es bella ya verás
como a pesar de los pesares
tendrás amigos, tendrás amor
tendrás amigos
un hombre solo, una mujer
así tomados de uno en uno
son como polvo, no son nada
no son nada²¹*

105

*Godard realiza un juego entre *ancre* (anclas) y *encre* (tinta), términos homófonos y casi homógrafos.

entonces
acuérdate siempre
de lo que un día
yo
escribí
pensando en ti

había un cortometraje
con textos dichos por
Jean Cocteau²²
contaba
cómo se hace un filme
la voz decía
el rojo está puesto
me volví un fraude

todas estas historias
que ahora son más
cómo decirlas
mostrarlas quizás

pero cuando nací
acaso me volví también
un fraude
en la sangre
de mi madre

yo quería ser ingeniero
ni siquiera sé
si logré ser ingenioso

la invención
del guión
vino de
un insignificante contador
de la mafia

había que poner
orden
en el desorden
de los hallazgos
de Mack Sennett²³

y Friedrich Murnau
y Karl Freund²⁴

inventaron
las iluminaciones de Nüremberg
cuando Hitler
todavía no tenía con qué
pagarse una cerveza
en los cafés de Munich
las manos sucias
tenerlas o no*

y el plano americano
el encuadre a la altura del cinturón
era para el revólver
para el sexo
pero para el del hombre
porque las mujeres
siempre eran encuadradas
a la altura del pecho

y en el fondo de cada
historia de amor
siempre
languidece
una historia de nodriza

**En avoir ou pas*: expresión que en el lunfardo designa tener cojones o no.

y fue un cineasta
no un historiador
Marcel Pagnol²⁵
quien descubrió el secreto
de la máscara de hierro

y al mismo tiempo
el origen
del primer plano
el rostro del rey
en la moneda

y la cámara *stylo*
fue Sartre
quien deslizó la idea
al joven
Alexandre Astruc²⁶
para que
la cámara cayera
bajo la guillotina
del sentido
y no se rehiciera ya

sí
la noche llegó
otro mundo nace
como si se hubiese suprimido
la perspectiva
y el punto de fuga

y lo más extraño
es que los muertos
vivos de ese mundo
están contruidos
sobre el mundo anterior
sus reflexiones

sus sensaciones
son anteriores

y que la cosa sólo existe
por el nombre que le doy
pobre cosa
y que yo soy
Albertine desaparecida
durante mucho tiempo
me acostaba *de bonne heure*
digo eso
y de golpe
es Albertine que desaparece
y el tiempo es recobrado
y se debe a que
es el novelista quien habla

pero si fuera
el hombre de cine
si hubiera que decir sin decir
por ejemplo
me despertaba *de malheur**
hace falta el cine
para las palabras que permanecen
en la garganta
y para exhumar la verdad

109

*Las oraciones *je me suis couché de bonne heure* y *je me suis réveillé de malheur* convocan un juego de palabras que oscila entre acostarse temprano (*couché de bonne heure*), felicidad (*bonheur*) y tristeza (*malheur*). Esta es una referencia explícita a la frase que da inicio al primer volumen de *En busca del tiempo perdido*, obra de Marcel Proust. Godard juega entre la homofonía y los sentidos posibles que se abren en ese juego.

asegúrate de haber agotado
todo lo que se comunica
por la inmovilidad
y el silencio
oh, patria mía
entonces, es verdad
es así como te imaginé
desde hace largo tiempo
el fin, es la pantalla
que sólo es una superficie
país feliz, mágico
resplandeciente
oh, tierra amada
dónde estás

si una imagen
contemplada por separado
expresa claramente algo
si contiene
una interpretación
no se transformará
por el contacto con otras imágenes
las otras imágenes no tendrán
ningún poder sobre ella
y ella no tendrá ningún poder
sobre las otras imágenes
ni acción
ni reacción
ella es definitiva e inutilizable
en el sistema
del cinematógrafo

los filmes son
mercancías
es necesario quemarlos
yo le había dicho a Langlois²⁷
pero cuidado
con el fuego interior
materia y memoria²⁸
el arte es como el incendio
nace
de lo que él quema

puede uno narrar el tiempo

el tiempo
en sí mismo
y como tal
no, en realidad
sería una empresa demencial
un relato en el que se diría
el tiempo pasaba
transcurría
el tiempo seguía su curso
historia del cine
jamás un hombre sano de espíritu
lo consideraría una narración
historia del cine

cuándo,
oh, cuándo
cuando existía la creación
liberada de forma
cuándo oh, cuándo pues
sin destino
donde estuvo
y estaba sin sueño
no era ni vigilia, ni duermevela
sólo fue un instante
un canto
una voz única
inevocable
un llamado sonriente
antaño, fue el niño
un día, fue la creación
un día, ella será
milagro liberado del azar
evocación mágica
de un mundo lejano
y remoto
la belleza

así es la belleza
y por eso
es también una recaída
en la protodivinidad
y por eso
ella es para el hombre
una reminiscencia
de algo
oh, retorno al país natal
retorno de aquel que ya no necesita
ser invitado
imposible
restaurar la sonrisa
en la que estábamos
sabiamente acurrucados
imposible
restaurar el abrazo sonriente
la plenitud de la existencia
del despertar
o justo antes del despertar
imposible restaurar la tersura
en la que habíamos ocultado nuestro rostro
para que nuestra visión
no se transformara
en un simple azar

donde todo era nuestro
cuando todo nos fue devuelto
oh, retorno al país natal
oh, tiempo universal
en el que nada era mudo
para los ojos mudos del niño
y donde todo había sido
creación nueva
oh, música
del mundo interior y exterior
belleza, juego en sí
juego que el hombre juega
con su propio símbolo
porque es su única oportunidad
escapar al menos simbólicamente
de su angustia de soledad
repitiendo siempre
de nuevo
la muy bella sugestión
la huida en la belleza
el juego de la huida

la desesperación del arte
y su intento desesperado
para crear lo imperecedero
con cosas
perecederas

con palabras
sonidos
piedras, colores
para que así el espacio conformado dure
a través de los tiempos

y aunque los poderosos del mundo
hayan levantado salones de fiesta
y más y más salones
llenándolos con brillos de antorchas
y con música
y rodeándose de cuerpos
y más cuerpos
y rostros
y más rostros

eso también era
sólo una forma de somnolencia

yo decía ni un arte, ni una técnica
un misterio
y, para resolverlo
una simple poción mágica
para encender nuestra linterna*

mágica
ella también

pero
la historia del cine
está ligada ante todo
a la de la medicina
los cuerpos torturados de Eisenstein
más allá del Caravaggio
y del Greco
remiten
a las primeras disecciones de Vasalius

**Éclairer la lanterne de quelqu'un*: expresión que designa poner a alguien al corriente de algo o esclarecerlo. Godard hace referencia a la linterna mágica que según la definición del siglo XVIII era una pequeña máquina de proyección de fantasmagorías utilizada para asustar a los parisinos haciendo aparecer figuras como diablos o espectros. Quienes no conocían el secreto pensaban que todo se hacía por arte de magia.

y la famosa mirada
de Joan Fontaine
ante el vaso de leche
no corresponde
a la de una heroína de Delacroix

sino al perro de Pasteur
porque toda la fortuna de Kodak
se hizo
con las placas radiográficas
no con Blancanieves²⁹

y también
ya que había querido
imitar el movimiento de la vida
era normal
era lógico
que la industria del filme
comenzara vendiéndose
a la industria de la muerte
oh, cuántos guiones
acerca de un recién nacido
acerca de una flor que crece
pero cuántos
acerca de ráfagas de ametralladoras

porque
así fue lo que pasó
la fotografía
podría haber sido inventada en colores
ya existían
pero bueno
al alba del siglo veinte
las técnicas decidieron
reproducir la vida
se inventó pues la fotografía
pero como la moral
era fuerte aún
y como todo se preparaba
para quitarle a la vida
hasta su identidad
se llevó luto por la estocada
y fue con los colores del duelo
el blanco y el negro
cuando la fotografía
cobró vida

117

no por causa del grabado
el primer ramo de flores de Nadar³⁰
no imita a
una litografía de Doré
la niega
y, muy rápidamente
para enmascarar el duelo
los primeros tecnicolor llevarán
las mismas dominantes
que las coronas mortuorias
y Scarlett O'Hara³¹
se dirá por segunda vez
que mañana pensará en eso
en qué
en la felicidad
porque hay que llevar luto
pero olvidándolo

y madame de Staël³²
nos contó cómo
le escribió a Napoleón
la gloria, *Sire**
es el duelo resplandeciente de la felicidad
la gloria
los *sunlights***
los oscars
los festivales

pero por cincuenta Cecil B. de Mille³³
cuántos Dreyer

pero nada les digo
que no pueda ser dicho
como *variétés*

yo
que sólo soy un artista
de *variétés*

**Sire*: título honorífico de tradición feudal que se da a ciertos señores. Madame de Staël lo usa como un título nobiliario al dirigirse a Napoleón.

***Sunlights*: en sentido figurado, brillos. También se trata de un proyector potente utilizado en los estudios cinematográficos.

libro tercero

Capítulo 3a. El precio de lo absoluto

se hace necesario
llamar
la atención de los gobiernos europeos
sobre un hecho tan pequeño
que se diría
que los gobiernos
no parecen advertirlo
el hecho
es éste
se asesina a un pueblo
dónde
en Europa
hay testigos de ese hecho
un testigo
el mundo entero
acaso los gobiernos lo ven
no
las naciones tienen sobre sí
algo
que está por debajo de ellas
los gobiernos

en ciertos momentos
este contrasentido estalla
la civilización
está en los pueblos
la barbarie
está en los gobernantes

esta barbarie es deliberada
no
es simplemente profesional
lo que la humanidad sabe
los gobiernos lo ignoran
y eso se debe
a que los gobiernos
no ven más
que a través de esta miopía
la razón de estado
el género humano mira
con otro ojo
la conciencia
vamos a asombrar
a los gobiernos europeos
enseñándoles una cosa
que los crímenes son crímenes
que ya no está permitido
a un gobierno
como tampoco a un individuo
ser un asesino
y que Europa es solidaria
y que todo lo que se hace
en Europa
está hecho por Europa

y que
si existe un gobierno de bestias salvajes
debe ser tratado como bestia salvaje
que actualmente
muy cerca nuestro
allá, ante nuestros ojos
se masacra
se incendia
se saquea
se extermina
se degüella a los padres y a las madres
se vende a las niñas
y a los niños
y que
a los niños demasiado pequeños como para
 ser vendidos
se los parte de un sablazo
que se quema a las familias en las casas
que una ciudad
 llamada Balak, por ejemplo
fue reducida en pocas horas
de nueve mil habitantes a mil trescientos

y que
si los cementerios están abarrotados
de más cadáveres
de los que se puede enterrar
es porque
a los vivos que los enviaron a la matanza
los muertos les devuelven la peste
bien hecho
enseñamos
a los gobiernos de Europa
esto
que se abre el vientre de las embarazadas para
matar a sus hijos
en las entrañas
que hay
en las plazas públicas
montones de esqueletos de mujeres
revelando las huellas del destripamiento
que
los perros roen en las calles
los cráneos de las jovencitas violadas

y que
todo eso es horrible

y que bastaría con un gesto
de los gobiernos de Europa
para impedirlo
y que los salvajes
que cometen esas fechorías
son aterradores
y que los civilizados
que les dejan cometerlas
son abominables

los gobiernos balbucean
una respuesta
ya intentaron ese tartamudeo
dicen
que exageramos

sí, exageramos
no fue en pocas horas
que la ciudad de Balak fue exterminada
sino en unos días
se habla de doscientos pueblos incendiados
son sólo noventa y nueve
lo que ustedes llaman peste
es sólo tifus
no todas las mujeres fueron violadas
no todas las chicas fueron vendidas
algunas escaparon
se castró a los prisioneros
pero también se los decapitó
lo que atenúa la gravedad del hecho
el niño del que se cuenta que fue lanzado
de una pica a la otra
en realidad sólo fue
ensartado en la punta de una bayoneta
etcétera, etcétera
y también
por qué ese pueblo se rebeló
por qué una manada de hombres
no se dejaría poseer
como una manada de bestias
por qué
etcétera, etcétera, etcétera

esta manera de hablar
acrecienta el horror
nada más miserable
que chicanear a la indignación pública
las atenuaciones agravan
y es la sutileza alegando en favor de la barbarie
llamemos a las cosas
por su nombre
matar a un hombre en el apartado de un bosque
que se llame la selva de Bondy³⁴
o la selva negra
es un crimen
matar a un pueblo
en un apartado de otro bosque
llamado diplomacia
también es un crimen
aún mayor
eso es todo

126

dónde nos detendremos
cuándo terminará el martirio
de esa heroica pequeña nación
entonces se nos dice

ustedes olvidan que hay preguntas
asesinar a un hombre es un crimen
asesinar a un pueblo es una cuestión
cada gobierno tiene su cuestión

nosotros respondemos
la humanidad también tiene su cuestión
he aquí esa cuestión
es más grande
que India
Inglaterra y Rusia
es el hijo
en el vientre de su madre

los libros sagrados nos dicen
que antes de partir en viaje
las hijas de Loth
quisieron volver la mirada
una última vez
y fueron transformadas en estatuas de sal
ahora bien, sólo se filma el pasado
quiero decir
lo que pasa
y son sales de plata
las que fijan la luz
nada de historias
cuando yo inventaba
historias
cuando no invento nada
de qué historias se trata entonces
la de la batalla de Borodino
y la del fin de la dominación francesa
contada por Tolstoi
la de la batalla de Bagdad
contada por la CNN
el triunfo de la televisión estadounidense
y de sus *groupies*

un alemán, Erich Pommer
fundador de la Universal
en la actualidad, Matsushita Electronics
exclamaba
haré llorar al mundo entero
en su butaca
se podría decir que por un lado
lo logró
es cierto
que los diarios y las cadenas de televisión
del mundo entero
sólo muestran muerte
y lágrimas
pero por otro lado
también es cierto
que los que permanecen
mirando la televisión
ya no tienen más lágrimas para llorar
han olvidado cómo mirar
sí
qué historia queremos
suponiendo que seamos dignos
de la Cartuja
y de los crímenes y de los castigos

esto es lo que pedía
David O. Selznick³⁵
quiero a Del Río y Tyrone Power
en un drama romántico
ambientado en los mares del sur

poco me importa la historia
con tal que se titule
birds of paradise
y que al final Del Río salte
en un volcán

estaba solo
perdido, como dicen
en mis pensamientos

tenía un libro en la mano
Manet, de Georges Bataille
todas las mujeres de Manet
parecen decir
sé en qué piensas
sin duda porque
hasta ese pintor
y yo lo sabía por Malraux
la realidad interior
era más sutil
que el cosmos

las célebres y pálidas sonrisas
de Vinci y de Vermeer
dicen primero yo
yo
y después el mundo

e incluso la mujer
del chal rosa
de Corot
no piensa
lo que piensa
Olympia

lo que piensa Berthe Morisot
 lo que piensa
 la *barmaid* del folies-bergère
 porque finalmente el mundo
 el mundo interior
 se reunió con el cosmos
 y con Edouard Manet³⁶
 comienza
 la pintura moderna
 es decir
 el cinematógrafo

es decir
 formas que se encaminan
 hacia la palabra
 con más precisión
 una forma que piensa
 que el cine haya sido hecho ante todo
 para pensar
 se lo olvidará enseguida
 pero ésa es otra historia
 la llama se extinguirá
 definitivamente

en Auschwitz
 y ese pensamiento bien vale
 una nada*

* *Un fifrelin*: del alemán *pfifferling*; en francés *girolle*, mone-
 da de poco valor. En español rioplatense equivale a una
 chirola. En sentido figurado significaría algo de poco valor
 (una nada). También remite al cuadro *Le fifre* de Manet.

sí, estaba solo
perdido, como dicen
en mis pensamientos
llegó Émile Zola
y su inseparable cámara de fotos
había terminado Naná
con estas palabras
a Berlín, a Berlín
entonces llegó Catherine Hessling³⁷
y cuarenta años
y dos guerras después de Zola
como por azar
ella toma el tren a Berlín
es la primera
coproducción con la UFA*

la última será el muelle de las brumas
pero Goebbels hará fracasar todo

131

según su opinión
Michèle Morgan no tenía bellos ojos**

sí, ay
yo también estaba solo
pensando que aún había muchos
en ese tren
de mil novecientos cuarenta y dos

*UFA: Universum Film Aktien Gesellschaft. Puede ser considerada la compañía emblemática de la propaganda nacionalsocialista.

**“*À ses yeux/ Michèle Morgan n'a pas de beaux yeux*”: juego de palabras que el autor convoca refiriéndose a la conocida frase que Gabin le dice a Morgan en *El muelle de las brumas*: “*tu as de beaux yeux, tu sais*” (tienes ojos bellos, lo sabes). Godard juega con el término *yeux* (ojos) en la expresión *à ses yeux* (en su opinión) y en *beaux yeux* (bellos ojos).

un año antes
de la liberación de París
Viviane
Albert, Danielle, Suzy
Junie

cuando iba a caer
la resistencia de los Glières³⁸
a pesar del apoyo
que la más joven

de las damas
del Bois de Boulogne³⁹
le anunció
como en un murmullo

que eran varios todavía

132

y probablemente
estoy solo aún
imaginando que uno de los visitantes
de esas tristes noches
del cuarenta y dos
que Gilles
no, no el de Drieu
visita a Dominique
error, a Anne
y pregunta
entonces, lo tomamos o no
ese tren del cuarenta y dos
y sus corazones latían
latían, latían

sí, estaba solo, esa noche
con mis sueños

cincuenta años aún
y se festeja la liberación de París
es decir que la televisión
ya que todo poder se ha convertido en
espectáculo
organiza un gran espectáculo
pero ni siquiera se condecora
a Guy Debord⁴⁰
y ya que el cine francés
nunca se liberó de los alemanes
ni de los estadounidenses
no habrá nadie para filmar
al valeroso y afable Claude Roy
que se apodera del CNC*
esa ciudadela construida por Vichy
y las oleadas reconstituidas
por las cámaras japonesas
olvidarán
una vez más
enterrar a los muertos
como lo había hecho el poeta

133

que la poesía
sea ante todo resistencia
Ossip Mandelstam
evidentemente
lo sabía
pero, es usual
ignorar a los rusos
hoy día

*CNC: Comité Nacional de Censura francés.

todo esto para decir
a qué se debió
que del cuarenta
al cuarenta y cinco
no hubiera cine de resistencia
no que no hubiera filmes de resistencia
a diestra y siniestra
aquí y allí
sino que el único filme
en el sentido cinematográfico*
que resistió a la ocupación del cine
por América del Norte
a una cierta manera uniforme
de hacer cine
fue un filme italiano

no fue por azar
Italia fue el país
que luchó menos
que sufrió mucho
pero que traicionó dos veces
y que por lo tanto sufrió

la pérdida de identidad
y si la recuperó
con Roma ciudad abierta
fue porque el filme estaba hecho
por gente sin uniforme
fue la única vez

**Au sens de cinéma*: frase que precisa una cierta idea de pensamiento y realización en el cine.

los rusos hicieron
filmes de mártires
los estadounidenses hicieron
filmes de publicidad
los ingleses hicieron lo que hacen siempre en el
cine
nada

Alemania no tenía cine
ya no tenía más cine
y los franceses hicieron
Sylvie y el fantasma⁴¹
los polacos hicieron
dos filmes de expiación
la pasajera y la última etapa
y un filme de recuerdos
kanal⁴²
y luego terminaron
recibiendo a Spielberg

cuando el nunca más esto
se transformó
en el siempre es lo mismo

mientras que con Roma ciudad abierta
Italia simplemente
recobró el derecho
para una nación
de mirarse a la cara
y entonces llegó
la asombrosa cosecha del gran cine italiano
pero hay una cosa extraña sin embargo
cómo el cine italiano
logró volverse tan grande
puesto que todos
de Rossellini a Visconti
de Antonioni a Fellini
no registraban el sonido
junto con las imágenes
una sola respuesta
la lengua de Ovidio y de Virgilio
de Dante y de Leopardi
había impregnado
todas las imágenes

*lingua di marmo antico di una cattedrale
lingua di spada e pianto di dolore
lingua che chiama da una torre al mare
lingua di mare che porta nuovi volti
lingua di monti esposta a tutti i venti
che parla di neve bianca agli aranceti
lingua serena, dolce, ospitale
la nostra lingua italiana*

*lingua di lavoro e lingua per onore
nei mercati stoffe, gioielli e ori
lingua di barche e serenate a mare
lingua di sguardi e sorrisi da lontano
lingua ordinata da un uomo di Firenze
che parla del cielo agli architetti
lingua nuova, divina, universale
la nostra lingua italiana*

*lingua che parla
di palazzi e fontane
lingua d'osteria tra vino e puttane
lingua di grazia nelle corti e nell'amore
lingua d'amore che è bella da sentire
lingua che canta lungo l'Arno al mare
fino alla sabbia del continente americano
lingua ideale, generosa, sensuale
la nostra lingua italiana*

*e un aeroplano che vola
sull'atlantico tranquillo
sulla rotta polare o quella delle Antille
una rosa rossa color del sangue
spina di una rosa
ti punge e sei sua amante
e una donna snella
che vince nella moda
e guida un'auto rossa
prestigio della strada
poi si sposa con la luce e come un faro
proietta al mondo
il grande cinema italiano
il grande cinema italiano*

*lingua dell'opera
lingua del bel canto
che canta con violini
e gioca col suo accento
lingua dello spazio
e termini in inglese
della scissione a freddo
e formule in francese
lingua di pace
lingua di cultura
dell'avanguardia
internazionale*

la lingua mia, la tua

la nostra lingua italiana^{A3}

Capítulo 3b. Una vaga novedad*

señor
tiene usted conocimiento**
de las diez proposiciones históricas
sobre el antiguo testamento
no
el texto de Scholem afirma
que existe una tradición
con respecto a la verdad
y que esta tradición es transmisible
me río
porque la verdad en cuestión aquí
entre nosotros
posee toda clase de propiedades
pero no necesariamente
la de ser transmisible
entonces de qué habla usted
no veo
usted lo dice muy bien
no veo
y sin embargo lo vi
no
lo oí
sí, yo diría eso

**Une vague nouvelle*: frase que juega con la inversión del sentido de *Nouvelle Vague* (Nueva ola).

**El uso que Godard da en el texto-poema al "usted" y al "tú" corresponde a la escena del filme *Historia(s) del cine* en el que se encuentran en un museo un guardián, un hombre y una mujer. Los tres interactúan: el "usted" corresponde al guardián, y el "tú" a la pareja.

en otra parte
en todos los países donde hay hombres
que luchan
por una sociedad
en la que uno no sería esclavo
del dinero
usted no puede comprender eso
que uno no viva para ganar dinero
sí, al oírle hablar así
empiezo a comprenderlo
pero de ahí
a que sea
una obsesión

jamás piensas en otra cosa
en el amor
no, jamás
la perspectiva fue el pecado original
de la pintura occidental
Niépce y Lumière⁴⁴
fueron sus redentores
y cuando admiro un film
me dicen
sí es muy bueno
pero no es cine

entonces me pregunté
qué era

no vengo a abolir nada
sino al contrario
a perfeccionarlo
usted no puede servir
al mismo tiempo a dios
y al dinero
cuando das limosna
que tu mano izquierda ignore
lo que acaba de hacer la derecha
para que así tu limosna
permanezca en secreto
y tu padre
que siempre
ve tus gestos secretos
sabrá recompensarte
y serán juzgados
de la manera en que ustedes juzgan al prójimo
que les sea concedido
ejercer la justicia
con toda equidad
porque la vara
con la que midas
será usada para medirte
ésta debería ser
la plegaria de cada día
pero
ayúdenme, por dios
la guita*

**Le grisbi*: hace referencia al mismo tiempo al filme *Touchez pas au grisbi* de Jacques Becker (1953) y al sentido popular del argot "guita" (dinero). En las *Historia(s) del cine* la escena repone un fragmento de éste en el que Jean Gabin corre mientras se quema el dinero y dice: "¡la guita, la guita!".

oh retorno al país natal
oh retorno de aquel
que ya no necesita
ser un invitado

oh cuándo
el final iba a aparecer
dónde
iba a aparecer

cuándo
el maleficio
iba a romperse
había un último grado
en la amplificación
del silencio

al individuo le parece
que sí

141

pero cuántos
oh cuántos sollozos
por una melodía de guitarra
el mal existía aún
la voz del hombre
incorporada a la trama del universo
no daba
respuesta
y parecía
casi
que no debiera haber respuesta alguna
antes del día
como si todo, nuevamente
fuera sólo una espera
una espera de la estrella de la mañana
como si
comparado con eso
ya nada fuera legítimo

es por una última vez
que la noche reúne sus fuerzas
para vencer a la luz
pero es por la espalda
que la luz va a herir a la noche
y al principio, muy suavemente
como si no quisiera espantarla
el susurro
que el hombre ya percibió
hace largo tiempo
oh tanto tiempo
mucho antes de que el hombre existiera

el susurro
recomienza

la última lección
de Fernand Braudel⁴⁵
él no cuenta historias
tal como Etienne-Jules Marey⁴⁶
lo pidió
el santo hombre releva huellas
y toma medidas
la identidad de Francia

la identidad del cine
la identidad
de la *nouvelle vague*
una noche
fuimos
a lo de Henri Langlois
y entonces
se hizo la luz

sucede que
el verdadero cine
ni siquiera tenía para nuestros ojos provincianos
el rostro de madame Arnoux
en los sueños
de Frédéric Moreau
el cine, lo conocíamos
por Canudo
por Delluc⁴⁷
pero sin haberlo visto nunca
no tenía nada que ver
con los filmes de los sábados
los del Vox, del Palace, del Miramar
de las *Variétés*
porque esos filmes eran
para todo el mundo

no para nosotros
incluso para nosotros
ya que el verdadero cine
era aquel que no se podía ver
era sólo ése

era, era
era Mary Duncan
no es cierto
Jean George Auriol
pero jamás veríamos
la mujer del cuervo
y tuvimos que amarla
ciegamente
y de memoria
idem
con las multitudes de octubre
y las de que viva México
no es cierto
Jay Leyda
idem
con los tranvías
de la aurora

144

no es cierto
Lotte Eisner⁴⁸

porque ya olvidado
aún prohibido
siempre invisible

así era nuestro cine
y eso me ha quedado
y Langlois nos lo confirmó
ésa es la palabra exacta
que la imagen
es ante todo del orden de la redención
cuidado, redención de lo real
fuimos pues, deslumbrados
más que el Greco en Italia
y que Goya, también
en Italia
y que Picasso frente a Goya
estábamos sin pasado
y el hombre de la avenida de Messine⁴⁹
nos donó ese pasado
metamorfoseado en presente
en plena Indochina
en plena Argelia
y cuando proyectó la esperanza
por primera vez
no fue la guerra de España
la que nos sobresaltó
sino
la fraternidad de las metáforas

145

*she's gone for ever
I know
when one is dead
and when
one lives
lend me a looking-glass⁵⁰*

nuestro único error fue entonces creer
que se trataba de un comienzo
que Stroheim⁵¹ no había sido
asesinado
que Vigo⁵² no había sido
cubierto de lodo
que los cuatrocientos golpes continuaban
mientras se debilitaban
y treinta años más tarde
hubo que confesar
que si el coraje había sido abatido
hubo que confesar
que eso debía ser
porque no era por coraje
sino por debilidad
y quizás
me queda
finalmente por saber
que las fuerzas de interacción débiles
la cuarta pared de la casa del mundo
según los físicos
que esa fuerza débil es también
la del arte
y la de su "benjamín"
el cinematógrafo

qué es este museo
de *T-shirts*
nouvelle vague, Audrey
nouvelle vague
y Daumier⁵³, qué tiene que ver con la *nouvelle*
vague
cerramos
cerramos, chicos
preguntásele al guardián
les gustó a ustedes
sí, hay cosas interesantes
no opino lo mismo
vimos sin parar fotos y obras
pero nunca gente
era eso, la *nouvelle vague*
la política de los autores
por los autores
las obras
su amigo tiene razón, señorita
primero las obras
luego los hombres
usted no tiene corazón, señor
se puede filmar el trabajo
señorita, los corazones no
no sé, son tiempos de desempleo
señor

147

y entonces quién está sin trabajo
señorita
hay épocas
que tienen demasiadas manos
pero no suficientes corazones
sí, tiempos sin corazón
pero no sin trabajo
cuando una época está enferma
y no hay trabajo
para todas las manos

es una nueva exhortación
que ella nos dirige
la exhortación
a trabajar con nuestros corazones
en lugar
de utilizar nuestras manos
y no conozco ninguna época
todavía no
en la que no hubiera empleo
para todos los corazones

con todo
Becker
Rossellini
Melville

Franju
Jacques Demy
Truffaut
usted los conoció

sí, eran mis amigos

libro cuarto

Capítulo 4a. El control del universo

a media voz
con una voz suave
y débil
diciendo grandes cosas

importantes
asombrosas
profundas
y justas cosas

con una voz
suave y débil
la amenaza del trueno
la presencia de absolutos
con el canto de un petirrojo
en el fino detalle
de una flauta
y la delicadeza del sonido puro
todo el sol sugerido
en el esbozo
de una sonrisa
oh media voz
y una suerte de murmullo
en un francés infinitamente puro

quien no hubiese captado las palabras
quien lo hubiese oído a cierta distancia
habría creído que decía naderías
y eran banalidades
para el oído
reconfortado
pero ese contraste y esa música
esa voz
que apenas riza el aire
esa potencia susurrada
esas perspectivas, esos descubrimientos
esos abismos
y esas maniobras adivinadas
esa sonrisa prescindiendo del universo

evoco también para terminar
el susurro sedoso
solo y discreto
de un fuego que se consume
dibujando todo el cuarto
y que se habla
o que me habla
casi para sí

el espíritu sólo es verdadero
cuando manifiesta su presencia
y en la palabra manifestar
se insinúa "mano"*

**Manifestar* contiene en francés el término *main*. Godard dice en el texto "*il y a main*": está (la palabra) mano. En español se optó por el empleo de "se insinúa" mano.

el amor es la cumbre
del espíritu
y el amor por el prójimo
es un acto

es decir una mano tendida

y no
un sentimiento velado
un ideal

que pasa por el camino de Jericó
delante del hombre
despojado por los bandidos
policía, propaganda
estado
ésa es la mano
ése es el nombre del dios tirano
que la orgullosa razón de los hombres
supo crear a su imagen

153

cuando la palabra
se destruye
cuando ya no es
el don
que uno hace al otro
y que compromete algo
de su ser
es la humana amistad
la que se destruye

tal es la inquietud de los pueblos
no es material
ante todo
es ante todo esa inquietud
del corazón y del espíritu
que nace de la muerte de las amistades
no creo
en las voces misteriosas
pero creo en el llamado de los hechos
consideremos los tiempos
los lugares en los que vivimos
la situación precisa
que nos es dada
y el llamado de ellos
y después
juzguemos

154

en la Europa de hoy
en esta Europa
dos clases
de naciones

las que se consideran
viejas
y las que se consideran
rejuvenecidas

las que conservaron
cierto número de posibilidades
pero que no saben bien qué hacer
con esa libertad de la que se jactan
y las que
hicieron o padecieron desde las guerras
una revolución de masas
y que
tienen libertad de opinión
es decir
libertad de quejarse
pero sin profunda pasión
y donde la miseria está por llegar
pero se diría que ya no hay nada
que hacer más que esperarla

la miseria
último argumento
último fundamento de la comunidad moderna
es el telón de fondo
de todos nuestros dramas
de nuestros pensamientos
de nuestras acciones
e incluso de nuestras utopías
está bien claro
que lo esencial no es
lo que piensa un dictador
no es la urgencia material
sino una verdad más alta
que es la verdad
a la altura del hombre
y yo agregaría
al alcance de la mano

ya es hora de que el pensamiento
vuelva a ser lo que es
en realidad
peligroso para el pensador
y transformador de lo real
allí donde creo
soy verdadero
escribía Rilke

unos piensan, se dice
otros actúan
pero la verdadera condición del hombre
es pensar con sus manos

156

yo no hablaría mal
de nuestras herramientas
pero las querría utilizables
si bien es cierto, en general
que el peligro no está en nuestras herramientas
sino en la debilidad
de nuestras manos
no por eso es menos urgente
precisar
que un pensamiento que se abandona
al ritmo de sus mecanismos
en verdad
se proletariza

quiero decir
que un pensamiento semejante
ya no se nutre de su creación
los otros forman al hombre
yo lo recito
quiénes son esos otros
ahora lo sabemos

son esas leyes
nacidas
del abandono del pensamiento
dónde están los responsables
no son partidos
no son clases
ni gobiernos

son hombres
uno por uno
sí, soy uno de ellos
hasta en la ira
desgarrado
por la insuperable ironía

y si no, yo no gritaría
pero el silencio
no es dado al hombre
por su esfuerzo
el silencio y la inteligencia miserable
sólo son obra del perdón

es asunto vuestro
y no mío
reinar sobre la ausencia
dice un poeta

la verdadera violencia
es la acción del espíritu
todo acto creador contiene una amenaza
real
para el hombre que se atreve
es por eso que una obra

sensibiliza al espectador o al lector
si el pensamiento se rehúsa a ponderar
a violentar
se expone a padecer infructuosamente
todas las brutalidades
que su ausencia liberó

a veces uno estaría tentado
de desear que en Francia
la actividad del espíritu
volviera a ser

pasible de cárcel
eso devolvería
un poco de seriedad
a los espíritus libres

en cualquier decisión
creadora
está la persona
de lo que se deduce
que toda la agitación del mundo
no es nada más
que una pregunta
que me es dirigida
pero que sólo
se precisa en mí
en el instante
en que me obliga a actuar

los partidarios del *nosotros*
se equivocaron
acerca de la persona
las contradicciones del mundo
figuran en la ecuación
fundamental

de cualquier existencia
x es una persona
un elemento creador
una libertad incalculable

el hombre
en tanto que hombre
es realmente un creador
pero un creador creado
es en la esperanza
en la que estamos salvados
pero esta esperanza es verdadera
porque el tiempo destruye el acto
pero
el acto es juez del tiempo

mientras que el acróbata
es presa

159

del equilibrio más inestable
pedimos un deseo

y ese deseo es
extrañamente doble
y nulo
anhelamos

que se caiga
y anhelamos
que resista
pero ese deseo es necesario

no podemos
no formularlo
con toda contradicción
y sinceridad

porque pinta ingenuamente
nuestra alma
en el instante mismo
ella siente que el hombre caerá
debe caer, va a caer
y en sí
consume la caída
y se defiende de su emoción
deseando lo que presagia
él ya cayó
para ella
que no da crédito a sus ojos
su mirada no lo seguiría
sobre la cuerda
no lo empujaría más abajo
a cada instante
si ya no hubiera caído

160

pero el alma ve
que él resiste aún
y ella debe consentir
que hay razones
que hacen que resista
e invoca esas razones

les suplica que perduren
a veces, la existencia
de todas las cosas
y de nosotros mismos
se nos aparece
de esta forma

en primer lugar imágenes
pero de las
que habla San Pablo
que son una muerte
y una resurrección

olvidamos
por qué Joan Fontaine
se inclina
en el borde del acantilado

y qué iba
a hacer
Joel Mc Crea
en Holanda

olvidamos
por qué razón
Montgomery Clift guarda
un silencio eterno
y por qué Janet Leigh
se aloja en el Bates Motel
y por qué Teresa Wright
todavía sigue enamorada
del tío Charlie

olvidamos
de qué Henry Fonda
no es
del todo culpable
y por qué
el gobierno estadounidense
contrató exactamente a Ingrid Bergman⁵⁴

pero
nos acordamos
de un bolso de mano
pero
nos acordamos de un *autocar*
en el desierto
pero, nos acordamos
de un vaso de leche
de las aspas de un molino
de un cepillo para cabello
pero
nos acordamos
de una hilera de botellas
de un par de anteojos
de una partitura de música
de un manojo de llaves

162

porque con ellos
y a través de ellos
Alfred Hitchcock logró
allí donde fracasaron
Alejandro, Julio Cesar
Napoleón
tomar el control
del universo

quizás
diez mil personas
no olvidaron
la manzana de Cézanne
pero serán miles y miles
de espectadores
que se acordarán
del encendedor
del desconocido del Expreso del Norte

y si Alfred Hitchcock
fue el único
poeta maldito
que conoció el éxito
es porque fue
el más grande
creador de formas
del siglo veinte
y porque son las formas
las que nos dicen
finalmente
qué hay en el fondo
de las cosas
ahora bien, qué es el arte
sino aquello por lo cual
las formas devienen estilo
y qué es el estilo
sino el hombre

163

entonces es una rubia
sin sostén
seguida por un detective
que tiene pánico al vacío⁵⁵
los que nos aportarán
la prueba
de que todo eso
no es más que cine
dicho de otra manera
la infancia del arte

en sus comienzos
sólo sentía
poca cosa
y creía
saberlo todo
más tarde
habitado únicamente
por la duda, el dolor

el espanto
ante el misterio
de la vida
todo comenzó a flotar
y ahora
que lo sentía todo
creía
no saber nada

y sin embargo
del descuido
a la inquietud
del registro amoroso
de los comienzos
a la forma vacilante
pero esencial
del final

es
la misma fuerza central
que gobernó
al cine

la seguimos desde adentro
de forma en forma
con la sombra
y el rayo de luz
que merodean
iluminando esto
ocultando aquello

haciendo surgir un hombro
un rostro
un dedo levantado
una ventana abierta
una frente
un pequeño niño
en un pesebre*

lo que se hunde
en la luz
es la resonancia
de lo que sumerge la noche
lo que sumerge
la noche
prolonga en lo invisible
lo que se hunde
en la luz
el pensamiento, la mirada
la palabra
la acción
enlazan esa frente
ese ojo, esa boca
esa mano
con los volúmenes
apenas percibidos
en la sombra
de las cabezas y de los cuerpos
inclinados en torno
a un nacimiento
a una agonía
o a una muerte

* *Creche*: en sentido familiar la palabra remite a habitación, pero en sentido religioso se trata, en la tradición navideña, del pesebre en el que el niño Jesús fue ubicado en el establo de Belén.

también
y quizás sobre todo
cuando sólo tiene
como instrumento
de trabajo
el blanco y el negro
incluso
él maneja el mundo
como un drama constante
que el día
y la oscuridad
modelan
cavan, convulsionan
calman
y hacen nacer
y morir
al capricho de su pasión
de su tristeza
las ganas desesperadas
de eternidad
y de absoluto
que conmueven
a su corazón

el farol de un auto
un rostro dormido
tinieblas que se animan
seres inclinados
sobre una cuna
donde cae toda la luz
un fusilado
contra un sucio muro

un camino fangoso
bordeando el mar
la esquina de una calle
un cielo oscuro
un rayo de luz sobre una pradera
el imperio del viento
descubierto en una nube
que vuela
hay sólo trazos negros
cruzados
sobre una *tela rubia**
y la tragedia del espacio
y la tragedia de la vida
deforman la pantalla
con su fuego

*Godard alude con el término *toile blonde* a un juego entre el adjetivo "*blonde*", que indica rubio, y el sustantivo "*blonde*", que indica puntilla. Alude, entonces, a un rubio o rubia o a una puntilla de seda cruda. O mejor aún, tal vez Godard esté pensando en la pantalla como una filigrana o tejido ligero. El fragmento citado corresponde a la imagen intervenida de una rubia en el filme *Historia(s) del cine*.

sólo el cine
vio
que si cada uno
hace su tarea
las masas se organizan
solas
siguiendo un irreprochable
equilibrio
que la luz cae
donde debe
y soslaya
lo necesario
porque es útil
que ilumine un punto
de la escena
y porque la sombra
puede reinar en el resto

168

es el único
que siempre estuvo
presente
en todo
lo que miraba
el único que pudo
permitirse mezclar
el lodo
con el fulgor de los ojos
introducir fuego
en la ceniza
hacer brillar
en una mortaja
una rosa
o un azul pálido
tan lozano
como una rosa

su humanidad
es realmente formidable
es fatal
como la queja
devastadora
como el amor

dramático
como el intercambio
indiferente y continuo
entre todo lo que nace
y todo
lo que muere

mientras seguimos
nuestra marcha hacia la muerte
por los rastros de sangre
que la marcan
el cine no llora
sobre nosotros
no nos reconforta
ya que está
con nosotros
ya que él es
nosotros mismos
está allí
cuando la cuna se ilumina
está allí
cuando la joven se nos aparece
asomada a la ventana
con sus ojos
que no saben
y una perla
entre los senos
está allí
cuando la hemos desvestido
cuando su torso firme
tiembla
al latido
de nuestro ardor

está allí más tarde
cuando envejeció
cuando su rostro
se agrietó
y cuando sus manos reseca
nos dicen
que ella nada tiene en contra
de la vida
por haberla
lastimado
está allí
cuando la mujer
nos abre sus piernas
con
la misma emoción maternal
que siente
al abrir sus brazos
al niño
está allí
cuando el fruto
cae de ella
una, dos, tres
oh cuántas veces
en su vida

está aún allí
cuando somos viejos
cuando miramos fijamente
hacia la noche
que llega
y está allí
cuando morimos

y cuando nuestro cadáver
tiende el sudario
a los brazos de nuestros hijos

así es
soy de ustedes
soy
soy*

quien quiere
recordar
debe confiarse
al olvido
a ese riesgo que es

el olvido absoluto
y a
ese bello azar
que deviene
el recuerdo

Capítulo 4b. Los signos entre nosotros

el hombre
el hombre
tiene
en su pobre corazón
lugares
lugares
que no existen
todavía
y en los que
el dolor
entra
para
que existan
que existan

* "*Je suis*" en francés puede ser traducido como "yo soy" del verbo *être* o "yo sigo" del verbo *suivre*. Elejimos "soy" para reforzar la iteración.

y entiendo
más
por qué tenía
tanta dificultad
para comenzar
hace un momento
sé perfectamente
ahora
cuál es la voz
que yo hubiera querido
que me precediera
que me llevara
que me invitara
a hablar
y que se alojara
en mi propio discurso
sé
lo que había
de tan temible
en tomar
la palabra
puesto que yo la tomaba
en ese lugar
desde donde lo escuché
y donde ya no está
él
para oírme

oh, que
adivinando el momento
más solitario
de la naturaleza
mi melodía
total y única
se eleve
en la noche

y se repita
y haga
todo lo que puede
y diga la cosa
qué es la cosa
y recaiga
y se recobre
y padezca
oh
un *solo* de sollozos
y se recobre
y se desvanezca
según la tarea
que le incumba

a veces oigo
a hombres
narrando

a veces
oigo
a hombres narrando
el placer
que sintieron
con ésta
o con aquélla
oh
no es
la grosería
las palabras a veces
muy precisas
no
pero no sé
tengo ganas
de decirles
veamos
veamos
eso era otra cosa

otra cosa
no hay palabras
para eso
eso no se inscribe
en las frases
o mejor dicho
si empiezo
una frase
creyendo que tengo
en la punta
de la lengua
el cuadro*
el momento
el color

la ropa caída
esa claridad
sobre el cuerpo
de la mujer
un bretel
que se desliza
y ese sentimiento
de miedo
mezclado con impaciencia

en ella
sus brazos
la mente extraviada
el desorden
que se instala
en la memoria
en realidad
no lo olvidé
pero se esfuma

**"Avoir sur le bout de la langue"*: expresión que remite a tener una palabra en la punta de la lengua. En este caso, el nombre del cuadro.

si provoco
el recuerdo
de pronto
comprendo
lo que me sucede
imagino

no recuerdo más
imagino
ahora
es de día
y pienso

usted es sorda
Rachel, cruel
pero tengo
lo que quería
usted no tiene nada
de nada
para amar
se necesita un cuerpo
eso no es exacto
esto
es lo exacto

en 1932
el holandés Jan Ort
estudia a las estrellas
que se desvían
de la vía láctea
pronto
como estaba previsto
la gravedad las atrae
a su lugar
al estudiar las posiciones
y la velocidad
de esas estrellas repatriadas
Ort pudo calcular
la masa de nuestra galaxia
cuál fue su sorpresa

al descubrir
que la materia visible
representaba sólo
el cincuenta por ciento
de la masa necesaria
para el despliegue
de tal fuerza
de gravedad
dónde se había ido
la otra mitad
del universo
la materia fantasma
había nacido
omnipresente
pero invisible

no entres
sin violencia
en esa noche tranquila

es el tiempo en que
en el campo
interrogamos
a los ladridos de los perros
en el fondo de la noche
el tiempo en que
los paracaídas multicolores
cargados de armas
y de cigarrillos
caen del cielo
en el fragor del combate
en los claros
o en las planicies
el tiempo de los sótanos
y de los aullidos desesperados
que lanzan los torturados
con voces infantiles
la gran lucha
de las tinieblas
ha comenzado

entra aquí
Jean Moulin⁵⁶
con tu terrible cortejo
con aquellos que murieron
en los sótanos
sin haber hablado
como tú
y también
lo que puede ser
más atroz
por haber hablado

en cierto sentido
vean ustedes
el miedo es sin embargo

el hijo de dios
redimido en la noche
del Viernes Santo
no es digno de verse
no
a veces burlado
a veces maldito
repudiado por todos
y sin embargo
no se engañen
está a la cabecera
de cada agonía
intercede
por el hombre

esa noche
levantarse en la noche
cada noche
luz débil
en la habitación
de ahí

el misterio nulo
de la ventana
no
casi nulo
nulo
eso no existe

siempre virgen
como un negativo
que se llame
Ilford
Kodak o Fuji
siempre de una sola pieza
también

y sólo basta con
soplar
fuerte encima
para estirarlo
sea cual fuere
el nombre del soplador
Hitchcock
Langlois
Vigo
sí
fundimos
montaje de atracciones
de ideas
sin puntos suspensivos
no estamos
en una novela policial
ni en una de Céline⁵⁷
a aquél
dejémosle
la literatura
él sí mereció

sufrir
y enrolar
libro tras libro
en los regimientos
del lenguaje
nosotros
con el cine
es otra cosa
y en primer lugar la vida
hecho que no es nuevo
pero difícil de hablar
apenas sólo se la puede
vivir
y morir
pero hablarla
y bueno
están los libros
sí
pero en el cine
no tenemos libros
sólo tenemos
música
y pintura
y aquéllos también
ustedes lo saben
se viven
pero no se hablan
tanto

entonces
el cine
quizás
ustedes comprendan un poco ahora
porque
qué decir
porque la vida
es el tema
con el *cinemascope*
y el color
como atributos
si se es amplio de miras
la vida
yo debería decir
un comienzo de vida
un poco
como la historia
de las paralelas de Euclides
es un comienzo
de geometría
hubo
y habrá
otras vidas
basta con pensar
en un lirio que se rompe
en leones
cazados con arcos

en el silencio de un hotel
en el norte
de Suecia
pero la vida
de los demás
siempre
desconcierta
y con mayor razón
la vida pues
sola
que yo hubiese querido
poner en evidencia
para que la admiren
o la reduzcan
a sus elementos fundamentales
para interesar
a los alumnos
a los habitantes
de la tierra en general
y a los espectadores
de cine
en particular
en suma
solamente la vida
que yo hubiese querido
mantener prisionera
gracias a

panorámicas
de la naturaleza
a planos fijos
de la muerte
a imágenes cortas
y largas
a sonidos fuertes
y débiles
a actores
y actrices libres
o esclavos
qué sé yo
pero la vida
se debate
peor que el pez
de Nanouk
se nos escapa
de entre los dedos
como los recuerdos
de Mónica Vitti
en el desierto rojo
de los alrededores
de Milán
todo se eclipsa⁵⁸
y acá
aprovecho
para decirles

como por azar
que el único
gran problema
del cine
me parece que es
dónde y por qué
comenzar un plano
y dónde
y por qué
terminarlo

*der schreibt
wenn es dunkelt
nach Deutschland
dein goldenes haar*

*Margarete
er schreibt es
und tritt
vor das Haus*

185

*und es blitzen
die sterne
er pfeift
seine rüden herbei
er pfeift
seine juden hervor
lässt schaufeln*

*ein grab
in der erde⁵⁹*

cuando
se sabe
con qué cantidad
de muertes
y no de muertes
simbólicas
o imitadas
sino de muertes reales
se paga el advenimiento
de una sola vida
y uno ya no se preocupa
en algún
sentido
solamente la vida
colmada de sí misma
hasta un estadio
de explosión
que da
un único sentido
a esta vida
irreducible en todo sentido

es viviendo
la combinación
de todas las fuerzas
del cuerpo
cuando la vida deja

de interrogarse
a sí misma
y se asume
como
respuesta pura

acontecimiento
que ya ni siquiera

necesita proclamar
su propio
asentimiento
para ser el mayor
de los asentimientos
no hay nada que pueda
lograr
esa relación
del cuerpo
con el mundo
el grado cero
del otro
se instala
en cuanto se pronuncia
la palabra hombre

pero de qué
muere Europa
Dostoievski
nacido en otoño
muerto en invierno
pero por qué
estaba fascinado
por el niño inocente
martirizado
por un bruto

porque es necesario que haya
un pueblo ruso
todavía en pañales
es necesario que esos esclavos políticos
asombren
por su libertad moral
es necesario que esos brutos
en el infierno de la borrachera
y de las masacres
posean también
una inconsciencia
sin igual en Europa
es necesario que ese pueblo
capaz de todo a veces
como los niños crueles
y que duerme
el resto del tiempo
en horrorosa impotencia

188

es necesario sin embargo
que sea el único pueblo de Europa
que todavía tenga un dios

calla
Casandra
hasta
que nos
despertemos

para el amor
de cuál
de cuál
telón levantado*
nos despojamos
de nuestros sueños
cómo nos atrevemos
al despertar
a llevarlos
a la luz
oh
en la luz
cada uno de nosotros
lleva
consigo
los sueños invisibles
la música
nos eleva a todos
hasta
ese trazo de luz
sabes
el que aparece
por debajo del telón
cuando una orquesta
afina
sus violines

**Lever de rideau*: expresión que va más allá de la noción de levantar un telón. Se refiere a la primera representación de un espectáculo y al comienzo de la vida de una obra.

la danza comienza
y nuestras manos
se deslizan
y se separan
nuestras miradas
se abisman unas
en otras
nuestros cuerpos
se rozan
con precaución
cada uno evita
despertar
al otro
de su sueño
evita devolverlo
a la oscuridad
abandonar la noche
de la noche
que no es
el día
como
nos amamos

y además
lo que yo amo
en el cine
es una saturación
de signos magníficos
inmersos
en la luz
con su ausencia
de explicación

eso no se dice
eso no se dice
eso no se dice
eso se escribe
Flaubert, no
Pouchkine
Flaubert
Dostoievski
eso se escribe Flaubert
Dostoievski
eso se compone
Gershwin, Mozart
eso se pinta
Cézanne, Vermeer
eso se registra
Antonioni, Vigo

señorita
señorita
qué pasa
señorita
tomé el atajo
a toda velocidad
para decirle
un secreto
uno más
pero
qué pasa

las luces
apaguen
las luces

*some people can sing
some can't
impossible
impossible⁶⁰*

sí
pero
la historia
en el fondo
qué es
muy en el fondo
Malraux
todos sentíamos
que lo que estaba en juego
pertenece
a un campo
más oscuro
que el campo político
Braudel
que se mida
a todos aquellos
que niegan su miseria
el número de esas almas
que quieren ser
ellas mismas
vivir de sus vidas
a pesar de todo

como si nuestra vida
nos perteneciera
ay
como si estuviera
a nuestra disposición
y ese imbécil
de Cioran⁶¹
nada de lo que
sabemos
queda
sin expiación
pagamos
muy caro
tarde o temprano
cualquier
audacia del pensamiento
o indiscreción
del espíritu
y el joven
Péguy⁶²
ah, la historia
una sombría fidelidad
por las cosas
caídas

yo te había prevenido
testigo
significa mártir
qué hace
ésa
ahí

vea usted
Péguy
dice ella
hoy día
recurren
al juicio de la historia
es la apelación moderna
es el juicio
moderno

pobres amigos
me toman
por el juez
y sólo soy
la señorita
de la grabación

194

nos enfrentaron
con un aparato
dice ella
vivimos
en un sistema
en el que se puede
hacer todo
salvo la historia
de lo que se hace
donde todo
puede terminar
salvo
la historia
de esa terminación
vea usted
Péguy
dice ella
siempre
cae la noche

una imagen
no es fuerte
por ser brutal
o fantástica
sino porque
la asociación de las ideas
es lejana
lejana
y justa

me dieron un apellido
historia
y un nombre de pila
Clio
qué habría sido
si no se hubiese

tratado de un texto
sino de un movimiento
incluso
de una idea
de realidad
de vida

handling
in both hands
the present
the future
*and the past*⁶³
un rey puede
acabar con su reino
pero nunca se
acabará
la historia
de ese reino

o simplemente
si se hubiera
tratado
de un texto
pero si de ningún modo se hubiese
tratado de determinar
textos
sobre una palabra
sino sobre una idea
por ejemplo
o sobre una intención
un movimiento
un uso
o sobre un parentesco

cuando la filosofía
pinta su grisalla
en la grisalla
una manifestación de la vida
acaba de envejecer
no podemos rejuvenecerla
con gris sobre gris
solamente conocerla
vayan
*schuss, schuss*⁶⁴
Marguerite
Germaine
nada de feliz cumpleaños
Margarete
Milena
no es cierto
Djamila
no he pensado
en la muerte
no existe la muerte
sólo es cierto
que voy a morir

nada es
tan cómodo
como un texto
y nada es
tan cómodo
como una palabra
en un texto
sólo teníamos
literatura
para poner
en libros
qué sería eso
cuando es necesario
en un libro
en libros
poner una realidad
literaria
y en otro nivel de interpretación
cuando es necesario
poner
realidad
en la realidad

qué ocurre siempre
amigo mío

cae la noche
terminan las vacaciones

me lleva un día
hacer
la historia de un segundo
me lleva
un año
hacer la historia
de un minuto
me lleva
una vida
hacer
la historia de una hora
me lleva una eternidad
hacer
la historia
de un día
todo se puede hacer
salvo
la historia
de lo que uno hace

198

para mí
el privilegio
es filmar
y vivir
en Francia
como artista
no hay nada
como un país
que cada día
desciende
un escalón más
en el camino
de su inexorable decadencia

nada mejor
que una región
cada vez más provinciana
gobernada
alternativamente por los mismos
equipos de incapaces

deshonestos
y todos corrompidos
por su complicidad
con un régimen
de total y permanente
corrupción

qué es
preferible
a este habitar en una tierra
donde la justicia se entronca
con la peor de las subastas
qué artista
no soñaría
con una nación semejante
la cuarta potencia económica
mundial
se nos dice

mientras que el desmentido
duerme delante de nuestra puerta
esperando
una moneda
para
acallar
un poco
los dolores
del que tiene hambre

sí
es de nuestro tiempo
que soy
el enemigo huido
sí, el totalitarismo
del presente
tal como se lo aplica
mecánicamente
cada día más opresivo
a escala planetaria
esa tiranía
sin rostro
que los borra a todos
en provecho exclusivo
de la organización
sistemática
del tiempo unificado
del instante
a esa tiranía global
y abstracta
desde mi punto de vista
huido
trato
de oponerme

porque
intento
porque intento
en mis composiciones
mostrar
un oído que escucha
al tiempo
y trato también
de hacerlo entender
y de surgir
en el futuro
porque la muerte ya está
incluida en mi tiempo
sólo puedo
en efecto
ser el enemigo
de nuestro tiempo
ya que su tarea apunta
justamente
a la abolición del tiempo
en el que no veo
en ese estado
que una vida merezca
ser vivida

cuando un siglo
se funde lentamente
en el siglo siguiente
algunos individuos
transforman los medios
de sobrevivencia
antiguos
en medios nuevos
es
a estos últimos
a los que llamamos
arte
la única cosa
que sobrevive a una época
es la forma de arte
que ella se creó
ninguna actividad
se convertirá
en arte
antes de que su época
haya terminado
luego
este arte desaparecerá

así fue como
el arte del siglo diecinueve
el cine
dio vida al siglo veinte
que en sí mismo
apenas existió

los hombres
y las mujeres
creían
en los profetas
hoy
se cree
en el hombre
de estado

nada
es más opuesto
a la imagen
del ser amado
que la
del estado
cuya razón se opone
al valor soberano
del amor
el estado no tiene en modo alguno
o perdió
el poder de abarcar
ante nosotros
a la totalidad del mundo
esa totalidad
del universo
prodigada
al mismo tiempo
fuera
en el ser amado
como un objeto
dentro
en el amante
como sujeto

el cine
nada temía
de los otros
ni de sí mismo
no estaba
al amparo
del tiempo
él era el amparo
del tiempo
sí, la imagen
es felicidad
pero cerca de ella
la nada permanece
y toda la potencia
de la imagen
sólo puede expresarse
acudiendo a ella

204

quizás es necesario
agregar
aún la imagen
capaz de negar
la nada
es también la mirada
de la nada sobre nosotros
la imagen es liviana
y la nada es
inmensamente pesada
la imagen brilla
y la nada es
ese espesor difuso
en el que nada
se deja ver

Emily
Dickinson
el más efímero
de los instantes
posee
un pasado
ilustre

*but first
Elpenor came
our friend
Elpenor
unburied, cast
on the wide earth
limbs that we left*

*in the house
of Circe
unwept, unwrapped
in sepulchre
since toils
urged other
pitiful spirit⁶⁵*

205

si un hombre
si
un hombre
atravesara
el paraíso

en ensueños

si recibiera una flor
como prueba
de su pasaje
y si al despertar
encontrara
esa flor
en sus manos

qué decir
entonces
yo era
ese hombre

Notas del traductor

1. Irving Thalberg fue apodado "*wonderboy*" por su capacidad de emprendimiento mezclada con su juventud, su vida fastuosa y su belleza física. Marcus Loew, primer propietario de la MGM, lo nombró responsable de la producción. La cantidad y variedad de sus emprendimientos lo llevaron a frecuentes altercados con Mayer, director del estudio. Fue destituido de su cargo en 1932 y falleció en 1936. Scott Fitzgerald lo describe en *El último magnate* (*The Last Tycoon*, 1941) con un aura de exceso y con la fragilidad de la generación perdida. Godard lo considera "el padre fundador" que unió la industria de la imagen con el poder de los sueños bajo el nombre de Babilonia.

2. Howard Hughes se dedicó al cine a partir de 1926. Como productor impulsó *Primera plana* (*The Front Page*, 1931) y *El terror del hampa* (*Scarface*, 1932). Como director realizó *Hell's Angels* (1930), célebre por sus secuencias aéreas y la aparición escénica de Jean Harlow. Descubrió a la actriz Jane Russel, para quien concibió el primer sexy western, *El forajido* (*The Outlaw*, 1943), de cuya dirección retiró a Hawks para filmarlo él mismo. Dueño de la RKO a partir de 1948, llevó una vida de excentricidades, que se pierde en los senderos del desvarío. Se inmiscuyó en la dirección de *Vendetta* (1950) y, también, se sugiere que en *Amor a reacción* (*Jet Pilot*, 1957) de Sternberg, pero sin que su nombre apareciera en los créditos. Godard lo considera como un emprendedor y arbitrario productor extraviado en sus alucinaciones, como Defoe. Lo compara con Jean Mermoz, aviador francés que emprendió el desarrollo del correo aéreo, y con John Rockefeller, empresario norteamericano fundador de la Standard Oil. Rico y aventurero, Hughes desarrolla la TWA conjuntamente con la RKO, fundiendo la industria de los transportes con la del cine.

3. TWA es el nombre de la compañía creada el 13 de julio de 1925 como *Western Air Express*. En 1930 se fusiona con *Transcontinental Air Transport* para transformarse en *Transcontinental and Western Air* (T&WA). Esta compañía se desarrolló mundialmente bajo la presidencia de Howard Hughes. En 1950, cambia de nombre para transformarse en *Trans World Airlines* (TWA). En 1961, debido a las crecientes excentricidades, Hughes se vio obligado a renunciar a su puesto de presidente de la compañía.

4. Max Ophüls (1902-1957). Con el advenimiento del nazismo se exilia en Francia. En 1938 se naturalizó ciudadano francés y la llegada de los alemanes con la ocupación interrumpe su carrera. Pasa a Suiza gra-

cias a Louis Jouvet y comienza a filmar en 1939 la versión teatral de *L'école des femmes* (1940) con la actriz Madeleine Ozeray impuesta por aquél. Jouvet es ante todo un hombre de teatro aunque el cine le debe mucho. Como actor su papel más elocuente es el de *Kermesse héroïque* (1935). Godard juega con el deslumbramiento atribuido a Ophüls por Madeleine Ozeray, el alemán por la francesa, durante la filmación de *L'école des femmes*, mientras el ejército alemán invade Francia. La actriz francesa seguirá a Jouvet, de quien se sospecha su colaboración con la ocupación, en su gira por América Latina con su compañía entre 1940 y 1944.

5. Godard establece una primera serie que va de Fritz Lang a Ernest Lubitsch en la que el cine alemán "cumple con su palabra". Premonitoriamente, Lang había puesto en escena *Los Nibelungos* (1923-1924), *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926), parte de la saga *El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse*, 1933) y *M, el vampiro* (*M*, 1931), filmes en los que la ficción criminal se apodera de la realidad por venir de los crímenes nazis. Lubitsch, expulsado al igual que Lang por el ascenso del nacionalsocialismo, se integra a Hollywood. Si *El refugio* (*Rancho Notorious*, 1952) de Lang es el filme norteamericano que lo transforma en un reconocido realizador, *Ser o no ser* (*To Be or Not To Be*, 1942) de Lubitsch es la obra del más reputado director de su tiempo. Esta última, junto con *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) de Charles Chaplin, constituyen los filmes que ponen en escena el delirio de la ficción en el poder y la revancha venidera, según Godard, de lo real sobre la ficción. En esta serie se juega el cine como premonición.

6. Refiere al film en episodios *Fantômas* de Louis Feuillade realizado a partir de 1913. La saga es de altísima riqueza poética y ubicó a su director en la cumbre del mito, considerado como uno de los precursores del cine de serie, aunque adapta sólo algunos episodios. Godard ve en Feuillade un lenguaje poético recibido con fervor por las muchedumbres.

7. Godard establece una segunda serie que liga a David Griffith, André Malraux y Roberto Rossellini a través de los filmes *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), *La esperanza* (*L'espoir*, 1937) y *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945). Considera a los tres filmes como aquellos que donan una visión histórica que compromete a sus realizadores. Griffith vuelca su simpatía en los adversarios de la Unión, Malraux se compromete con el pueblo español que rinde homenaje a los muertos de la guerra civil y Rossellini mira la trama social bajo los efectos de la ocupación y su resistencia. Godard selecciona estos filmes que no elaboran los acontecimientos sino que los

registran. Cada uno, a su vez, constituye una transformación del lenguaje del cine. De este modo, el plano de contenido ligado a una visión histórica suscita una transformación expresiva.

8. Godard refiere al Capitán del estado mayor de división del ejército francés y primo del conde de Boieldieu. Personaje interpretado por Pierre Fresnay en el filme *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937) de Jean Renoir. El capitán muere por un disparo de Von Rauffenstein en el momento de un intento de fuga. A lo largo del filme el capitán alemán considera al capitán francés con todos los honores aristocráticos que el resto de la oficialidad no poseería por carecer de un linaje de sangre. Por ello dice Rauffenstein de los oficiales Maréchal y Rosenthal, en un diálogo con Boieldieu, que son "un regalito de la Revolución Francesa". No obstante, la fuga fallida del capitán francés crea las condiciones para que Maréchal y Rosenthal huyan.

9. Godard establece una tercera serie que liga a Robert Siodmak, Frank Capra, Jean Renoir, André Malraux y Alexandre Dovjenko, como los grandes realizadores de ficción que fueron incapaces de controlar las premoniciones que pusieron en escena. Enuncia, de este modo, la impotencia y el fracaso de esa incapacidad profética que el cine no supo reconocer. La serie está compuesta por una diversidad que, sin embargo, reúne: el testimonio de Siodmak sobre la Alemania nazi, la comedia de Capra sobre los valores morales norteamericanos, la intuición de Renoir sobre la matanza venidera, el compromiso de Malraux con la acción política revolucionaria y el lirismo de Dovjenko fundido con la transformación social. Guardan en común la huella histórica de sus trayectorias: Siodmak perseguido por Goebbels, Capra como paradigma del ascenso social norteamericano, Renoir transformador del naturalismo en drama alegre como víspera de una crisis, Malraux educador para la emancipación y Dovjenko poeta de la revolución rusa. Tal vez esté pensando, entre otros, en los filmes *L'affaire Nina B* (1961) de Siodmak, *Arsénico por compasión* (*Arsenic and Old Lace*, 1944) de Capra que sintetiza en la posguerra sus grandes comedias anteriores, *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939) de Renoir, *La esperanza* (*L'espoir*, 1937) de Malraux y *La tierra* (*Zemlja*, 1930) de Dovjenko.

10. Godard establece una cuarta serie que liga a Robert Flaherty con Jean Epstein. Fueron llamados por la crítica "el ecologista norteamericano" y "el expresionista francés"; el aventurero norteamericano de las grandes expediciones y el teórico francés cuyos libros transformaron una concepción sobre el cine. Guardan en común sus estudios sobre la naturaleza: Flaherty lo hace en el área de la mineralogía y Epstein en el dominio de la biofisiología. Ambos respetan en el cine

la unidad espacial del suceso para evitar que se transforme en una simple representación imaginaria. Lo prueban *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922) de Flaherty y *La caída de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1928) de Epstein. Godard valora en ellos el registro de lo real por sobre lo imaginario. También incorpora a su obra el aporte de los libros de Epstein *La inteligencia de una máquina* (1946), *El cine del diablo* (1947) y *El espíritu del cine* (1955). Godard cree que Flaherty y Epstein logran alcanzar el registro de los acontecimientos.

11. Valentin Feldman, filósofo nacido en Rusia en 1909. Pierde a su padre en la Primera Guerra Mundial. Se traslada a Francia, donde cursa en el liceo Henry IV, y prosigue sus estudios de filosofía en la Sorbonne. Se naturaliza ciudadano francés en 1931 y obtiene la agregación en filosofía en 1939. Comprometido con las luchas políticas de su tiempo, adhiere en Reims a la victoria del Frente Popular y trabaja en una organización sostén de refugiados republicanos españoles. Adhiere, también, al Partido Comunista en 1937. Lucha en el frente de combate en 1940 y su actitud le vale la atribución de la Cruz de Guerra. En el otoño de 1940 se transforma en agente de enlace de la resistencia. Arrestado en febrero de 1942, es fusilado en el monte Valérien el 27 de julio. Grita a los soldados alemanes encargados de la ejecución: "¡Imbéciles, es por ustedes que muero!".

12. Georges Stevens (1904-1976) es realizador de obras mediocres y desbordantes de sentimentalismo. Sin embargo, la crítica norteamericana lo ubicó entre los grandes maestros por su mejor film, *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, 1951), adaptación de la clásica novela de Dreiser, interpretada por Montgomery Clift y Elizabeth Taylor. Godard compara este filme con el registro que Stevens realiza en película 16 mm color, de los campos de exterminio como corresponsal del ejército americano que liberaba Auschwitz y Ravensbrück. Ve en este registro la "resurrección" del documental, al que llamará "la redención de lo real".

13. Godard hace alusión al último film de Sacha Guitry, escritor y realizador francés (1885-1957), *Assassins et voleurs* (1956). El Guitry de los años '50 al que refiere es riguroso en su forma y cínico en su pensamiento. Godard juega con la referencia al film *Assassins et voleurs* donde se dice que "el pez grande se come al chico, que unos pagan por los otros". Frase de Guitry que alude a su arresto arbitrario en agosto de 1944.

14. Godard juega con su propio filme *El desprecio* (*Le mépris*, 1963), en especial con la secuencia novena en la que cita a Bertold Brecht enunciado por Fritz Lang: "cada mañana, para ganar mi pan, voy al

mercado donde se venden mentiras y, lleno de esperanza, me pongo del lado del vendedor". Este enunciado corresponde a la respuesta dada por Lang a Camille que le preguntara: "¿Qué es eso?". La respuesta es amable y está cargada de un humor crítico.

15. "Como frente a los otros/ relatos históricos", "Ocupa un lugar/ completamente diferente/ en tu vida" (trad. de Patricio Agustín Perkins).

16. Godard establece una quinta serie en la que compone el registro de los comienzos del cine con su madurez en el género de la acción: *L'arrivée d'un train à la Ciotat* (1895) de los hermanos Lumière pasando por *Le goûter du bébé* (1845) (filmada por Louis Lumière registrando a su hermano Auguste, su mujer e hijo en el momento del alimento del niño) hasta *Río Bravo* (1959) de Howard Hawks. Del registro de los 50 segundos del arribo de la locomotora que conmociona al público en los comienzos del cine al largometraje que despliega la riqueza de la puesta en escena, con John Wayne, Dean Martin y Angie Dickinson, Godard dirá que la cámara nunca cambió, más allá de la perfección técnica a la que siempre se alude. Con esta idea afirma que el "cine nunca fue un arte y menos aún una técnica".

17. El sueño de León Gaumont (1864-1946) al que refiere Godard supone la transformación de la industria de fabricación de cámaras en la de la realización de filmes guionados. La Exposición Universal que tiene lugar en París en 1900 le confirma a Gaumont el entusiasmo del público por el cine. Mientras se asegura que los cargadores de cámara respondan a mayores metrajes y desarrolla los laboratorios para el tratamiento de películas, inaugura el Teatro Cinematográfico Gaumont (1905). Consigue el desarrollo de una sociedad apoyada por la banca industrial dedicada a la producción y proyección de filmes. En 1910 comienza la última gran expansión adoptando el sistema creado por Pathé que consiste en el alquiler de los filmes por un número limitado de exhibiciones. Nace la distribución que se completará con la explotación de las salas de exhibición. En 1912 trabaja en la prefiguración del cine a color. En 1925 interrumpe la producción para dedicarse a la unión con la MGM. En 1927 se lanza al registro del diario de actualidades filmadas. En 1932 es Germaine Dulac quien dirige la sección de actualidades. En 1941 compra la Société de filmes Marcel Pagnol. En 1945 se firma un acuerdo con la Rank y nace la Gaumont-Aigle-Lyon. En 1946 muere León Gaumont. El director adjunto de la Gaumont, Daniel Toscan du Plantier, despidió a las grandes firmas internacionales y considera que la empresa sólo puede contratar talentos. Son invitados Bergman, Fellini, Antonioni, Wajda y Tarkovski a producir sus filmes con la compañía. Bergman realiza

Fanny y Alexander (1983); Fellini, *La ciudad de las mujeres* (1980) e *Y la nave va* (1983); Tarkovski realiza *Nostalgia* (1983), y Wajda, *Dantón* (1982). La compañía se abre a la edición y a los mercados de la prensa, funda Edivisuel con Gallimard. Esta política de calidad tropieza con la realidad de mercado y los frutos financieros dejan de rendir. La compañía creada por Gaumont y desarrollada por Toscan du Plantier es superada por los emprendimientos de la industria televisiva.

18. Godard refiere al discípulo de Saint-Simon (1760-1825), Barthélemy Prosper —llamado padre Enfantin— (1796-1864), de formación ingeniero y economista, quien apoyó el desarrollo social del progreso técnico.

19. Lilian Gish: actriz norteamericana (1896-1993). Con su hermana Dorothy y luego sola fue heroína infantil de las obras de Griffith. Trabajó, entre otras, en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), *Los lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919), *Las dos huérfanas* (*The Two Orphans*, 1922), también en *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, 1947) de Vidor y *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, 1955) de Laughton.

20. Godard refiere a Marguerite Duras y al diálogo que ambos mantuvieron durante sus vidas. En una entrevista Godard dice: “en la literatura las palabras son la única materia, en cine la cosa es más fácil. Eso le gustaba a Marguerite Duras. Ella decía: ‘el cine es formidable, ¡no hay nada que hacer!’ y yo le respondía: ‘es cierto, Marguerite, pero de todas formas, podrías hacer un poco más!’... Ella decía que yo era maldito”.

21. Cf. “Palabras para Julia” es un poema de José Agustín Goytisolo. Perteneció al cancionero del mismo nombre que alcanzó fama cantado por Paco Ibáñez.

22. Godard refiere indirectamente, tal vez, al cortometraje de 1952 de Jean Cocteau *La villa Santo-Sospir*, en el que el poeta evoca fragmentos de sus textos. Sus grandes obras son claramente utilizadas por Godard, especialmente: *La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*, 1931), *La Bella y la Bestia* (*La Belle et la Bête*, 1946) y *El testamento de Orfeo* (*Le testament d'Orphée*, 1959). Sin embargo, por la estructura del discurso poético de Godard resulta imprecisa la referencia.

23. Godard consagra los hallazgos de Mack Sennet (1880-1960). Como actor, realizador y productor creó innumerables filmes. Despliega las carreras de Chaplin y Langdon, de Bin Crosby y Ben Turpin, entre otros, quienes lo consideraban como un maestro del *slapstick* y de la comedia burlesca. Creador de la improvisación y del gag visual. Hizo suya la matriz de la persecución como gran tema narrativo. Es considerado por la crítica, conjuntamente con Griffith, como padres

del cine norteamericano. Hasta 1923 trabaja para la Triangle Film Corporation, luego se asocia con los estudios Pathé. El advenimiento del cine sonoro confirma su ocaso. En 1932, en la Paramount, patrocina a Buster Keaton. Luego regresa a Canadá, su patria de origen.

24. Godard establece una sexta serie que une a Friedrich Murnau y Karl Freund a quienes considera maestros de la puesta en escena, aunque pactaron de antemano realizando las iluminaciones de Nüremberg. Anticipaban, de este modo, la escenificación de los grandes dictadores histriónicos. La valoración de *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu*, 1922) como filme premonitorio de la matanza venidera o las obras maestras *Amanecer* (*Sunrise*, 1927) y *Tabú* (1931) revelarán para Godard el pacto de la luz con el triunfo de la oscuridad. Sobre todo cuando el gran maestro de la imagen Karl Freund y el de la puesta en escena Friedrich Murnau, más que registrar el rostro de Berlín como la moderna metrópolis del alba de la modernidad o las fantasmagorías del cine fantástico llevado a sus límites plásticos, inventaron las iluminaciones de Nüremberg antes que Hitler desplegara el impulso de su ascenso definitivo al poder. La documentalidad buscada por Freund y Ruttmann en *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin, Symphonie Einer Grosstadt*, 1927) constituye un preciso testimonio que, sin embargo, para Godard no logró prever las fuerzas venideras.

25. Godard le asigna a Marcel Pagnol (1895-1974), redescubierto por *Cahiers du Cinéma* en diciembre de 1965, el privilegio de la narración de la historia regionalista, marcada por el registro de la Provenza y por el acento meridional, que alcanzó con el sonoro un estilo. La trilogía escrita por Pagnol está constituida por *Marius* (1931) corealizada con A. Korda, *Fanny* (1932) realizada por Marc Allégret y *César* (1936) realizada por él mismo. La trilogía expone el talento de Pagnol que ha sido la base del teatro filmado.

26. Alexandre Astruc, realizador francés nacido en 1923. Afirmó en sus comienzos que el tiempo de escribir guiones ya había pasado y que era necesario filmar películas. Se anticipó, de este modo, a la "Política de los autores" de la *Nouvelle Vague* y mantuvo amistad con Jean-Paul Sartre. Entre sus films se encuentran *Une vie* (1957), *L'éducation sentimentale* (1961) y *Sartre par lui-même* (1975).

27. Henri Langlois (1914-1977) es para Godard, en alma y cuerpo, la historia del cine. Fue cofundador junto a Georges Franju de la Cinemateca Francesa en 1934. El "dragón de la custodia", como lo llamó Cocteau, fue el que permitió a buena parte de la *Nouvelle Vague* el desarrollo de su obra. Contribuyó con Resnais y Rouch y, entre 1938 y 1939, impulsó el desarrollo del neorrealismo italiano. Godard

hace referencia especialmente a su propuesta a Langlois de realizar el proyecto de las *Historia(s) del cine*, al mismo tiempo que lo invitaba a dinamitar la cinemateca, conservando sólo dos o tres películas, para que él quedara en la historia como el que las salvó del desastre. De allí proviene la frase: "hay que quemar las películas con el fuego interior, por supuesto".

28. Godard cita *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* de Henri Bergson, texto de 1896 contemporáneo del nacimiento del cine. Gilles Deleuze supo ver en este texto una obra transformadora que imaginó todo aquello que el cine experimentaría durante el siglo XX. Supo ver también, en la filosofía de Bergson, un tema lírico: un verdadero canto en honor de lo nuevo, de lo imprevisible, de la invención, de la libertad. Godard invoca este nombre en relación con la frase "el arte es como el incendio/ nace/ de lo que él quema".

29. En Godard, esta relación nos revela su modo de pensar asociaciones de ideas lejanas y justas. La mirada de Joan Fontaine en *La sospecha* (*Suspicion*, 1941) duda si hay veneno en el vaso de leche que su marido (Cary Grant) le propone beber. Ella cree que lo hace para solucionar problemas económicos cobrando su seguro de vida. Joan Fontaine no es una heroína como la de Delacroix, sino una víctima, como el perro fue víctima de Pasteur y su vacuna contra la rabia. Su sospecha nos revela que el marido se enriquecería a través del veneno, del mismo modo que Kodak se enriqueció con placas radiográficas a través de la enfermedad y no con películas para niños.

30. Nadar es el seudónimo de Félix Tournachon (1820-1910). Fotógrafo y caricaturista francés, mítico personaje en la historia de la fotografía por haber registrado a celebridades de su tiempo. En el siglo XIX se hablaba del "Panteón de Nadar". Realizó las primeras fotografías aéreas tomadas de la tierra en 1858 y fue uno de los primeros en utilizar la luz artificial en el registro de las catacumbas de París en 1861. Godard ubica a la obra fotográfica de Nadar como transfiguradora de la litografía de Doré. Aunque fuera Gustave Doré quien realizara un célebre retrato de Nadar, la fotografía había cobrado impulso para reproducir la vida.

31. Godard hace referencia a Scarlett O' Hara, personaje interpretado por Vivien Leigh en el film *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939). Vincula a Scarlett y sus duelos con el dominio del technicolor.

32. Godard refiere a la relación entre Napoleón y Mme. de Staël (1766-1817), baronesa de Staël-Holstein y escritora francesa. Durante la Revolución Francesa toma parte activa, apoyando a Talleyrand, pero tras la caída de la monarquía, abandonó Francia y viajó a Suiza. Desde su re-

greso a París en 1797 ella reconoce el talento de Bonaparte. Habría querido ser su Egeria, pero éste sin embargo se muestra receloso ante una mujer dedicada a la política que participa en intrigas palaciegas, y permanece insensible a su elocuencia apasionada y seductora más allá de su fealdad. Su hostilidad se acrecienta cuando Benjamin Constant, miembro del Tribunal y amante de Mme. de Staël, se pone del lado de la oposición. En 1803, recibe la orden de alejarse "a cuarenta leguas, al menos de París, por más que prometa ser juiciosa". Napoleón le prohibirá el acceso a la capital, y recurrirá a la policía imperial para vigilarla. Godard refiere a lo que Mme. de Staël le escribe a Napoleón: "la gloria, Sire, es el duelo resplandeciente de la felicidad".

33. Cecil Blount de Mille (1881-1959), realizador norteamericano especialista en reconstrucciones históricas espectaculares. Educado en el culto del cristianismo, especialmente en el conocimiento bíblico, sus mayores reconocimientos filmicos fueron *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1956), *Rey de Reyes* (*King of Kings*, 1927) y *El signo de la cruz* (*The Sign of the Cross*, 1939). También filmó westerns como *The Plainsman* (1937) y *Pacific Express* (1939). Godard lo concibe como la tipología del cineasta industrial norteamericano y lo compara con el estilo de Carl Dreyer (1889-1968), realizador danés creador de una forma despojada, con precisión en el cuidado de la imagen. Para Godard se trata del más riguroso de los pensamientos de la imagen en el contraste entre el blanco y el negro. *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jean d'Arc*, 1929) es considerada como uno de los grandes filmes de la historia del cine por la calidad de los encuadres y las interpretaciones de Falconetti, Artaud y Simon.

215

34. Selva de Bondy: nombre del lugar geográfico que reúne una genealogía posible de la tradición francesa. Aparece en *Los Miserables* de Víctor Hugo y es el espacio de la red M4 de la Resistencia francesa, actualmente el emporio del desarrollo automovilístico.

35. David O. Selznick, productor del filme estadounidense *Ave del paraíso* (*Bird of Paradise*, 1932), dirigida por King Vidor en 1932. Interpretada por Dolores del Río, Joel Mc Crea y John Holliday. Godard recuerda el anecdotario previo a la realización del filme, en el que Selznick exigía un medio físico, los mares del sur y una pareja, Del Río y Tyrone Power, como base del drama romántico.

36. Godard establece una serie en su selección de imágenes de primeros planos de rostros femeninos en distintas actitudes que interpelan al espectador. Esta serie se compone de una obra de Corot y tres obras de Manet. En la mirada de cada uno de estos rostros un mundo interior se formula como pensamiento.

37. Catherine Hessling (1899-1980). Actriz francesa cuyo verdadero nombre era Andrée Heuschling. Modelo del pintor August Renoir. Contrae matrimonio con Jean Renoir e interviene en sus primeros filmes en la década del treinta: *La hija del agua* (*La fille d'eau*, 1924), *Naná* (*Nana*, 1926), *Charleston* (1927) y *La petite marchande d'allumettes* (1928). Después de su separación, sólo hará breves apariciones. Godard se detiene en la primera coproducción con la UFA de la que será actriz.

38. *Le maquis des Glières*: organización armada clandestina que resistía durante la Segunda Guerra contra los alemanes y las milicias francesas que obedecían a Vichy.

39. *Les dames du bois de Boulogne*: hace referencia a las prostitutas del bosque de Boulogne en París.

40. Guy Debord (1931-1994). Escritor, filósofo y cineasta francés. Miembro del lettrismo y creador de la Internacional Situacionista. Editor de la revista *Portlach*, publicación de la Internacional Letrista entre 1954 y 1957, y de la Internacional Situacionista entre 1958 y 1969. Debord formó parte del grupo editor desde el nro. 5 al nro. 8. Una selección de sus textos fue editada en 1978 bajo el título de *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Escribe entre otras: *Contre le cinéma* (1964), *La sociedad del espectáculo* (1967), *Internationale Situationiste. 1958-1969: edición facsimilar* (1975), *Oeuvres cinématographiques complètes 1952-1978* (1978), *Commentaires sur le société du spectacle* (1988). Realizó los films *Aullidos en favor de Sade* (1952), *Sobre el paso de unas pocas personas a través de un corto período de tiempo* (1959), *Crítica de la separación* (1961), *La sociedad del espectáculo* (1973), *Refutación de todos los juicios a favor o en contra que han sido hechos hasta la fecha por el film "La sociedad del espectáculo"* (1975), *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

41. Godard elige *Silvie et le Fantôme* (1945) de Claude Autant-Lara como la película representante del cine francés de posguerra. Obra romántica y poética que recupera el encanto y la personalidad de la tradición del cine francés replegado sobre sí mismo en contraposición con el cine italiano que a través de *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945) expresó un nuevo lenguaje recobrando un derecho político.

42. *La pasajera* (*Pasazerka*, Polonia, 1961-1963) de Andrzej Munk. Munk no pudo concluir su obra, terminada por Witold Lesiewicz. Es considerada una de las más sobrecogedoras evocaciones del universo concentracionario. *Kanal* (Polonia, 1957) de Andrzej Wajda, se trata de una fuga en las alcantarillas de la ciudad que transforma a los hom-

bres en ratas. Historia desesperada de la que el amor no está ausente y tampoco la pregunta política: ¿por qué los rusos, acampados a orillas del Vístula, no socorrieron a los resistentes?

43. "Lengua de mármol antiguo de catedral/ lengua de espada y llanto de dolor/ lengua que clama desde una torre al mar/ lengua de mar que trae rostros nuevos/ lengua de montes expuesta a los vientos/ que habla de nieve blanca a los naranjos/ lengua serena, dulce, hospitalaria/ es... nuestra lengua italiana/ lengua de trabajo y lengua por honor/ en los mercados telas, joyas y oros/ lengua de miradas y sonrisas lejanas/ lengua comandada por un hombre de Florencia/ que habla del cielo a los arquitectos/ lengua nueva, divina, universal/ es... nuestra lengua italiana/ lengua que habla de palacios y de fuentes/ lengua de tabernas entre vino y prostitutas/ lengua de gracia en las cortes/ y lengua de amor bella de sentir/ lengua que canta a lo largo del Arno al mar/ hasta la arena del continente americano/ lengua ideal, generosa y sensual/ es... nuestra lengua italiana/ y es un avión que vuela/ sobre el tranquilo atlántico/ sobre la ruta polar o la de las antillas/ una rosa roja color sangre/ Espina de una rosa/ te pincha y sos su amante/ y una mujer delgada/ que vence, gana en moda/ y conduce un auto rojo/ que prestigia la calle/ se casa con la luz y como un faro/ proyecta al mundo/ el gran cine italiano/ el gran cine italiano/ lengua de la ópera/ lengua del *bell canto*/ que canta con violines/ y juega con su acento/ lengua del espacio/ y términos en inglés/ de la separación fría/ y fórmulas en francés/ lengua de paz/ lengua de cultura/ de vanguardia/ internacional/ mi lengua, la tuya/ es... nuestra lengua italiana" (trad. de Vanna Giardini).

44. Godard llama a Niépce y Lumière "los redentores". La noción de fotografía, a comienzos del siglo XIX, se inscribe dentro del marco de la revolución industrial, rica en invenciones que favorecen el desarrollo económico. Joseph Niépce, en compañía de su hermano, elabora en 1829 —con el término "heliografía"— la fotografía, que consiste en reproducir espontáneamente por acción de la luz, con degradaciones de tintes del negro al blanco, las imágenes recibidas en la cámara oscura. Louis-Jacques Daguerre, pintor y decorador teatral, propone a Niépce una asociación en la investigación de la cámara oscura. En 1833, cuando fallece Niépce, el concepto de la fotografía está definido pero el procedimiento aún no está técnicamente a punto para permitir su utilización comercial. En 1907, los hermanos Lumière comercializan la placa autocroma. El cine ya había nacido. Godard, como Bazin, le otorga a la fotografía una dimensión ontológica y por ello redentora de lo real.

45. Fernand Braudel, historiador francés nacido en 1902. Abrió la historia al estudio de los grandes espacios y de los fenómenos de larga

duración. Godard hace referencia a su obra póstuma *L'identité de la France* (1986). Entre sus obras capitales se encuentra *Civilisation matérielle, économie et capitalisme* (1979).

46. Etienne-Jules Marey (1830-1904) es fisiólogo e inventor francés. Perfeccionó el registro gráfico de los fenómenos fisiológicos. Creó, en 1832, la cronofotografía, que permitía un estudio racional del movimiento y de la cual para muchos historiadores deriva el cine. La cronofotografía, al descomponer el movimiento en una cantidad de placas de registro, permite una lógica narrativa de éste. Godard ve en Marey un germen de la narración encadenada de las imágenes por el movimiento motor.

47. Louis Delluc (1890-1924), crítico y realizador francés. Sus escritos teóricos fueron publicados en tres tomos por la Cinemateca francesa en 1990. Entre sus films se encuentran *Le silence* (1920), *Fièvre* (1921), *La femme de nulle part* (1922), *L'inondation* (1924). Godard hace referencia al efecto de sus textos teóricos publicados en las revistas *Film* y *Cinéa* que le otorgaron el título de padre de la crítica francesa. El poeta italiano Ricciotto Canudo retoma con Delluc la idea de restablecer los cineclub y el 26 de marzo de 1921 *Cine Journal* anuncia la creación del CASA (Club de los Amigos del Séptimo Arte). Canudo muere en 1923 y Delluc en 1924. Ambos serán recordados por ser férreos defensores de la exhibición en las salas de cineclub y creadores del oficio crítico.

48. Godard afirma haber amado ciegamente y de memoria según un conjunto de narraciones críticas, entre otras, a *The River* (1928) realizado por Frank Borzage, obra cuya actriz es Mary Duncan, que se tituló en francés: *La femme au corbeau*. La crítica de Jean George Auriol, quien fue una pieza clave en el movimiento de los cineclubs impulsados por Canudo y Delluc, la consideró la obra maestra del *amour fou* en su trabajo en la *Revue du Cinéma*. Lo mismo ocurre con *Octubre* (*Oktiabr*, 1928) y *¡Que viva México!* (1931) de Eisenstein. Jay Leyda fue el montajista de un tramo del material del proyecto: *¡Que viva México!* (1931), tal como lo había imaginado Eisenstein. Escribió un libro capital sobre la historia del cine ruso (*Kino, A History of Russian and Soviet Film*, 1960) al cual acude Godard. Del mismo modo acontece con *Amanecer* (*Sunrise*, 1927) de Friedrich Murnau. Lotte Eisner es la actriz que confirma, para Godard, el amor a aquel film para él invisible. *La mujer del cuervo*, *Octubre*, *¡Que viva México!* y *Amanecer* constituyen una séptima serie de los films que abrieron su creencia en el cine sin haberlos visto.

49. "El hombre de la avenida de Messine" es Langlois. Se encuentra

situada en el 8º distrito del barrio Elysée. Godard asigna a Langlois la confirmación de la existencia del cine a través de la proyección entendida como redención por la imagen de lo real. Tal experiencia está ligada a ese nombre y localización física al que Godard recurre como confirmación y creencia en que un pasado lo precedía gloriosamente. 50. "Ella se ha ido para siempre/ sé/ cuando se está muerto/ y cuando se vive/ préstame un espejo" (trad. de Milita Molina).

51. Erich von Stroheim, actor, guionista y realizador vienés (1885-1957). Trabaja con Griffith como asistente en *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916). Su primer filme lo realiza cinco años después de llegar a Hollywood, *Corazón olvidado* (*Blind Husbands*, 1919). Detrás de una historia banal de pseudoadulterio se reconocen todas las obsesiones de Stroheim: lisiados, amores enfermizos y la marca de la oficialidad austriaca a la que jamás perteneció. Impostor genial, Stroheim pasó de ser un hijo del gueto de su ciudad para hacernos creer que era íntimo de la corte de Viena. Tal vez *Codicia* (*Greed*, 1925) fue la obra cumbre aunque costosa en tal grado que le valió el despido de la Universal y la contratación de la Metro Goldwyn Mayer. Fue obligado por Thalberg a reducir el filme en su duración inicial de siete horas a dos horas aproximadamente. Stroheim jamás se repuso de la mutilación del filme. Para indemnizarlo se le ofreció rodar *La viuda alegre* (*The Merry Widow*, 1925) pero condujo el filme hacia un delirio sobre orgías en la corte de Montenegro. Causó un gran escándalo aunque aseguró inmensas recaudaciones de taquilla. Propuso realizar un nuevo filme en dos partes que la compañía no aceptó. Paramount rechazó también la solución de las dos partes remendando la segunda y uniéndola con la primera. Stroheim jamás olvidó el maltrato de la industria. Godard refiere a los dichos de la crítica del espectáculo que hablaban del "asesinato" de Stroheim, claramente simbólico.

52. Jean Vigo, realizador francés (1905-1934). Autor de tres cortometrajes: *A propos de Nice* (1930), *Taris, roi de l'eau* (1931), *Cero en conducta* (*Zéro de conduite*, 1932) y de un largometraje, *L'Atalante* (1934) —obra maestra mutilada por los productores por temor a la censura—. Ese mismo año Vigo murió sin poder defender la obra. Godard construye una octava serie con Stroheim y Vigo, pensando en aquellos cuya obra creadora fue mutilada por la industria, cubierta por el lodo o la muerte simbólica.

53. Honoré Daumier (1808-1879), pintor y litógrafo francés. Célebre por sus caricaturas políticas y sociales aparecidas en *Caricature ou le Charivari*.

54. Godard sostiene una novena serie en el nombre del "poeta maldito" Alfred Hitchcock. En nuestro recuerdo sólo queda el vaso de leche que Cary Grant le lleva a Joan Fontaine en *La sospecha* (*Suspicion*, 1941), y no los problemas económicos que piensa solucionar el personaje cobrando el seguro de vida de su esposa; el cepillo esgrimido por Vera Miles, quien interpreta en *El hombre equivocado* (*The Wrong Man*, 1956) a la esposa víctima de la locura, y no la confesión que motiva el arresto de su marido, interpretado por Henry Fonda; la caída en primer plano de las botellas de Pommard en *Notorius* (1946) o las aspas del molino girando a contraviento en *Corresponsal extranjero* (*Foreign Correspondent*, 1940) y no las historias de espionaje antialeman en las que se ven implicados los personajes interpretados por Cary Grant e Ingrid Bergman o Joel Mc Crea. Godard juega con la pregnancia de las imágenes en nuestra memoria más allá de las historias en las que estarían insertas. Montgomery Clift interpreta en *Mi secreto me condena* (*I Confess*, 1953) el papel de un sacerdote acusado de un crimen cuyo verdadero culpable conoce pero no puede revelar a causa del secreto de confesión. El bolso de mano es el que, en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), contiene el dinero robado por Marian (Janet Leight), quien para su desgracia se detendrá en el Motel Bates, donde será asesinada por Norman Bates (Anthony Perkins). En *La sombra de una duda* (*The Shadow of a Doubt*, 1942), Teresa Wright interpreta el papel de la joven Charlie, enamorada de su tío y homónimo, el asesino de damas encarnado por Joseph Cotten. El autobús en el desierto es el que espera a Roger Thornhill (Cary Grant), a quien sus enemigos conducen a una trampa en *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959). En *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951), el asesinato de Miriam Haines, perpetrado por Bruno (Robert Walker), aparece reflejado en los cristales de sus gafas. Por último, la partitura pertenece al suspense de *El hombre que sabía demasiado* / *En manos del destino* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956), donde se ha planeado asesinar a un diplomático durante un concierto en el Albert Hall.

55. Godard hace referencia a *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) en la que la rubia (Kim Novak) es seguida por el detective (James Stewart). Sabemos que el detective tiene pánico al vacío después de haber visto morir en un accidente a un colega. A pedido de su marido el detective la sigue porque esta hermosa rubia tiene tendencias suicidas.

56. Jean Moulin (1899-1943), resistente francés. Rehusó plegarse a las exigencias de los alemanes cuando éstos ocuparon Chartres. Se dirigió a Londres en 1943 y fue el primer presidente del Consejo Nacional de la Resistencia. Luego de su regreso a Francia fue traicio-

nado y arrestado por la Gestapo en junio de 1943. Murió torturado durante el traslado a Alemania. Sus cenizas fueron depositadas en el Panthéon en 1964.

57. Godard hace referencia al estilo de Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), quien a través de la puntuación, y en especial de los puntos suspensivos como forma central de la sintaxis, crea un espaciamiento que desdobra al narrador en el movimiento de un flujo épico mezclado por un habla trivial y nauseabunda. La puntuación revela un lirismo salvaje y descarnado que permite la fuga del delirio en un mundo ácido, asfixiante y disparatado. La serie de sus novelas autobiográficas y de los panfletos que escribió bajo el régimen de Vichy alcanzan en la puntuación la herida física y psíquica que ahonda en el espanto de los restos humanos.

58. Godard construye en esta serie una referencia a *Nanouk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922) de Robert Flaherty y el *Desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964) de Michelangelo Antonioni. Entre las actividades vitales de Nanook, en el gran norte, la pesca es su fuente de vida. Enfrenta, cada día, cada minuto, su vida errante al azar del pez que puede llegar a escaparse de entre sus dedos. Giuliana, el personaje que interpreta la actriz Mónica Vitti en *Desierto rojo*, vive como una extraña las relaciones con su marido, su amante y su hijo en el epicentro de una burguesía acomodada del norte de Italia, vagabundeando sin conciencia afectiva y, se diría, perdida en su tiempo mental. Para Godard, la vida se debate en el espacio físico para Nanook y en el tiempo mental para Giuliana. Así como Flaherty retrata espacios en vías de desaparición, Antonioni lo hace con el eclipse de la sociedad industrial.

59. "Escribe/ cuando anochece/ a Alemania/ tu cabello dorado Margarete/ lo escribe/ y da un paso/ delante de la casa y brillan/ las estrellas/ él silba/ llamando a sus perros/ él silba/ llamando a sus judíos/ deja cabar/ una tumba/ en la tierra" (trad. de Patricio Agustín Perkins).

60. "Algunos pueden cantar/ algunos no/ imposible/ imposible" (trad. de Milita Molina).

61. Godard enfrenta con violencia el pesimismo de Èmile Cioran (1911-1995), ensayista y moralista francés de origen rumano que desarrolló una filosofía pesimista en forma de aforismos a través de una vasta obra.

62. Charles Péguy (1873-1914), escritor francés socialista independiente. Profundamente místico, vuelve a la fe católica de su infancia y realiza entre 1912-1914 varias peregrinaciones a Notre-Dame de Chartres. Murió en el frente de combate en el comienzo de la Primera

Guerra Mundial. Godard se detiene en su obra póstuma *Clio, dialogue de l'histoire et de l'âme païenne* (1917). Se trata de un diálogo de la historia del alma pagana. Clio es ante todo portavoz del polemista fatigado por tantos combates inútiles. Será la musa de la historia anquilosada y reducida a trabajos universitarios irrisorios. Nos confía su tormento esencial: la impotencia de agotar la realidad y el saber que hay una justicia inherente al tiempo. Cualquier esfuerzo se envilece y sólo Clio puede conservar la memoria. El texto va más lejos, comprueba una antinomia entre realidad e historia. Godard cita un fragmento textual que dice: "me toman por un magistrado y sólo soy una vulgar funcionaria. Me toman por el juez y no soy más que la señorita de la grabación". Vale decir que, para Godard, *Clio* es un texto que supone una crítica a aquellos que viven sin esperanza con la idea de que el tiempo destruye los actos aunque éstos sean jueces del tiempo. Es una crítica entre aquello que la historia puede contar y lo inalcanzable de la realidad por vías de la narración.

63. "Sujetando/ con ambas manos/ presente/ futuro/ y pasado" (trad. de Milita Molina).

64. *Shuss*: descender en *shuss*, descender esquiando directamente tomando la pendiente más pronunciada.

222

65. "Pero primero/ viene Elpenor/ nuestro amigo/ insepulto, arrojado/ en la vasta tierra/ miembros que abandonamos/ en la casa/ Circe/ no llorados, desprovistos/ de sepulcro/ porque las redes/ reclaman otro/ lastimero espíritu" (trad. de Milita Molina).

Ficha técnica de *Historia(s) del cine*
(1988-1998)

1a. Todas las historias (51 min)

1b. Una sola historia (42 min)

2a. Sólo el cine (26 min)

2b. Faral belleza (28 min)

3a. El precio de lo absoluto (26 min)

3b. Una vaga novedad (27 min)

4a. El control del universo (27 min)

4b. Los signos entre nosotros (38 min)

Dirección: Jean-Luc Godard.

Guión: Jean-Luc Godard.

Montaje: Jean-Luc Godard.

Video: Jean-Luc Godard, Pierre Bingell, Hervé Duhamel.

Producción: JLG Films / La Sept / Fr3 / Gaumont / CNC Radio
Télévision Suisse Romande / Vega Films.

Intérpretes: Alain Cuny, Juliette Binoche, Sabine Azéma, Serge
Daney, Julie Delpy, Jean-Luc Godard.

Voces: Jean-Pierre Gos, Geneviève Pasquier, Bérangère Allaux,
Anne-Marie Miéville, Jean-Luc Godard, André Malraux, Paul
Celan, Ezra Pound, David Warilow.

Referencias establecidas por Jean-Luc Godard

Capítulos 1a y 1b

Todas las historias / Una sola historia

Filmes

- Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965).
Tempestad sobre Asia (*Potomok chingiz khana*, Vsevolod Pudovkin, 1928).
La ventana indiscreta (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954).
Mr. Arkadin (*Mr. Arkadin/Confidential Report*, Orson Welles, 1955).
El prado de Bejín (*Bezbin Lud*, Sergei Eisenstein, 1937).
Mientras Nueva York duerme (*While the City Sleeps*, Fritz Lang, 1955).
Nick's movie / Relámpago sobre el agua (*Nick's movie / Lightning Over Water*, Wim Wenders, 1980).
Brindis al amor (*The Band Wagon*, Vincent Minnelli, 1953).
La regla del juego (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939).
Amantes crucificados: una historia de Chikamatsu (*Chikamatsu monogatari*, Kenji Mizoguchi, 1954).
El refugio (*Rancho Notorious*, Fritz Lang, 1952).
Pimpollos rotos (*Broken Blossoms*, David Griffith, 1919).
El acorazado Potemkin (*Bronenosets Potiomkin*, Sergei Eisenstein, 1925).
Fausto (*Faust - Eine deutsche Volksage*, Friedrich Murnau, 1926).
Gente en domingo (*Menschen am Sonntag*, Robert Siodmak - Edgar G. Ulmer, 1929).
Intriga internacional (*Nonh by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959).
La huelga (*Stachka*, Sergei Eisenstein, 1924).
Un enemigo desconocido (*An Unseen Enemy*, David Griffith, 1912).
La marca del vampiro (*Mark of the Vampire*, Tod Browning, 1935).
Alma de valiente (*The Red Badge of Courage*, John Huston, 1951).
Intolerancia (*Intolerance*, David Griffith, 1916).
Luces de la ciudad (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931).
La línea general / Lo viejo y lo nuevo (*Generalnaya linya*, Sergei Eisenstein, 1929).
Le grand chemin (Jean-Loup Hubert, 1987).
La nueva Babilonia (*Novyj Vavilon*, Grigori Kozintsev - Leonid Trauberg, 1929).
Underwater (John Sturges, 1955).
Sin ley y sin alma (*Criss Cross*, Robert Siodmak, 1949).
Alma negra (*White Heat*, Raoul Walsh, 1949).

- El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946).
Luces de Broadway (*Two Tickets to Broadway*, James Kern, 1951).
El mercader de Venecia (*Le Marchand de Venise*, Pierre Billon, 1952).
Fraude (*F for Fake*, Orson Welles, 1975).
L'Atalante (Jean Vigo, 1934).
El testamento de Orfeo (*Le Testament d'Orphée*, Jean Cocteau, 1959).
Las chicas (*Les Girls*, George Cukor, 1957).
Banda aparte (*Bande à part*, Jean-Luc Godard, 1964).
Sendas torcidas (*They Live by Night*, Nicholas Ray, 1949).
Le Mystère des roches de Kador (Léonce Perret, 1912).
El testamento del Doctor Mabuse (*Das Testament des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1933).
El gran dictador (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940).
Metrópolis (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926).
La vida íntima de Lili Marlene (*Lili Marleen*, Rainer Fassbinder, 1981).
La strada (Federico Fellini, 1954).
El fantasma de la ópera (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925).
Salvatore Giuliano (Francesco Rosi, 1966).
La gran ilusión (*La grande illusion*, Jean Renoir, 1937).
La esperanza (*L'espoir*, André Malraux, 1937).
Por quien doblan las campanas (*For Whom the Bell Tolls*, Sam Wood, 1943).
A orillas del mar azul (*U samogo sinego morja*, Boris Barnet, 1935).
Un americano en París (*An American in Paris*, Vincent Minnelli, 1951).
La pasajera (*Pasazerká*, Andrzej Munk, 1963).
D-day to Berlin (George Stevens Jr., 1995).
Ambiciones que matan (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951).
Alemania año cero (*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1947).
Nosferatu, el vampiro (*Nosferatu*, Friedrich Murnau, 1922).
Los Nibelungos (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924).
Vent d'est (Grupo Dziga Vertov: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, 1969).
El crimen de monsieur Lange (*Le crime de monsieur Lange*, Jean Renoir, 1935).
Los contrabandistas de Moonfleet (*Moonfleet*, Fritz Lang, 1955).
Las tres luces (*Der Müde Tod*, Fritz Lang, 1921).
Dos cabalgan juntos (*Two Rode Together*, John Ford, 1961).
Blancanieves y los siete enanitos (*Snow White and the Seven Dwarfs*, Ben Sharpsteen, 1937).
El viento (*The Wind*, Victor Sjöström, 1928).
Strómboli (*Stromboli, terra di Dio*, Roberto Rossellini, 1950).

Escrito en el viento (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956).
Ruby Gentry (King Vidor, 1952).
El demonio nos gobierna (*Fängelse*, Ingmar Bergman, 1949).
Alenka (Boris Barnet, 1962).
Duelo al sol (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946).
Candilejas (*Limelight*, Charles Chaplin, 1952).
Obsesión (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943).
Bola de fuego (*Ball of Fire*, Howard Hawks, 1941).
Carmen, pasión y muerte (*Prénom Carmen*, Jean-Luc Godard, 1982).
El desprecio (*Le mépris*, Jean-Luc Godard, 1963).
La prometida de Glomdal (*Glomdalsbruden*, Carl Dreyer, 1925).
Pickpocket (Robert Bresson, 1959).
La dama de Shanghai (*Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1948).
Mi secreto me condena (*I Confess*, Alfred Hitchcock, 1953).
Soigne ta droite (Jean-Luc Godard, 1987).
Sur la voie (Léonce Perret, 1913).
Juana de Arco en la hoguera (*Giovanna d'Arco al rogo*, Roberto Rossellini, 1954).
El proceso de Juana de Arco (*Procès de Jeanne d'Arc*, Robert Bresson, 1962).
Las arañas (*Die Spinnen*, Fritz Lang, 1919-1920).
El Desna encantado (*Zacarovannaja Desna*, Alexandre Dovchenko, 1964).
La palabra (*Ordet*, Carl Dreyer, 1954).
Psicosis (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960).
Un perro andaluz (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1928).
Marnie, la ladrona (*Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964).
La terra trema (Luchino Visconti, 1948).
Paisá (*Paisà*, Roberto Rossellini, 1946).
Esplendor en la hierba (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961).
Baby Doll... muñeca de carne (*Baby Doll*, Elia Kazan, 1956).
Madame Bovary (Jean Renoir, 1934).
El Evangelio según San Mateo (*Il Vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini, 1964).
Codicia (*Greed*, Erich von Stroheim, 1925).
Los diez mandamientos (*The Ten Commandments*, Cecil B. de Mille, 1956).
Cruce de destinos (*Bhowani Junction*, George Cukor, 1956).
Way Down East (David Griffith, 1920).
El diablo probablemente (*Le Diable probablement*, Robert Bresson, 1977).
Apocalipsis Now (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979).
Los carabineros (*Les carabiniers*, Jean-Luc Godard, 1963).
Simbad el marino (*Sinbad the Sailor*, Richard Wallace, 1947).

Madame de... (Max Ophüls, 1953).
La nuit du carrefour (Jean Renoir, 1932).
King Kong (Merian C. Cooper, 1933).
Perdidos en la oscuridad (*Sperduti nel buio*, Nino Martoglio, 1914).
La bandera (Julien Duvivier, 1935).
Sólo se vive una vez (*You Only Live Once*, Fritz Lang, 1937).
Dos centavos de esperanza (*Due soldi di speranza*, Renato Castellani, 1951).
Vértigo (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958).

Autores

Robert Bresson, Michael Murllet, S n McBride, Jean Epstein, Max Ophüls, Elie Faure, André Malraux, Paul Eluard, Ludwig Wittgenstein, Samuel Beckett, François Jacob, Charles Ferdinand Ramuz, Louis Delluc, Martin Heidegger, Hermann Broch.

Fotógrafos

Richard Avedon, Anne-Marie Mi ville, Mirella Ricciardi, Claude Dityvon.

Capítulos 2a y 2b

Sólo el cine / Fatal belleza

Filmes

Carrie (Brian de Palma, 1976).
El hombre de la cámara (*Celovek kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1926).
La regla del juego (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939).
Ocho y medio (*Otto e mezzo*, Federico Fellini, 1963).
Su juego favorito (*Man's Favourite Sport*, Howard Hawks, 1964).
Sylvie y el fantasma (*Sylvie et le fant me*, Claude Autant-Lara, 1946).
El gato y el canario (*The Cat and the Canary*, Paul Leni, 1927).
Los Nibelungos (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924).
Los contrabandistas de Moonfleet (*Moonfleet*, Fritz Lang, 1955).
Sal , o los 120 días de Sodoma (*Sal , o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975).
Drácula (*Dracula*, Tod Browning, 1931).
Eldorado (Howard Hawks, 1967).
Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968).
La viuda alegre (*The Merry Widow*, Ernst Lubitsch, 1934).
King Lear (Jean-Luc Godard, 1987).

Los misterios de Nueva York (The Exploits of Elaine, Louis Gasnier y George Brackett Seitz, 1914).
El profesor chiflado (The Nutty Professor, Jerry Lewis, 1963).
Un americano en París (An American in Paris, Vincent Minnelli 1951).
Adieu Philippine (Jacques Rozier, 1960).
Alemania, año cero (Germania anno zero, Roberto Rossellini, 1947).
¡Que viva México! (Sergei Eisenstein, 1931).
La máquina de La General (The General, Buster Keaton y Clyde Bruckman, 1926).
Codiccia (Greed, Erich von Stroheim, 1923).
Bye bye Birdie (George Sidney, 1963).
Le mystère des roches de Kador (Léonce Perret, 1912).
Les enfants jouent à la Russie (Jean-Luc Godard, 1993).
La noche del cazador (The Night of the Hunter, Charles Laughton, 1955).
Candidata a millonaria (Hands across the Table, Mitchell Leisen, 1935).
Brindis al amor (The Band Wagon, Vincent Minnelli, 1953).
Los forajidos (Berg-öjvind och hans bustru, Victor Sjöström, 1917).
La tierra (Zemlja, Alexandre Dovchenko, 1930).
Stella Dallas (King Vidor, 1937).
Entre rejas (Brute Force, Jules Dassin, 1947).
Ludwig, pasión de un rey (Ludwig, Luchino Visconti, 1973).
El proceso de Juana de Arco (Procès de Jeanne d'Arc, Robert Bresson, 1962).
Blancanieves y los siete enanitos (Snow White and the Seven Dwarfs, Ben Sharpsteen, 1937).
Desfile de Pascua (Easter Parade, Charles Walter, 1948).
La sangre de un poeta (Le sang d'un poète, Jean Cocteau, 1932).
La prometida de Glomdal (Glomdalsbruden, Carl Dreyer, 1925).
Le Royaume des fées (Georges Méliès, 1903).
La Batançoire (Aktan Abdykalykov, 1992).
Doctor Mabuse, el jugador (Dr. Mabuse Der Spieler, Fritz Lang, 1922).
La inhumana (L'Inhumaine, Marcel L'Herbier, 1923).
Johan (Mauritz Stiller, 1921).
Pandora and the Flying Dutchman (Albert Lewin, 1951).
Tonischka (Karel Anton, 1930).
La Bella y la Bestia (La Belle et la Bête, Jean Cocteau, 1945).
Fausto (Faust - Eine deutsche Volkssage, Friedrich W. Murnau, 1926).
Dios sabe cuanto amé (Some Came Running, Vincent Minnelli, 1958).
Furia (The Fury, Brian de Palma, 1978).
King Kong (Merian C. Cooper, 1933).
Barney Oldfield's Race for Life (Mack Sennett, 1913).
Un perro andaluz (Un chien andalou, Luis Buñuel, 1928).

Las manos de Orlac (*Orlacs Hände*, Robert Wiene, 1924).
Human Wreckage (John Griffith Wray, 1923).
Ángela (*Angèle*, Marcel Pagnol, 1934).
L'Été di fero (Roberto Rossellini y Renzo Rossellini, 1964).
Bajo el signo de Capricornio (*Under Capricorn*, Alfred Hitchcock, 1949).
Viaje a Italia (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1953).
Banda aparte (*Bande à part*, Jean-Luc Godard, 1964).
Week-end (Jean-Luc Godard, 1967).
Roma, ciudad abierta (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945).
Soberbia (*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942).
Dinamita (*Dynamite*, Cecil B. De Mille, 1929).
France tour détour deux enfants (Jean-Luc Godard, series para televisión, 1977-1978).
La sospecha (*Suspicion*, Alfred Hitchcock, 1941).
Divina (*Divine*, Max Ophüls, 1935).
El prado de Bejín (*Bezhin Lud*, Sergei Eisenstein, 1937).
Ladrón de bicicletas (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1949).
Wanda (Barbara Loden, 1971).
Lola Montes (Max Ophüls, 1955).
Catorce de julio (*Quatorze juillet*, René Clair, 1932).
Un rey en Nueva York (*A King in New York*, Charles Chaplin, 1957).
Amanecer (*Sunrise*, Friedrich Murnau, 1927).
Tabú (Friedrich Murnau, 1931).
Berlin, sinfonia de una ciudad (*Berlin, Symphonie einer grosstadt*, Karl Freund - Walter Ruttmann 1927).
Marius (Marcel Pagnol 1929).
Fanny (Marcel Pagnol, 1936).
César (Marcel Pagnol, 1931).
El cisne negro (*The Black Swan*, Henry King, 1942).
Rey de Reyes (*King of Kings*, Cecil Blount de Mille, 1927).
El signo de la cruz (*The Sign of the Cross*, Cecil Blount de Mille, 1939).
The plainsman (Cecil Blount de Mille, 1937).
Pacific Express (Cecil Blount de Mille, 1939).
La passion de Jeanne d'Arc (Cecil Blount de Mille, 1929).

Autores

Oscar Wilde, Serge Daney, Amy Dahan Dalmedico, J. Peiffer, Charles Baudelaire, Jacques Rivette, Ovidio, Paco Ibáñez, Raymond Queneau, Maistre Eckhart, Philippe Sollers, Robert Bresson, J. P. Richter, Thomas Mann, Herman Broch, Léo Ferré.

Fotógrafos

James Nachtwey, G. Bohm, D. Stock, Ronald Haeberle, N. Metayer, Michel Thersiquel, L. Winninger J.-H. Lartigue.

Capítulos 3a y 3b

El precio de lo absoluto / Una vaga novedad

Filmes

- Paisà* (*Paisà*, Roberto Rossellini, 1946).
Alemania, año cero (*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1947).
Persecución (*Knight without Armour*, Jacques Feyder, 1937).
Ángela (*Angèle*, Marcel Pagnol, 1934).
King Kong (Merian C. Cooper, 1933).
El hidalgo de los mares (*Captain Horatio Hornblower*, Raoul Walsh, 1950).
La noche del cazador (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955).
Los pájaros (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963).
Napoleón (*Napoléon*, Abel Gance, 1927).
JLG/JLG, autorretrato de diciembre (*JLG/JLG, autoportrait de décembre*, Jean-Luc Godard, 1994).
Naná (*Nana*, Jean Renoir, 1926).
El muelle de las brumas (*Quai des brumes*, Marcel Carné, 1938).
La Venus ciega (*Vénus aveugle*, Abel Gance, 1940).
Los visitantes de la noche (*Les visiteurs du soir*, Marcel Carné, 1942).
La gran ilusión (*La grande illusion*, Jean Renoir, 1937).
Roma, ciudad abierta (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945).
Pierrot el loco (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965).
Metrópolis (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926).
La pasajera (*Pasazerká*, Andrzej Munk, 1963).
Strómboli (*Stromboli, terra di Dio*, Roberto Rossellini, 1950).
El cuentero (*Il bidone*, Federico Fellini, 1955).
La terra trema (Luchino Visconti, 1948).
Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968).
Arroz amargo (*Risso amaro*, Giuseppe de Santis, 1948).
Amarcord (Federico Fellini 1973).
La strada (Federico Fellini, 1954).
Francisco, juglar de Dios (*Francesco, giullare di Dio*, Roberto Rossellini, 1950).
Umberto D (Vittorio de Sica, 1951).
El gatopardo (*Il gattopardo*, Luchino Visconti, 1962).
Ladrones de bicicletas (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1949).

Livia, un amor desesperado (*Senso*, Luchino Visconti, 1954).
Pajarracos y pajaritos (*Uccellacci e uccellini*, Pier Paolo Pasolini, 1966).
The Beautiful Blonde from Bashful Bend (Preston Sturges, 1949).
Los ángeles del pecado (*Les anges du péché*, Robert Bresson, 1943).
Iván el terrible (*Ivan Grozny*, Sergei Eisenstein, 1943).
Sed de mal (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1957).
Las tres luces (*Der Müde Tod*, Fritz Lang, 1921).
Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma (Jean-Luc Godard, series para televisión, 1986).
Alphaville (*Alphaville, une étrange aventure*, Lemmy Caution, 1965).
La Machine à découper (Jean-Pierre Mocky, 1985).
Gigi (*Gigi*, Vincente Minnelli, 1958).
Frankenstein (James Whale, 1931).
Trabajando duro (*Hardly Working*, Jerry Lewis, 1980).
Un verano con Mónica (*Sommaren med Monika*, Ingmar Bergman, 1952).
La ventana indiscreta (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954).
Grisbi (*Touchez pas au Grisbi*, Jacques Becker, 1953).
Los cuatrocientos golpes (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959).
L'Erna (Haroun Tazieff, 1976).
Rescatado de un nido de águilas (*Rescued from an Eagle's Nest*, Edwin Porter, 1907).
Fausto (*Faust - Eine deutsche Volkssage*, Friedrich W. Murnau, 1926).
La Bella y la Bestia (*La Belle et la Bête*, Jean Cocteau, 1945).
Mujer pasional (*Johnny Guitar*, Nicholas Ray, 1954).
Carmen, pasión y muerte (*Prénom Carmen*, Jean-Luc Godard, 1982).
The River (Frank Borzage, 1929).
Milagro en Milán (*Miracolo a Milano*, Vittorio de Sica, 1951).
El inquilino (*The Lodger*, Alfred Hitchcock, 1926).
Blancanieves y los siete enanitos (*Snow White and the Seven Dwarfs*, Ben Sharpsteen, 1937).
Hovnatanian (Sergei Paradjanov, 1965).
King Lear (Jean-Luc Godard, 1987).
One plus One / Sympathy for the Devil (Jean-Luc Godard, 1968).
Lejos de Vietnam (*Loin du Vietnam*, Jean-Luc Godard, 1967).
L'enfant de la barricade (Alice Guy, 1906).
Las muñecas de California (*Alt the Marbles*, Robert Aldrich, 1981).
Valley of the Giants (William Keighley, 1938).
Nouvelle Vague (Jean-Luc Godard, 1990).
Pasión (*Passion*, Jean-Luc Godard, 1981).
Les demoiselles ont eu vingt cinq ans (Agnès Varda, 1993).
India (*India*, Matri Buhmi, Roberto Rossellini, 1957).

Ave del paraíso (*Bird of Paradise*, King Vidor, 1932).
La hija del agua (*La fille de l'eau*, Jean Renoir, 1924).
Charleston (Jean Renoir, 1927).
La petite marchande d'allumettes (Jean Renoir, 1928).
Kanal (Andrzej Wajda, 1957).
Amanecer (*Sunrise*, Friedrich Murnau, 1927).
Corazón olvidado (*Blind Husbands*, Erich von Stroheim, 1919).
La viuda alegre (*The Merry Widow*, Erich von Stroheim, 1925).
À propos de Nice (Jean Vigo, 1930).
Taris, roi de l'eau (Jean Vigo, 1931).
Cero en conducta (*Zéro de conduite*, Jean Vigo, 1932).

Autores

Victor Hugo, B. Vrhovac, Louis Aragon, William Faulkner, Marguerite Duras, Robert Bresson, Lucrecio, R. Cocciant, Ovidio, Roberto Rossellini, Jean-Pierre Mocky, André Bazin, Jean Cocteau, Saint Matthieu, A. Simonin, Hermann Broch, Jean Epstein, Léon Bloy, Virginia Woolf, William Shakespeare, E. Wiechert.

Fotógrafo

Richard Whelan.

233

Capítulos 4a y 4b

El control del universo / Los signos entre nosotros

Filmes

El mirlo (*Le merle*, Norman McLaren, 1958).
El ángel exterminador (Luis Buñuel, 1962).
Éxtasis (*Ecstasy*, Gustav Machaty, 1932).
Alejandro Nevski (*Aleksandre Nevskij*, Sergei Eisenstein, 1938).
Retorno al hogar (*Heimkehr*, Joe May, 1928).
Nouvelle Vague (Jean-Luc Godard, 1990).
For Ever Mozart (Jean-Luc Godard, 1996).
El color de las granadas (*Sayat Nova - Tsvet granata*, Sergei Paradjanov, 1968).
La dama de Shanghai (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1948).
Metrópolis (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926).
Los pájaros (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963).
M, el vampiro (*M*, Fritz Lang, 1931).
King Lear (Jean-Luc Godard, 1987).

- Alemania, año cero* (*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1947).
Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959).
Juana de Arco en la hoguera (*Giovanna d'Arco al rogo*, Roberto Rossellini, 1954).
Fenómenos (*Freaks*, Tod Browning, 1932).
El hombre equivocado (*The Wrong Man*, Alfred Hitchcock, 1956).
La condesa descalza (*The Barefoot Countess*, Joseph Mankiewicz, 1954).
La tierra (*Zemja*, Alexandre Dovchenko, 1930).
Más corazón que odio (*The Searchers*, John Ford, 1956).
Intriga internacional (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959).
La llamada fatal (*Dial M for Murder*, Alfred Hitchcock, 1953).
Corresponsal extranjero (*Foreign Correspondent*, Alfred Hitchcock, 1940).
La sospecha (*Suspicion*, Alfred Hitchcock, 1941).
Notorious (Alfred Hitchcock, 1946).
Psicosis (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960).
Marnie, la ladrona (*Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964).
Vértigo (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958).
El hombre que sabía demasiado / En manos del destino (*The Man Who Knew Too Much*, Alfred Hitchcock, 1956).
Extraños en un tren (*Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1951).
Para atrapar al ladrón (*To Catch a Thief*, Alfred Hitchcock, 1954).
Ana de los milagros (*The Miracle Worker*, Arthur Penn, 1962).
El hijo de Frankenstein (*Son of Frankenstein*, Rowland Lee, 1939).
Le Révélateur (Philippe Garrel, 1968).
Fantomas (*Fantômas*, Louis Feuillade, 1913-1914).
Nosferatu, el vampiro (*Nosferatu*, Friedrich Murnau, 1922).
La nueva Babilonia (*Novyy Vavilon*, Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, 1929).
El prado de Bejín (*Bezbin Lud*, Sergei Eisenstein, 1937).
Edgar Allan Poe (David Griffith, 1909).
Macbeth (Orson Welles, 1948).
Páginas del diario de Satán (*Blade af Satans bog*, Carl Dreyer, 1919).
La strada (Federico Fellini, 1954).
El estudiante de Praga (*Der Student von Prag*, Stellan Rye, 1913).
Nan of Music Mountain (George Melford, 1917).
One plus One / Sympathy for the Devil (Jean-Luc Godard, 1968).
El acorazado Potemkin (*Bronenosets Potiomkin*, Sergei Eisenstein, 1925).
Roma, ciudad abierta (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945).
Octobre à Paris (Jacques Panijel, 1962).
El fondo del aire es rojo (*Le fond de l'air est rouge*, Chris Marker, 1977).
La escalera de caracol (*The Spiral Staircase*, Robert Siodmak, 1945).

- Judex* (Louis Feuillade, 1916).
- Un americano en París* (*An American in Paris*, Vincent Minnelli, 1951).
- Un día en Nueva York* (*On the Town*, Gene Kelly-Stanley Donen, 1949).
- Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965).
- El imperio de los sentidos* (*Ai no corrida*, Nagisa Oshima, 1976).
- Coeur fidèle* (Jean Epstein, 1923).
- Vent d'Est* (Grupo Dziga Vertov: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, 1969).
- El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David Griffith, 1915).
- Una mujer en la arena* (*Suna no onna*, Iroshi Teshigahara, 1964).
- Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961).
- Hélas pour moi* (Jean-Luc Godard, 1993).
- Esposas frívolas* (*Foolish Wives*, Erich von Stroheim, 1921).
- Forfaiture* (Marcel L'Herbier, 1937).
- Y Dios creó a la mujer* (*Et Dieu créa la femme*, Roger Vadim, 1956).
- Lady Paname* (Henri Jeanson, 1949).
- Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1936).
- Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924).
- El rayo verde* (*Le rayon vert*, Eric Rohmer, 1986).
- Naná* (*Nana*, Jean Renoir, 1926).
- Dios sabe cuánto amé* (*Some Came Running*, Vincent Minnelli, 1958).
- Fausto* (*Faust - Eine deutsche Volkssage*, Friedrich W. Murnau, 1926).
- Vampyr* (Carl Dreyer, 1932).
- Dies irae* (Carl Dreyer, 1943).
- La marca del vampiro* (*Mark of the Vampire*, Tod Browning, 1935).
- Las Hurdes / Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1932).
- El misterio Picasso* (*Le mystère Picasso*, Henri-Georges Clouzot, 1955).
- Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951).
- Los muelles de Nueva York* (*The Docks of New York*, Josef von Sternberg, 1928).
- El desierto rojo* (*Il Deserto rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964).
- Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922).
- La marcha nupcial* (*The Wedding March*, Eric von Stroheim, 1926).
- D-day to Berlin* (George Stevens Jr., 1995).
- Iván el terrible* (*Ivan Grozny*, Sergei Eisenstein, 1943).
- Un verano prodigioso* (Boris Barnet, 1951).
- Los novios* (*I Fidanzati*, Ermanno Olmi, 1963).
- JLG/JLG, autorretrato de diciembre* (*JLG/JLG, autoportrait de décembre*, Jean-Luc Godard, 1994).
- Ángela* (*Angèle*, Marcel Pagnol, 1934).

- A orillas del mar azul* (*U samogo sinego morja*, Boris Barnet, 1935).
Río Bravo (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959).
Yo te saludo María (*Je vous salue Marie*, Jean Luc-Godard, 1983).
La nuit du carrefour (Jean Renoir, 1932).
La Bella y la Bestia (*La Belle et la Bête*, Jean Cocteau, 1945).
Viaje a Italia (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1953).
Cruce de destinos (*Bhowani Junction*, George Cukor, 1956).
Lulú o La caja de Pandora (*Die Büchse der Pandora*, Georg Wilhelm Pabst, 1928).
Les dernières vacances (Roger Leenhardt, 1947).
Raduga (Mark Donskđi, 1943).
Ayuno de amor (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940).
Ici et ailleurs (Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miáville, 1974).
Nos guerres imprudentes (Randa Chahal Sabbag, 1994).
Nadja à Paris (Eric Rohmer, 1964).
Un perro andaluz (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1928).
La calle sin alegría (*Die Freudlose Gasse*, Georg Wilhelm Pabst, 1923).
Muerte de un beso (*In a Lonely Place*, Nicholas Ray, 1950).
Octubre (*Oktiabr*, Sergei Eisenstein, 1928).
El proceso de Juana de Arco (*Procès de Jeanne d'Arc*, Robert Bresson, 1962).
Faces (John Cassavetes, 1968).
Vendémiaire (Louis Feuillade, 1918).
Candilejas (*Limelight*, Charles Chaplin, 1952).
La caída de Berlín (*Padenige Berlina*, Mikhail Tchiaureli, 1950).
El gabinete del doctor Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919).
Otelo (*Othello*, Orson Welles, 1952).
La sombra de una duda (*The Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1942).

Autores

Paul Valéry, Denis de Rougemont, Elie Faure, Léon Bloy, Michel Foucault, Jules Laforgue, Louis Aragon, Dylan Thomas, André Malraux, Georges Bernanos, Samuel Beckett, Paul Celan, Heinrich Himmler, M. B. Kacem, A. Suarès, Walter Benjamin, Manoel de Oliveira, Jean Renoir, Herman Mankiewicz, William Shakespeare, Charles Péguy, Pierre Reverdy, G. W. F. Hegel, Bernard Lamarche Vadel, Hollis Frampton, Arthur Rimbaud, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Ezra Pound, Jorge Luis Borges.

Fotógrafos

Edouard Boubat, Giselle Freund, Nadar, Bert Stern, Paulo Nozolino.

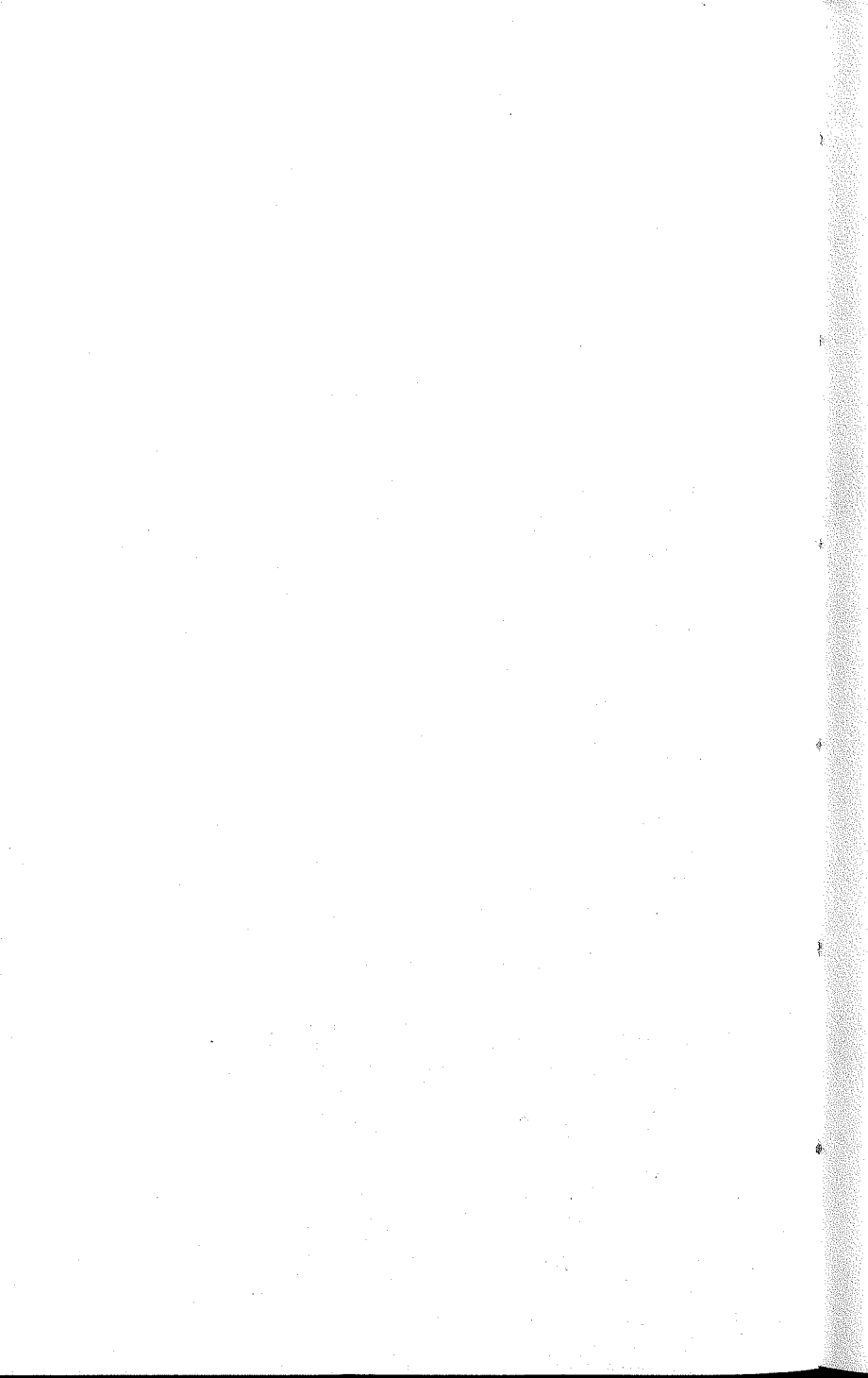
Filmografía de Jean-Luc Godard

- Opération Béton* (1954), cortometraje.
Une femme coquette (1955), cortometraje.
Tous les garçons s'appellent Patrick (1957), cortometraje.
Une histoire d'eau (1958), codirigido con François Truffaut, cortometraje.
Charlotte et son Jules (1958), cortometraje.
Sin aliento (*À bout de souffle*, 1959).
El soldadito (*Le petit soldat*, 1960).
Una mujer es una mujer (*Une femme est une femme*, 1961).
La Paresse (1961), episodio del filme *Les sept péchés capitaux*.
Vivir su vida (*Vivre sa vie*, 1962).
El nuevo mundo (*Le nouveau monde*, 1962), episodio del filme *Rogopag*.
Los carabineros (*Les carabiniers*, 1963).
Le grand escroc (1963), episodio del filme *Les plus belles escroqueries du monde*.
El desprecio (*Le mépris*, 1963).
Banda aparte (*Bande à part*, 1964).
La mujer casada (*Une femme mariée*, 1964).
Reportage sur Orly (1964), cortometraje.
Montparnasse-Levallois (1965), episodio del filme *París vista por...* (*Paris vu par...*).
Alphaville (*Alphaville, une étrange aventure de Lemy Caution*, 1965).
Perriot el loco (*Pierrot le fou*, 1965).
Masculino-femenino (*Masculin féminin*, 1966).
Made in USA (1966).
Dos o tres cosas que sé de ella (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966).
Anticipation ou l'amour en l'an 2000 (1966), episodio del filme *Le plus vieux métier du monde*.
Cámara-ojo (*Camera-œil*, 1967), episodio del filme *Lejos de Vietnam* (*Loin du Vietnam*).
La Chinoise (1967).
L'Aller et retour andante e ritorno des enfants prodiges dei figli prodighi (1967), episodio del filme *Amore e rabbia / Vangelo 70*.
Week-end (1967).
Le gai savoir (1968).
Ciné-tracts (1968), filmes breves dirigidos en forma anónima (con Alain Resnais y Chris Marker) y compaginados en cámara.
Un film comme les autres (1968), dirigido por el grupo ARC.
One plus One (1968), también distribuido, con otro montaje, como

Simpatía por el Diablo (*Sympathy for the Devil*).
One American Movie (*One A.M.*) (1968), inconcluso.
British Sounds (1969), codirigido con Jean-Henri Roger.
Pravda (1969), dirigido por el Grupo Dziga Vertov: Jean-Luc Godard, Jean-Henri Roger, Paul Burron.
Vent d'est (1969), dirigido por el Grupo Dziga Vertov: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin.
Lotte in Italia (1969), dirigido por el Grupo Dziga Vertov: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin.
Communications (1969), inconcluso.
Jusqu'à la victoire (1970), dirigido por el Grupo Dziga Vertov: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, inconcluso.
Vladimir et Rosa (1971), dirigido por el grupo Dziga Vertov: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin.
Tout va bien (1972), codirigido con Jean-Pierre Gorin.
Letter to Jane (1972), codirigido con Jean-Pierre Gorin.
Ici et ailleurs (1974), codirigido con Anne-Marie Miéville.
Numéro deux (1975).
Comment ça va (1975).
Six fois deux (*Sur et sous la communication*) (1976), codirigido con Anne-Marie Miéville, seis cortometrajes para televisión.
France tour détour deux enfants (1977-1978), doce medietrajes para televisión.
Sauve qui peut (*La vie*) (1979).
Scénario de "Sauve qui peut (La vie)" (1979), medietraje.
Lettre à Freddy Buache (1981), cortometraje.
Pasión (*Passion*, 1981).
Scénario du film "Passion" (1982).
Changer d'image (1982), episodio para la serie *Le changement a plus d'une titre*.
Carmen, pasión y muerte (*Prénom Carmen*, 1982).
Yo te saludo, María (*Je vous salue Marie*, 1983).
Petites notes à propos du film "Je vous salue Marie" (1983), medietraje.
Detective (*Détective*, 1984).
Soft and Hard (*A Soft Conversation between Two Friends on a Hard Subject*) (1985), codirigido con Anne-Marie Miéville.
Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma (1986).
Meeting Woody Allen /JLG Meets Woody Allen (1986), medietraje.
Armide (1987), episodio del filme *Aria*.
Soigne ta droite (1987).

King Lear (1987).
On s'est tous défilé (1988), cortometraje.
Puissance de la parole (1988), mediométraje.
Le dernier mot (1988), episodio de la serie *Les français vus par...*
Closed (1988), comerciales para Marithé et Françoise Girbaud.
Le Rapport Darty (1989), codirigido con Anne-Marie Miéville.
Nouvelle Vague (1990).
L'enfance de l'art (1990), codirigido con Anne-Marie Miéville, episodio del filme *Comment vont les enfants*.
Pour Thomas Wainggai (1991), episodio del filme *Contre l'oubli*.
Alemania, nueve cero (Allemagne année 90 neuf zéro), (1991).
Les enfants jouvent à la Russie (1993).
Hélas pour moi (1993).
Je vous salue Sarajevo (1994), cortometraje.
JLG/JLG, autorretrato de diciembre (JLG/JLG, autoportrait de décembre), (1994).
2 x 50 ans de cinéma français (1995), codirigido con Anne Marie Miéville.
For Ever Mozart (1996).
Adieu au TNS (1996), cortometraje.
Plus Oh! (1996), videoclip para France Gall.
Historia(s) del cine (Histoire(s) du cinéma, 1988-1998), conjunto de ocho mediométrajes.
The Old Place (1998), codirigida con Anne-Marie Miéville.
Nuestra música (Notre musique, 2000).
L'origine du XXIème siècle (2000), cortometraje.
Elogio del amor (L'éloge de l'amour, 2001).
Dans le noir du temps (2002), episodio del film *Ten Minutes Older: The Cello*.
Liberté et patrie (2002), cortometraje.
Moments choisis des histoire(s) du cinéma (2004), documental.
Vrai faux passeport (2006), cortometraje.
Une catastrophe (2008), cortometraje.
Film socialisme (2010), largometraje.

god art



La siguiente entrevista a Jean-Luc Godard fue realizada por Frédéric Bonnaud y Arnaud Viviant, y publicada en la revista Los Inrockuptibles, nro. 28, 1998.

¿Por qué su *Historia(s) del cine* está atravesada por la idea del fin del cine?

El fin de cierto cine, de cierta idea del cine que viene del siglo XIX y que empezó a desaparecer después de ciento veinte años, reemplazada por otras criaturas técnicas, otras máquinas y otras culturas, que ya no se relacionan con la representación y con el arte de Grecia y de Homero. Ese arte como idea de la vida y de la creación desaparece, para pasar a otra idea. Un cambio mucho más rápido y definitivo que el final de la perspectiva.

243

¿Lo entristece la muerte de ese cine?

No puedo decir que esté celoso de Spielberg. Pero en el fondo, lamento tener menos ocasiones de ver películas que me gusten: hay muchas menos que antes y todo es menos nuevo. Vi una película de Kitano, *Flores de fuego*, que me pareció espléndida, pero no tengo necesidad de ir a ver otras, que probablemente no me parecerán tan buenas. De Kiarostami, vi una película magnífica y otra mala, no fue capaz de hacer tres buenas películas seguidas. Capacidad que, por cierto, a mí también me falta. Hay una baja considerable de la media. En mis películas, hay momentos buenos y otros sin ningún valor, y películas completamente fallidas. Hacer, como Hitchcock, seis o siete películas seguidas en las que estén todas las bases del arte, es excepcional.

Al ver o leer su *Historia(s) del cine*, la sensación de soledad es conmovedora...

Nadie considera al cine como una herramienta de pensamiento, salvo Deleuze, un buen compañero de ruta. Se trata de cierta cultura clásica, compuesta un poco de todo, en la que se podía gustar al mismo tiempo de Pascal, Faulkner y Cézanne. Nosotros agregábamos a Renoir, a Hawks o a Eisenstein. Este es un trabajo bastante solitario porque no es algo que le pueda interesar a un historiador actual, ni siquiera a un historiador del arte. Todo está más compartimentado que antes, así que uno está un poco solo, especialista en nada: alguien de quien se desconfía un poco. Y además mis antepasados dentro de una tradición están muertos —ensayistas como Fernand Braudel en historia, o Alexandre Koyre. Esos libros y esos programas los hice como un pintor o como un escritor, es decir, bastante solo.

244

¿Cómo fue su trabajo?

Acumulé documentos, junté películas que me gustaban y documentales que pensé que me harían falta, recortando muchas fotos. Y después los ordené por tema: mujeres, hombres, parejas, niños y guerras. Había unas diez carpetas, no demasiado grandes, para poder encontrar los documentos. Al final, terminé trabajando con relativamente pocas cosas, pero que parecen muchas.

¿Es una historia o una memoria del cine?

Es lo mismo. Por su materia, por la manera en que está hecho y construido técnicamente, el cine puede contar y crear su propia historia. Al hacerlo, es el único que puede dar un sentimiento, una idea de lo que solemos llamar Historia. Será una historia diferente porque es visible y tiene vida, porque reproduce lo viviente a la manera del cine y la fotografía. El cine es el único que puede

dar un sentimiento del tejido o del río de la historia. El cine puede dar lo que los diarios llamaban en otros tiempos "el registro de los acontecimientos". En literatura no se puede. Cuando Joyce escribe *Finnegans Wake*, que es la suma de todo lo que puede escribirse, dice "Yo": es literatura, pero no es la historia de la literatura. Mientras que el cine puede contar una historia. Yo le hice contar la historia de la Historia, a través del cine.

¿Qué relación tiene con otras historias del cine?

No leí muchas. Quisiera leerlas ahora, para encontrar informaciones, como un juez de instrucción. De jóvenes, descubrimos el cine en los libros y no en los cines, y esos libros nos hicieron ver cierto tipo de cine. Porque no veíamos las películas: leíamos lo que decía sobre ellas Jean George Auriol en *La Revue du Cinéma*. Nos gustaron esas películas antes de haberlas visto, y hay algunas que todavía no vi. Verlas sobre la pantalla fue toda una revelación, aunque no fuéramos cristianos. Mirábamos películas mudas en plena época del cine sonoro, pero para nosotros no había diferencia entre una pintura de Goya y otra de Hartung. Era pintura, era cine. La verdadera *Nouvelle Vague* era *La Revue du Cinéma*. La frase de Paul Klee, "La pintura es lo que vuelve visible lo invisible": *La Revue du Cinéma* desempeñó ese papel, porque la censura prohibía *El acorazado Potemkin* y las cinematecas apenas empezaban a abrir. Cuando finalmente descubrimos esos films, les juramos fidelidad eterna. Había otra razón: nuestros padres nunca nos habían hablado de cine. Mi madre me había hablado un poco de literatura o de música, pero nunca de cine. Sartre nunca me había hablado de Murnau. En mi caso, la atracción por el cine fue tardía. Siempre me ha causado gracia la gente que habla de su vocación remontándose a sus tres años, cuando vieron su primera película de Chaplin. Para mí el cine fue algo que uno podía

elegir, como se elige irse de viaje. El cine se escapaba a la vez de la esfera de la cultura y de la de los padres.

En uno de los episodios de *Historia(s) del cine*, Serge Daney le dice que su generación, la de la *Nouvelle Vague*, estaba destinada a hacer una historia del cine.

Estábamos en la mitad del siglo y en la mitad del cine. Por lo tanto, podíamos mirar al mismo tiempo hacia atrás y hacia adelante. Hoy más bien avanzo retrocediendo hacia el futuro, pero avanzo hacia atrás de buena gana. Hice una ecografía de la Historia a través del cine. Gracias a su materia, que es a la vez el tiempo, la proyección y el recuerdo, el cine puede hacer una ecografía de la Historia haciendo su propia ecografía. Y dar una vaga idea del tiempo y de la historia del tiempo. Porque el cine es tiempo que pasa. Si empleáramos los medios del cine, que está hecho para eso, obtendríamos un pensamiento que permitiría ver las cosas. Pero no queremos hacerlo, preferimos hablar y tener sorpresas desagradables. El hombre es un animal particular al que le encanta vivir en la desgracia, que se llena de chocolate para estar enfermo cuando se siente bien. Así como el psicoanálisis, que nació al mismo tiempo, es un modo de decir, el cine es un modo de ver. Y ninguno de los dos ha sido tenido en cuenta por el pensamiento moderno. Se dice que están pasados de moda. En el cine, el documental fue muy pronto abandonado en provecho de la ficción, ¡y de qué ficción! Y así se empobreció. El cine debería ser una herramienta visual, para mirar en vez de hablar. Pero la gente no quiere eso. Todo esto conduce necesariamente a una catástrofe.

¿Cuándo empezó el proyecto de *Historia(s) del cine*?

Es una idea que en el '75-'76 le propuse a Langlois, director de la Cinemateca. Al mismo tiempo le propuse dinamitar la Cinemateca, conservando dos o tres películas,

para que quedara como el que las salvó del desastre. Bajo una forma imaginaria, eso se transformó en los programas y los libros: "Hay que quemar las películas con el fuego interior, por supuesto". Langlois iba a dar cursos a Montreal, y cuando murió, los canadienses me propusieron reemplazarlo. Así nació el primer libro, *Introducción a una verdadera historia del cine*: la desgrabación de los cursos que di frente a dos o tres desgraciados. Después traté varias veces de poner los ocho programas en marcha. Ya tenían los mismos títulos, sin que supiera qué iba adentro. Pero los títulos quedaron, y me ayudaron con la clasificación: ocho carpetas para ocho programas.

¿Considera que el proyecto está definitivamente terminado?

Podría durar eternamente, pero en algún momento hay que poner el punto final, si no puede durar treinta años. Además mi material se volvió obsoleto, son películas artesanales, con imágenes que ya tienen varias generaciones y que apenas se reconocen. No son malas reproducciones, sólo recuerdos de emociones respetuosos frente a la obra. La comparación y la metáfora son medios científicos y sencillos, adecuados tanto para los programas como para los libros. Porque toda imagen es una metáfora. Y el cine, incluso hoy, es profético, predice y anuncia las cosas, más allá de que la película sea buena o mala.

247

¿Qué *status* jurídico tienen para usted las películas, los textos o las pinturas que utiliza?

Cuando usan mis imágenes de Brigitte Bardot desnuda en *El desprecio* para hacer una publicidad sin mi autorización, les hago juicio porque están explotando las imágenes y por lo tanto tienen que pagar. Si uno extrae algún provecho artístico o comercial hay que pagar. Si Baudelaire estuviera vivo, hubiera tenido que pagarle el

fragmento de *El viaje* que usé: hubiera sido normal y moral. Como con Belhaj Kacem, que es pobre: le pagamos su fragmento casi diría demasiado caro, pero es normal. El límite es difícil de determinar. En cada caso, hay que interrogar la honestidad moral del artista en relación con eso, ver lo que saca de ahí, si cita porque es incapaz de escribir algo propio. Yo tomé un fragmento de Elie Faure, cambiando la palabra "Rembrandt" por la palabra "cine", pero no siento que lo haya explotado, sino que lo incorporé a una historia de la que forma parte, le devolví los intereses de lo que recibí de él. En literatura, el derecho de citar permite X cantidad de líneas; en música, tantos compases. Pero en el cine está el copyright y listo, no hay ningún derecho de cita. Pienso que Gaumont se equivoca cuando pone un ejército de abogados a negociar los derechos de los fragmentos que usé. Tienen miedo de dar un paso en falso, de que apliquen los mismos razonamientos con sus propios archivos. No es Hitchcock pensando en pedirme dinero por el plano de la niña tirada en el suelo de *Los pájaros*, porque forma parte de mi familia y en un momento lo reconocí. Lo que tengo en común con los pintores es que siempre vendí mis pinturas para seguir haciendo otras o para pagar este cuarto. No pude conservar ninguno de mis derechos. Esta vez Gaumont compró mis telas. Lo único que puedo lamentar es que no las muestren de vez en cuando.

En un mundo que no deja de oponer lo visual y lo escrito, tanto los libros como los programas mezclan imágenes y palabras...

Es una oposición engañosa, porque lo que llaman visual es de hecho algo superescrito, sobre el que se dicen y se vuelven a decir cosas, hasta que la foto de una atrocidad deja de atemorizar. Cuando en realidad es mucho más atroz la primera media hora de *Rescatando al soldado Ryan*

de Spielberg, que no tiene nada que decir, excepto la voluntad de los norteamericanos de seguir siendo líderes. Estamos más que nunca en lo escrito, un escrito despojado de su valor de escrito. Algo que afortunadamente todavía le sirve a la literatura y a algunos escritores. Pero las películas carecen de las dos cosas. Es como cuando se habla de la velocidad de la comunicación: es falso. Yo vivo en la provincia, fuera de Europa, en Suiza, y cuando la gente quiere mandarme un paquete urgente, les digo que me lo manden simple, para que me llegue en dos días. ¡Porque si lo mandan expreso, no llega nunca! Digamos la verdad, y constatemos que las cosas no van más rápido... Démonos cuenta de que hay muy pocas imágenes en la televisión, en vez de hablar del "todo-visual", otra mentira. La televisión nunca reveló nada, siempre son los periodistas los que lo hacen, a través de la escritura. De las películas de Hitchcock, por el contrario, nos acordamos tan sólo de la imagen, de la arena en la botella de *Notorius* y no de lo que Ingrid Bergman fue a hacer a Río: es la imagen la que sostiene al resto. Mi fórmula sobre Hitchcock es "el único poeta maldito que tuvo éxito". Mientras que para alguien como Warhol la imagen no significaba nada, ya no había más fe ni ley, sólo la utilización que se hacía de ella: la publicidad ya estaba allí, y eso termina con la imagen de Marilyn en los paquetes de cigarrillos. La pobre Marilyn, terminó sirviendo... La imagen fundadora de todo esto es el primer ready-made de Duchamp, y cinco o seis más. Pero después eso termina. ¡Es como si alguien quisiera convertir este departamento en una galería para exponer un piano, y después me pide que haga un agujero en la pared para meter el piano! ¡Y después lo expone! Pero si no tiene el texto de Duchamp, no funciona. Si no está firmado por Duchamp, todo el mundo dirá "¡Ojo, no es más que un piano!" Hace falta el nombre del autor...

¿Cómo concibió en los libros la circulación del ojo?

Quise que el ojo estuviera en igualdad de condiciones con el texto y la imagen; no hay una pintura de Cézanne y un texto de Sollers al lado; están al mismo nivel. Miramos y nos damos cuenta de que la imagen está igualada con el texto.

También se percibe una voluntad lírica...

Es mi naturaleza lírica y plástica. Siempre fui un romántico sostenido por una clave de Sol clásica. Pero tal vez si supiera cantar en la vida real, para mí solo, sería menos lírico en mis obras.

Hay una imagen suya con su máquina de escribir, con una gorra con visera de plástico, en la que parece molesto, como si saliera de una pesadilla, que sería la historia del cine...

250

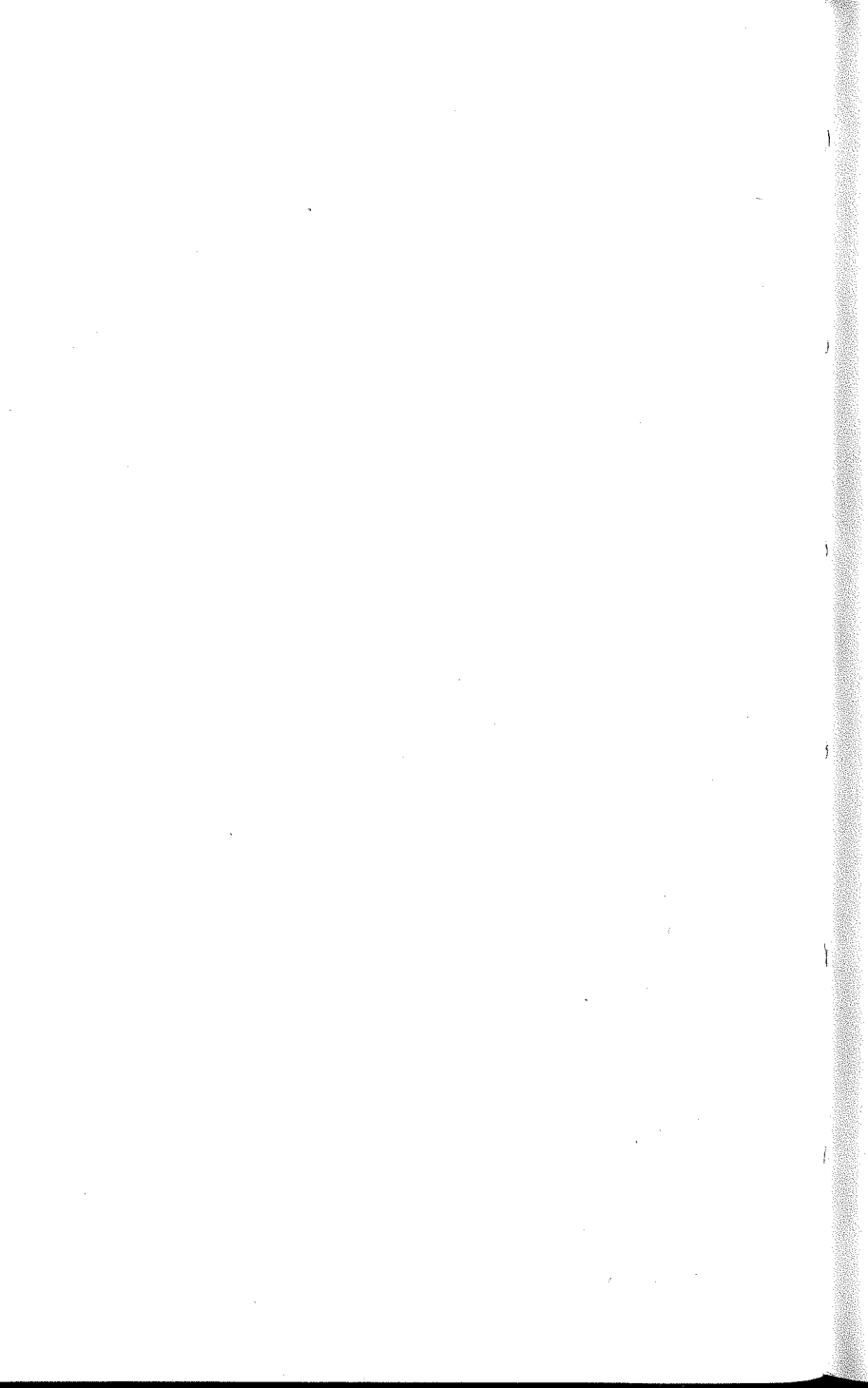
No pensé en eso. Mi idea era parecer un guionista de Hollywood. Su reacción me hace pensar en esa frase de Bonnard que dice "Las intenciones son vacuas". Las cosas que mejor me salieron las hice sin ninguna intención. No voy a decir que no entendió, si usted plantea la pregunta es que salió mal, que dejé que el sentido se contaminara, que no presté suficiente atención. Cuando está logrado, no hace falta preguntar qué quise decir con eso: lo dice la imagen y no hay más nada que agregar.

Al principio del libro está escrito "Introducción a una verdadera historia del cine, la única, la auténtica".

Es el verdadero título, no es más que una introducción, como esos libros de filosofía que se llaman "Introducción a la filosofía de Hegel": eso significa "vengan acá". "La única, la auténtica" significa la única verdadera posible. De todos modos, en los ocho programas hay grandes altibajos. El más elaborado es el primero, desde el punto de vista de la mezcla de temas y de documentos -por eso

lo llamé "Todas las historias". La segunda, "Una historia sola", es la que más retomé, la más densa. Las dos siguientes, "Sólo el cine" y "Fatal belleza", también fueron difíciles de hacer. Cuando llegué a la quinta, "El precio de lo absoluto", ya le había tomado la mano. "Una vaga novedad" es la *Nouvelle Vague*, así que es más personal, con su lado "¿Qué era la *Nouvelle Vague*?" —ciegos a quienes les abrieron los ojos. En las dos últimas volvía a la filosofía de la historia del cine, a su ecografía. Me borré a mí mismo para formar un discurso hecho de combinaciones, como un novelista que combina frases. La última de todas es la más histórica en el sentido clásico, trata de pensar la historia de este siglo. El conjunto es un ensayo novelesco, una ecografía cinematográfica de la historia.

¿Auschwitz sigue siendo el punto ciego de esta historia? Creo que hacen falta dos generaciones para pensar el holocausto. Mi abuelo fue colaboracionista, mis padres eran médicos de la Cruz Roja suiza y nunca me dijeron nada —aunque quizá sabían. Tuve, sin saberlo, una formación de derecha. La literatura, después de la adolescencia, me ayudó a salir de eso. Respecto de las imágenes de Auschwitz que incluyo, no creo que haya que establecer prohibiciones como Adorno, que exagera porque obliga a discutir infinitamente sobre fórmulas del tipo "no se puede filmar, no se puede representar" —no hay que impedir que la gente filme, no hay que quemar los libros, si no ya no podemos criticarlos. Yo digo que pasamos del "nunca más" al "siempre ha sido así" —y muestro una imagen de *La Pasajera* de Munk junto a una imagen de una película porno de Alemania Occidental donde se ve a un perro peleándose con un deportado, es todo: el cine permite pensar las cosas.



Índice

Presentación

Jean-Luc Godard: Poetizar sobre las ruinas entre la historia y el acontecimiento por Adrián Cangi	11
---	----

Bibliografía sobre la obra de

Jean-Luc Godard y sobre <i>Historia(s) del cine</i>	59
--	----

Historia(s) del cine

Jean-Luc Godard

Libro Primero

Todas las historias	69
Una historia sola	81

Libro Segundo

Sólo el cine	95
Fatal belleza	105

Libro Tercero

El precio de lo absoluto	121
Una vaga novedad	138

Libro Cuarto

El control del universo	151
Los signos entre nosotros	172
Notas del traductor	207

Ficha técnica

de <i>Historia(s) del cine</i>	223
--------------------------------------	-----

Referencias establecidas

por Jean-Luc Godard	225
---------------------------	-----

Filmografía de Jean-Luc Godard	237
--------------------------------------	-----

God art

Entrevista realizada por

Frédéric Bonnaud y Arnaud Viviant	243
---	-----

Esta edición se terminó
de imprimir en abril de 2011
en Gráfica MPS S.R.L.
Santiago del Estero 338 / Gerli
Provincia de Buenos Aires / Argentina

lo que se hunde en la noche
es la resonancia
de aquello que el silencio sumerge
lo que el silencio sumerge
difunde en la luz
lo que se hunde en la noche

Historia (s) del cine parte de un proyecto de conferencias dictadas por Godard en 1978. A partir de ellas, y en el curso de casi veinte años de trabajo de archivo y acumulación de documentos, el autor compuso el poema-ensayo que aquí publicamos y que, con variadas modificaciones, sirvió como guión del film homónimo. En la medida en que el cine está hecho de la misma materia que la historia (tiempo, proyección y recuerdo), es posible componer una historia del siglo XX haciendo una historia del cine. Godard excava en la memoria audiovisual y literaria del siglo, y reescribe su historia mediante un procedimiento arqueológico que entrelaza estratos de textos y de imágenes que las palabras del poema no dejan de evocar. La belleza de *Historia(s) del cine* es paradójica, fúnebre y vital al mismo tiempo, porque mientras salmodia el fin del siglo y de su arte, anuncia la posibilidad de un cine por venir.

Traducción / Tola Pizarro
Presentación / Adrián Cangi

ISBN 978-987-22492-6-7



9 789872 249267